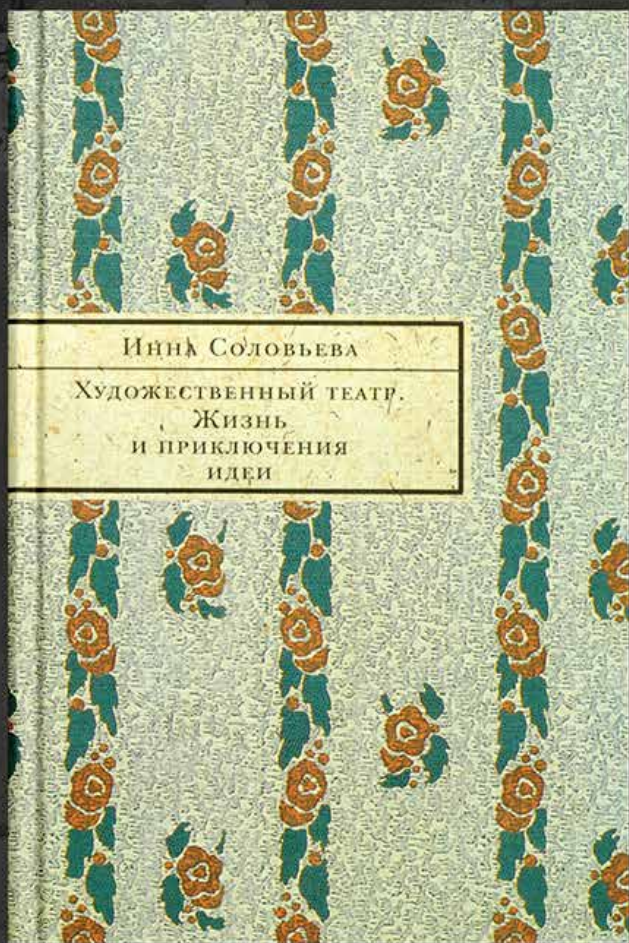




НАСЛЕДИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕАТРА



Инна Соловьева  
Художественный театр  
**Жизнь и приключения  
идеи**



Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: [www.mxat.ru/library](http://www.mxat.ru/library), и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:

YouTube: [www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1](http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1).

RuTube.ru: [www.rutube.ru/feeds/theatre](http://www.rutube.ru/feeds/theatre).

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес [editor@bookinfile.ru](mailto:editor@bookinfile.ru).

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция – Некоммерческое использование – Без производных произведений) 3.0 Непортированная. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



This edition is the republication of the original copy, edited for the use in digital, and also in the printed form, published in the single copies on the conditions of Print-On-Demand (requirements of press in the single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints, noted in the original publication.

The publication is part of the scientifically-educational project “The Heritage of Art Theater. Electronic Library” – the project, timed to the 150-birthday anniversary of K. S. Stanislavsky. All components of this project are accessible for reading on internet on the site of the Chekov Moscow Art Theater at: [www.mxat.ru/library](http://www.mxat.ru/library), and in the digital formats epub and pdf, for reading in bookreaders, tablets, and computers.

Additional videos are available on two sites:

YouTube: [www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1](http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1).

RuTube.ru: [www.rutube.ru/feeds/theatre](http://www.rutube.ru/feeds/theatre).

The ability of revising and correcting already published books is one of the advantages of electronic book publishing. Therefore, we will be grateful to the readers for their comments and suggestions, which can be sent to: [editor@bookinfile.ru](mailto:editor@bookinfile.ru).

The text of the work is published by authorization of the copyright owner on use conditions by the third party in accordance with Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs license 3.0 Unported, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Any permission outside of this license can be obtained at the publishing house of Moscow Art Theater: <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*

Арт-директор *И.Жарко*

Ведущий технолог *С.Куклин*

Цифровая вёрстка *В.Плоткин*

Графический дизайн *П.Бем*

Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство электронных книг «BookinFile», электронное издание,  
2012



Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке  
компании Japan Tobacco International



eISBN 978-1-620-56-955-9

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
СЕКТОР ШКОЛЫ-СТУДИИ (ИНСТИТУТ)  
ИМЕНИ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО  
ПРИ МХАТ ИМЕНИ А.П.ЧЕХОВА

ИННА СОЛОВЬЕВА

Художественный театр  
Жизнь и приключения идеи



Москва  
Издательство  
«Московский художественный театр»  
2007

УДК 792 (47)  
ББК 85.334.3(2)  
С 60

Работа выполнена в Научно-исследовательском секторе Школы-студии (институт) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А.П.Чехова при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)

Благодарим МХТ им. А.П.Чехова за решающую помощь в издании этой книги

Редактор *А.М.Смелянский*



Благодарю А.В.Бартошевича, С.А.Васильеву, Д.Н.Годер, О.В.Егошину, Б.Н.Любимова, А.М.Островского, Н.С.Пивоварову, А.Ю.Соколянского – друзей, которые с терпением и великой пользой для меня читали эту книгу на разных стадиях ее подготовки.

Низкий поклон людям из Музея МХАТ – самоотверженным моим товарищам в многолетних архивных поисках.

ISBN 5-9000-20-20-7

© И.Н.Соловьева, 2007

© А.Л.Бондаренко, художественное оформление, 2007

## Часть первая

“Театр в первый и последний раз”



## Глава первая “Чего ты хочешь от меня, соната?”

Три места и три даты рождения: “Славянский базар”, 22 июня 1897 года; Пушкино, 14 июня 1898 года; Каретный ряд, театр “Эрмитаж”, 14 октября 1898 года. – “Царь Федор Иоаннович”. – “Чайка”, или Открытие нового театра. – Итоги первого сезона (Allegro). Второй год (Lento lugubre). “Смерть Иоанна Грозного”. – “Дядя Ваня”. – Замысел третьей части. Поездка за Вологду и в Крым. – “Снегурочка”. – Максим Горький, первая встреча. – “Три сестры”. – Четвертый год. “Микаэль Крамер”. – Кризис 1902 года. – “На дне”. – “Юлий Цезарь”. – “Вишневый сад”.

В Художественном театре колебались, которую дату из трех считать днем своего начала. Право считаться этим днем оспаривали три числа: 22 июня – самый долгий день в году; 14 июня; 14 октября.

22 июня 1897 года состоялась встреча в “Славянском базаре”. Станиславский запомнил, что ее инициатором был его собеседник: “...он первый нашел, угадал и позвал меня... я получил от него записку...”. Эту записку на визитной карточке Константин Сергеевич хранил в особом конвертике, пометив: “Знаменитое первое свидание – сидение с Немировичем-Данченко. Первый момент основания театра”.

Встреча началась 22 июня в два; оба тогда курили, некоторое время спустя в отдельном кабинете ресторана стало невтерпеж, Станиславский пригласил продолжить, перебравшись к нему за город, в Люблимовку, где восемнадцатичасовая (по его подсчетам) беседа закончилась утром.

“Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения”<sup>1</sup>. Участникам встречи помнилось, будто все, на чем согласились, было запротоколировано, но в архивах этих протоколов нету. Нет возможности документально сопоставить первые намерения с тем, как они стали осуществляться. Лишь на гравюрах в старинных ученых книгах живое существо в готовом виде свернуто в семя. На самом деле зародышу предстоит цикл изменений.

За год с лишним до свидания в “Славянском базаре” в газете “Новости дня” прошел материал под заголовком “Общедоступный театр в Москве”. Интервьюер (им был будущий критик и биограф МХТ Н.Е.Эфрос, подписавшийся Д-ть) беседовал с Алексеевым (Станиславским), передавал его мнение: основная трудность – в новой организации

закулисной жизни, в том, как отучить ее участников от низких привычек, “увлечь сознанием великой серьезности исполняемого дела”<sup>2</sup>. Первый сезон лучше провести в театре маленьком, где накопится репертуар, приобретется доверие публики, обучатся рабочие сцены, бутафоры, костюмеры и весь тот штат, от которого зависит общий тон.

В первые месяцы после самого долгого дня в 1897 году основатели будущего МХТ держатся примерно того же плана. Ядром видится группа артистов, за десять лет воспитанных Станиславским в его спектаклях в Обществе искусства и литературы. Немирович-Данченко знает тех, кого приведет Станиславский: М.П.Лилину, с ее акварельными красками и с тончайшей жесткостью анализа; красавицу М.Ф.Андрееву, тяготеющую к новому варианту романтизма; неотразимо правдивого, трогательного А.Р.Артема; природно аристократичную при мягкости Е.М.Раевскую (идеал на роли гранд-дам); мастера характерности В.В.Лужского; наделенного даром театрального организатора энергичного А.А.Санина. Общество продолжало давать свои спектакли, и можно было с прицелом на их место в репертуаре будущего дела посмотреть прежние и новые постановки Станиславского, его прежние и новые роли: “Самоуправцы” А.Ф.Писемского (Станиславский – Платон Имшин), “Потонувший колокол” Г.Гауптмана (Станиславский – мастер Генрих, Андреева – фея Раутенделейн, Лилина играет эльфа), “Двенадцатая ночь” Шекспира (Станиславский – Мальволио). Прежде Немирович-Данченко видел тут “Плоды просвещения” Л.Н.Толстого (Станиславский – Звездинцев, Лилина – Таня), “Уриэля Акосту” К.Гуцкова (Станиславский в заглавной роли, Андреева – Юдифь), “Лес” (Станиславский – Несчастливцев), “Последнюю жертву” (Станиславский – Дульчин), “Бесприданницу” (Станиславский – Паратов), инсценировку “Села Степанчикова и его обитателей” Достоевского (Станиславский – Ростанев), “Много шума из ничего” (Станиславский – Бенедикт). Предполагали воспользоваться “Гувернером” В.А.Дьяченко и “Польским евреем” Эркмана-Шатриана: пьесы ниже литературного уровня, какого хотели держаться (“не может же Дьяченко быть у нас репертуарным”<sup>3</sup>), но гувернер Жорж Дорси – одна из любимых забавных ролей К.С., а в “Польском еврее” дороги открытие и применение самодействующей образной силы ритма, света, звука. Их игра не столько выявляла фабулу, сколько создавала то, что можно назвать “режиссерским сюжетом” (“...если я расскажу вам фабулу “Польского еврея”, – будет скучно. Но если я возьму самую основу пьесы и на ней, точно по канве, разошью всевозможные узоры режиссерской фантазии, – пьеса оживет и станет интересной”<sup>4</sup>). Все перечисленные пьесы весною 1898 года присутствуют в наметках репертуара будущего театра.

Наметки еще до встречи делали порознь; многое совпало. В частности совпало упоминание одной из лучших русских пьес, десятки лет оставшейся под запретом для сцены: “Царь Федор Иоаннович” А.К.Толстого. Особого тяготения к тому, что принято называть новой

драмой, в перечнях пьес не видно.

Не все любители из Общества захотят и смогут нести обязанности в профессиональном театре. Пополнить состав труппы актерами-профессионалами, имеющими безукоризненную репутацию: серьезный Шувалов кажется предпочтительнее, чем богемный талант Рощин-Инсаров; называют Азагарову, служащую у Корша, А.А.Федотова – актера Малого театра. Станиславский встретил А.В.Лентовскую из оперетты – “не пригодится ли она отчасти как тонкая, изящная водевильная актриса (их совсем нет), отчасти как исполнительница ролей в мужском костюме (отлично носит его), отчасти как *ingenue dramatique*”<sup>5</sup>.

Возможной виделась обкатка подготавливаемого репертуара в летних поездках, но склонились к тому, чтобы начинать в Москве. “По этому вопросу жду Ваших извещений в самом скором времени, так как через 10 дней я должен дать окончательный ответ Шульцу”<sup>6</sup>.

В.Н.Шульц держал театр “Парадиз” (он же Интернациональный) на углу Малого Кисловского и Никитской, сдавал его на недели Великого поста приезжим знаменитостям – Режан, Барнао, Зонненталю; Станиславскому он предлагал взять здание на весь сезон. На здешней просторной сцене, только что электрифицированной (значит, новые возможности работы со светом), хотелось бы играть “Потонувший колокол” и “Ганнеле”, пьесы-фантазии Гауптмана, которые трудно было распланировать в миниатюрной коробке Охотничьего клуба (спектакли Общества продолжали идти там, на Воздвиженке).

В одном из писем 1897 года, отслеживая, как в новом деле главенствует Общество – его спектакли, его традиции, – Немирович-Данченко напрямую спрашивал: в чем тогда его, Владимира Ивановича, роль?

Станиславский если и бывал до 1897 года на экзаменах Музыкально-драматического училища при Филармонии, то редко. Между тем Немирович-Данченко преподавал там с 1891 года, ради педагогики почти забросил свое писательство; успел воспитать несколько курсов, с размахивавшимися поддерживал связь. К выпуску 1898-го подобрался особенно удачный состав: люди не только даровитые и интеллигентные, но чем-то наделенные сверх того. Выпускница О.Л.Книппер грацией ума, шармом полутонов, юмором даже и в драме могла напомнить давнюю ученицу той же Филармонии – артистку Малого Е.К.Лешковскую; но в ней, как и в остальных, важнее было своеобразие. Собственный и новый звук слышался педагогу и в Книппер, и в порывистой, чуткой М.Л.Роксановой (она окончила курс весной, еще до “сидения” в “Славянском базаре”), и в сосредоточенной, углубленной М.Г.Савицкой, с ее прекрасными глазами и трагическим тембром голоса. На одном курсе с Книппер и Савицкой учится Вс.Э.Мейерхольд; педагог отмечал в нем редкостную внутреннюю энергию, природное чувство сцены. И та же нервная новизна.

В Филармоническом училище увлекаются пьесой Чехова “Чайка”; весть о том, что ее провалили в Александринском театре, скорее подо-

гревает, чем расхолаживает, студенты носят с собой двенадцатый номер “Русской мысли” за 1896 год, где она напечатана.

Станиславский не видел выпускника прошлых лет Ивана Москвина, но, вероятно, слышал о нем. Экзаменационные показы выводили актера из рамок ампула: доктор Ранк в “Норе” Ибсена, с его скрытой любовью и знанием предстоящего ему физического распада, и дурашливый удачник Елеся из Замоскворечья Островского. В Ярославле, куда Москвин уехал после выпуска, он за год сыграл 77 ролей, в их числе Медведенко из “Чайки” – в провинции эту пьесу ставят. Сезон 1897/98 Москвин провел у Корша.

Роксанову, которую прочили на роль Ганнеле, Станиславский поехал смотреть на дачной сцене в Кускове, в банальной пьесе: “После первых актов я, не скрою этого, был разочарован... Странное дело, однако, к концу спектакля она завладела моей симпатией. Думаю, что у нее есть *je ne sais quoi*, которое притягивает к ней...”<sup>7</sup>.

Именно “...*je ne sais quoi*”, нечто неопределимое, притягивает к самому проекту. При том его инициаторы – люди, чтущие “*savoir faire*”, деловые качества. Станиславский составляет устав товарищества акционеров, пересылает его Немировичу-Данченко, отклонив предложение в случае необходимости вести дело на собственный риск: рисковать не вправе, есть обязательства перед фирмой и семьей. Кроме плана акционирования осенью 1897 года возникает и другой. С председателем Московской городской управы князем В.М.Голицыным беседуют, прося субсидии на народный театр. Однако от статута народного тут же отказались: он обрек бы на удручающие ограничения в выборе пьес. Через того же князя Голицына в Московскую думу передают докладную записку об устройстве общедоступного драматического театра с ходатайством о присвоении театру наименования городского и об ассигновании ежегодной суммы на его содержание. Дума, как сообщалось в “Московских ведомостях” 21 января 1898 года, “передала заявление на рассмотрение Комиссии о пользах и нуждах общественных”. Где оно благополучно провалялось нерассмотренным до поры, когда Художественный театр играл уж второй год.

Частных лиц, готовых рискнуть капиталом, не так уж много, но все же создается “Товарищество на вере для учреждения Московского Общедоступного театра”. В апреле 1898 года в газетах называют состав этого товарищества. Окончательный список вошедших с денежными паями – это в большинстве своем члены Общества искусства и литературы и попечители Филармонии – не совпадает со списком газетным. Но, так или иначе, дело затвержено.

Вот и вторая дата: 14 июня 1898 года. В официальном отчете сказано: “С этого дня мы можем считать театр функционирующим”<sup>8</sup>.

Те, кто именуется артистами “Товарищества для учреждения Московского Общедоступного театра”, съезжаются в подмосковном Пушкине, где для них сняты дачи. Что-то в распорядке дня, в отсутствии

прислуги, в том, как решили все делать своими руками (Станиславский дежурил первым и – по его воспоминаниям – загубил самовар), потом отзовется в опытах студийного общежития. Дружелюбным владельцем имения Н.Н.Архиповым предоставлен под репетиции театр-сарай, стоящий в парке. Там служат молебны, как полагается при начале дела. После молебна речь Станиславского. Он говорит о театре как о новорожденном. “Для меня это давно ожидаемый, обетованный ребенок”<sup>9</sup>.

Немирович-Данченко не смог присутствовать, поздравил телеграммой<sup>10</sup>. Потом позволял себе пошучивать: вот доказательство, что он не мать, но отец их общего со Станиславским дитяти – мать не могла бы отсутствовать в час рождения.

Станиславский говорит далее: “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”<sup>11</sup>. Ему аплодируют.

Можно удивиться: в перечне определений нет слова “художественный”. Подразумевается ли оно само собой? Или Станиславский опускает его, оппонировав той убежденности, с какой Немирович-Данченко извещал Чехова: “Ты, конечно, уже знаешь, что я поплыл в театральное дело. Пока что, первый год мы (с Алексеевым) создаем исключительно художественный театр”<sup>12</sup>.

Сохранился лист, исписанный Станиславским в поисках имени для долгожданного театра: “Общедоступный”; “Всесловный”; “Театр Общества искусства и литературы”; “Филармонический”; “Московский”; “Дешевый”; “Доступный”; “На новых началах”; “Новый”; “Пробный”; “Литературный”; “Русский”. Названия “Художественный” и тут нету, хотя оно могло бы возникнуть по аналогии со знакомым Станиславскому парижским “Théâtre d’art”; тут нету и названия “Свободный”, какое носили театры, с которыми будет принято сближать программу МХТ (“Théâtre Libre” Антуана в Париже, “Freie Bühne” Отто Брама в Берлине). Как если бы примат искусства и его вольности Станиславского смущал, а то и отталкивал.

На листе значится еще и такое: “Театр в первый и последний раз”.

Москве в театральном предприятии основателей МХТ вряд ли слышалось нечто подобное. На памяти были опыты начиная с “Театра близ памятника Пушкину” А.А.Бренко и с затей даровитого, авантюрного, вечно разорявшегося М.В.Лентовского – мастера феерий, держателя оперетты, он же организатор театра “Скоморох”, куда соглашался отдать свою “Власть тьмы” Лев Толстой. Станиславский испытывал тягу к этому бурному человеку, какое-то время думал о нем как о товарище в мерещившемся театральном деле. Но драматическая труппа Лентовского, где играли свой коронный репертуар В.Н.Андреев-Бурлак и М.И.Писарев, не выдержала и одного сезона (1883/84). Не многим

долговечней были театры актрис М.М.Абрамовой и Е.Н.Горевой – оба по-своему любопытные (у Абрамовой играли “Лешего” Чехова – первый вариант “Дяди Вани”; Горева вовлекла в свое предприятие драматурга и театрального теоретика П.Д.Боборыкина, после первого года держала уже не один, а два театра – “дорогой” и общедоступный – с принципиально разным, на разную публику ориентированным подбором спектаклей, но в середине второго сезона объявила о закрытии обоих).

Между тем зрительская потребность была очевидна – прогорали не все. Крепким, на десятки лет поставленным делом оказался игравший с 1882 года Русский театр (в просторечии – театр Корша). Здесь впервые был поставлен “Иванов” Чехова (премьера 19 ноября 1887-го), в том же сезоне пошел его “Калхас” (“Лебединая песня”), потом “Медведь”. Впрочем, в смену здешних премьер (почти еженедельных) любая пьеса вписывалась, последствий не имея. Корш выстроил для своего театра в Богословском переулке темно-кирпичное здание-терем под кубастыми кровлями. Над прорезью в занавесе (оттуда выходят на поклонь) – скромный не без гордости латинский девиз: сделал, что мог; кто может, пусть сделает лучше.

Москва за всеми этими предприятиями следила уже как за чем-то обычным. Всякий театр предполагался уже как театр не в первый и не в последний раз.

Истинную, нешуточную новизну своей идеи и нешуточный драматизм ее развития основатели МХТ осознавали не с самого начала, а по ходу дела.

Среди съехавшихся в Пушкине 14 июня не было ни Рощина-Иносарова, ни Шувалова, ни Федотова, ни Азагаровой, ни Лентовской, – никто из них в труппу не вошел. Сократилось число спектаклей, какие предполагалось взять из репертуара Общества и Училища. В том, как легко шли на изменение первых наметок, сказывалась не шаткость, а обретаемое знание, которое потом выразит Немирович-Данченко: надо продолжать, не смущаясь, что цель может смещаться и оказаться не там и не той, какой виделась в начале пути.

Как выяснится, решает не столько исходный посыл, волевой или интеллектуальный, сколько движение, ход нащупывающих свои корни и свои окончания мыслей, которые, сплетаясь, создают то, что назовут замыслом.

В сценической судьбе первого спектакля МХТ, “Царя Федора Иоанновича” – в смещениях его центра, в сменах его тональности – годами будут прорасти мотивы, в пору репетиций отодвинутые, но пережить, запавшие вглубь.

Для Немировича-Данченко, когда он готовился к “Царю Федору”, где-то поблизости стоял “Гамлет”. “Век вывихнул сустав” – “распалась связь времен” – и мука того, на ком лежит обязанность связь восстановить, вывих вправить. Эта мысль отзовется, когда в 1923 году вслед за

Москвиным заглавную роль в трагедии А.К.Толстого примет Качалов, Гамлета уже сыгравший; и снова сработает, когда с 1935-го царя Федора станет играть Хмелев, к Гамлету готовясь. В премьеры 14 октября 1898 года ей бы не нашлось отзвука. Было иное время, век сустава еще не вывихнул.

Решение, как называться театру, тянули. Станиславский подписал афишу в последнюю минуту. Вышло так:

“Художественно-общедоступный театр

(Каретный ряд. “Эрмитаж”)

в среду, 14 октября,

поставлено будет в первый раз на сцене

“Царь Федор Иоаннович”.

Трагедия в 5-ти действ. (10 картин) графа А.К.Толстого”.

Все знали, какую работу проделал с актерами Немирович-Данченко, но постановку “Царя Федора” как режиссер он не подписывал – стояли только имена Станиславского и Санина. Декорации художника В.А.Симова. “Собственные Художественно-Общедоступного театра костюмы” (это стоило отметить: женщины театра сами их вышивали. В “Отчете...”, который выпустят к окончанию первого года, поблагодарят особо М.П.Лилину и помогавших ей М.Ф.Андрееву, М.П.Николаеву и О.Л.Книппер. Среди вышивальщиц названа “сочувствующая делу Е.В.Алексеева” – очевидно, мать Константина Сергеевича?).

“Начало в 7 1/2 часов вечера, окончание около 12 час. ночи.

Билеты все проданы”.

14 октября 1898 года. Третья дата рождения МХТ.

Как уже было сказано, запрещенную для сцены трагедию А.К.Толстого до создания их театра угадали и полюбили порознь оба – и Станиславский, и Немирович-Данченко. Еще не загадав собственного театра, Немирович-Данченко навел на нее А.С.Суворина – хозяйина петербургской сцены Литературно-художественного кружка; Влиятельный Суворин пробивал разрешение для себя. К моменту, когда обдумывался МХТ, это облегчило хлопоты москвичей. К тому же их ходатайство за “Царя Федора” поддержал генерал-губернатор, вел. кн. Сергей Александрович (ему, а еще более вел. кн. Елизавете Федоровне, МХТ остался многим обязан). Цензура без малого полвека после написания пьесы дала “добро”, слегка пощипав текст; “Царь Федор Иоаннович” с разрывом в несколько дней (первенство оставил за собой Суворин) был сыгран в обеих русских столицах.

Готовясь к “Царю Федору”, из Москвы поехали в Ростов Великий. Таково было одно из новшеств: перед репетициями или во время их подпитывали себя той реальностью, которую видели за пьесой. Искали не дотошной верности, а помощи воображению.

Станиславский потом уверит себя, что в Ростове ночевал в палатах Грозного, но здешние белые стены, отражающиеся в озере надвратные церкви, висячие галерейки, которыми можно пройти через десятки зда-

ний кремля ни разу не ступив наземь, – все возведено лет сто спустя после Ивана IV. В том, как строил эти покои ростовский митрополит Иона, есть и забота о величественности впечатления, и забота о домашнем тепле, и тонкая потребность в красоте.

“Царя Федора” ставили, идя так же от жилого обаяния Ростова Великого, как и от подсказа автора: “Царь Иван умер... Небо прояснилось, вся природа оживает... В государстве являются политические партии, действующие смело и открыто. Все сословия принимают участие в их борьбе; жизнь, со всеми ее сторонами, светлыми и темными, снова заявляет свои права... В настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение”<sup>13</sup>.

Это-то и было нотой начала Художественного театра: “Светлый колорит и темп общей игры”<sup>14</sup>.

В газетах скажут, что у спектакля два героя – *mise en scène* и Москвин. В том и в другом обозначилась смена театральных ориентиров.

В сценических картинах разрушалась традиционная фронтальность – они разворачивались на зал по диагонали, охватывали высоту и глубину сценической коробки, размыкались в пространство. Режиссер с художником В.А.Симовым давали угадать весь старый дом Шуйских – разрастающийся, с множеством хором, прирубленных по мере надобности в разное время и разновысоких; главный сруб опоясан широкой крытой галереей, стоящей как бы на крышах нижних пристроек. На этой за угол уходящей галерее, откуда видны московские кровли и недалекий Кремль, идет пир, вяжется заговор – все на вольном воздухе.

Усиливалось, если не первенствовало строящее назначение ритма, угаданное Станиславским еще в спектаклях Общества.

На пиру у Шуйского в одном ритме живут те, для кого тут главное – помолвка княжны Мстиславской, домашний праздник; в другом – те, кто и за столом с подвыпившим соседом не знают иного разговора, как о Годунове и его притеснениях; в третьем – гости-купцы, которые остерегаются, чтобы их не втравили куда не след вмешиваться. И свой ритм у хозяина дома князь-Ивана (его играл В.В.Лужский): ритм человека, решившегося на дело, которое непривычно и которое тем более надо выполнить серьезно. И свой ритм у тех, о ком в партитуре Станиславского говорится: “с цепи сорвались”<sup>15</sup>. И свой ритм у Василия Шуйского, исподволь “режиссирующего” на пиру – кого поторопить, кого придержать (Василия Шуйского на премьере играл Мейерхольд).

Полиритмия на протяжении всего спектакля была существенней, чем противостояние Годунов – Шуйский.

Встречались текучий ритм домашности и ритм разработанного, условного этикета, ритм государственного ритуала и ритм бунта – захватывающий, почти радостный (сцена на Яузе, когда праздничный народ бросается на выручку “своим”). Дышащая, богатая и драматичная русская жизнь представляла в ее расцвете и на сломе, в ее пленяющей занимательности, во взаимном ожесточении ее крайностей, связанных,



однако, между собой кровным родством.

Национальный характер в “Царе Федоре” открывался в бликах, в калейдоскопе лиц: от негнущихся высокорослых спутников Шуйского, угрюмых, преисполненных чувством собственного достоинства неулыб – до шутоломного клеветра Годунова, грубияна-лукавца Луп-Клешнина (его играл А.А.Санин); от спокойного, сильного малого Красильникова до трясущегося на паперти нищего, тоскующего вместе с царем в финале; от бархатисто мягкой, женственно умной царицы (так играла Ирину Книппер) до Василисы Волоховой, органически бессовестной бабы, от равнодушно справляющих свое дело стражников – до безымянной мужички, которая в сцене на Язуе горько плачет, жалея князь-Ивана, как спокон веку плакали у нас, глядя на “несчастеньких”, все равно, князя или побродяжку. Национальный характер был безошибочно, нежно, глубоко узнаваем в царе Федоре – Москвине.

Москвина вела в роли его сродненность со старомосковским бытом, домашняя, природная воцерковленность (сын просвирни!), вела детская память о мерцании золота в полутьме соборов у ранней обедни (в Кремле служил дьяконом родственник), радость трехдневных путешествий в Сергиеву лавру (богомолье, но еще и немного русский пикник). Его вела в роли та погруженность в стихию языка, когда чувствуешь: доброго нельзя назвать глупым, есть разница между словами “простак” и “простец”, простецы близки святости. Его вело в роли и особое свойство таланта, угаданного и воспитанного Немировичем: глубинная сердечность. Кровное, теплое понимание человека, принадлежащего родной истории, сочеталось у Москвина с впервые испытывавшейся актерской техникой: с поиском “зерна” и задачи роли (задача – “всех согласить”), с возбудимостью аффективных чувств, с глубиной “второго плана” (когда первый план составляет трогательная и почти смешная хлопотливость, а подтекстовывает ее почти страдальческая потребность души в гармонии), с даром коротких мазков, создававших подвижность и взволнованную вибрацию.

Смена театральных ориентиров обнаруживалась в изменении характера актерской самоотдачи в роли. Менялся коэффициент преломления себя через линзу роли, природа и эмоциональный мир человека сквозили сильнее.

Тот чарующий, умиротворяющий покой внутри себя устроенной жизни, которым веяло от царицы Ирины, был сродни тому, чем действовала на людей сама Книппер до последних дней своей очень долгой жизни: не столько доброта, сколько излучение радостного, благожелательного равновесия. Когда ту же роль играла М.Г.Савицкая, в царице чувствовалась особая воля к смирению, самоотреченность ума перед постигнутой святостью, – и тут тоже сквозила личность актрисы, ее внутренний строй.

Подобно тому, как менялся способ присутствия актера в роли, менялась роль предметов на сцене, столь отличная от роли предметов у

мейнингенцев, с которыми практику МХТ так охотно и неточно связывают. У герцога Георга пользовались копиями музейных вещей – в МХТ предпочитали неподдельные вещи былой или нынешней жизни, отдававшие в общении с актером некую энергию. Для “Царя Федора” послужит кое-что из рухляди упраздненного монастырька, а, скажем, в “Вишневом саде” пойдет в ход мебель из усадьбы Немировича.

“Царь Федор Иоаннович” прошел в первый сезон 57 раз – число по тем временам небывалое; в последний раз был игран и не доигран в вечер 51-й годовщины Художественного театра, когда по окончании шестой картины умер скорострительно Борис Добронравов, наследовавший великую роль.

Немирович-Данченко писал летом 1898 года о “Царе Федоре”: “Удивительная пьеса! Это Бог нам послал ее”<sup>16</sup>. Создание заглавной роли с Москвиным считал едва ли не первой своей заслугой. Тем более стоит прислушаться к его убеждению, что отсчет жизни нового театра следует вести не с вечера 14 октября, а с вечера 17 декабря 1898 года. С вечера “Чайки”.

Так предлагается четвертая дата рождения МХТ.

Премьера “Чайки” была сыграна на следующий день после очередного представления “Царя Федора”.

В “Царе Федоре” было ощущение полноты жизни, перекипающей собственными соками, оно господствовало в сцене пира-заговора и в сцене гулянья-бунта (иное дело, что с годами именно эти картины из спектакля выпадут и возобладают другие темы). За толпой на Язуе (выбор режиссерских подробностей был щедр и точен) стояли мельницы с сильными и неторопливыми крыльями. За нею полные реки (в ивовых пестрях, поставленных на сцене в глубине, легко представить литые, золотоперые тела рыбин). Жизнь эта казалась неиссякаемой, навсегда способной любые трагические вмятины, любые раны заживлять своей изнутри выпирающей силой.

В “Чайке” жизнь томила тем, что истекает. Скука усадебного дня – позже изобретут жаргонный образ: “перетирают время”; время, перетертое в порошок и рассыпающееся прахом, есть, между тем, единственное время твоей жизни. К каждому из действующих лиц в спектакле в свой час приходило это ощущение, пронизывало.

К третьему акту действие уйдет в комнату, начнет запинаться среди портпледов и саквояжей у некстати накрытого стола, в ссоре послышатся стыдные ноты. Но спектакль жил не этой раздраженностью в тесноте, а томлением духа, смущаемого необъятностью (истинно чеховский мотив: про необъятность русской равнины Чехов писал, размышляя о самоубийстве русского юноши, об его знакомых Европе мотивах – избыток простора, с которым нет сил справиться, и нечем его заполнить). Режиссеры нашли разомкнутость сценического пространства, как бы растекавшегося, уходившего в полутьму. Беззвучные зарницы, вечерние шорохи и тени, туман, слоющийся над берегами, таинственная бе-

лизна колеблемого занавеса в глубине, холодеющее под луной озеро.

Удары колокола с дальней церкви монотонны, ежевечерни, безмянная птица повторяет в ночи свои две ноты; время замирает, останавливается, человека наполняет ожидание почти нестерпимое. Это чувство ищет себе объяснения прямого: кто-то должен прийти, что-то должно быть сказано. С такой остротой ожидания Треплев осматривает занавес и помост за ним – тем нервнее, что там все готово и может оказаться ни к чему.

Треплев еще до представления своей пьесы был в спектакле МХТ уже взбудоражен. Поцелуй, который ему дарил Нина в густеющей тьме под вязом, был знаком ответного волнения: Нина появлялась в том же страхе опоздать, была возбуждена скачкой и беспокойством дня, когда не знала, вырвется ли из дому. В ее распоряжении мало времени.

Спектакль, впервые на театре создававший чудо кантиленного развития – льющейся непрерывности сценического действия, движущегося по законам музыки, передавал жизнь, взятую в точке возможного прорыва, для кого-то желанного, для всех драматического.

Дом на сцене был узнаваем (как будто сам там живешь, писал Чехову А.И.Куприн). Но в режиссерском экземпляре нет списка реквизита, какой обычно составлялся исправно (по нему делали заказы бутафору, с ним должен был сверяться помреж). Сами по себе вещи незаметны. Предмет обозначается жестом, к примеру, папироска – жестом закуривающего: чиркает спичка, в полутьме перемещается огонек. Подробен перечень всего, что надобно Аркадиной, чтоб сменить повязку Треплеву – тут же все полетит к чертям, мать швырнет свернутый бинт в лицо сыну.

Вещь подчиняется ритму держащей ее руки. Подчиняется свету.

Станиславский любил на сцене внезапное опрозрачивание и превращение объемного в силуэтное. Он использовал это превращение в “Польском еврее” и “Ганнеле”, потом построит на нем решение “Драмы жизни” (1907). В первом действии “Чайки” вот так, “контражуром”, он пробует дать не только фигуру девушки, которая готовится к монологу Мировой души (неотдернутый занавес театра Треплева – как транспарант: “видны китайские тени Нины”), но и всю группу зрителей: “Свет сзади. Виден один контур ее фигуры, что придает ей прозрачность. Эту картину дополняют силуэты сидящих на авансцене. Фонарь, горящий спереди, будет несколько мешать зрителю отчетливо видеть Нину, и это также усиливает эффект”<sup>17</sup>.

В “Чайке” МХТ, продолжая свою смену театральных ориентиров, отзывался на новые композиционные принципы пьесы: подвижный, незакрепленный центр, не столько действенные противостояния, сколько внутренняя напряженность, токи притяжений и отталкиваний. У режиссера отыскивались средства вести чеховский “подтекстовый сюжет” (одно из важнейших открытий новой драмы – превращение “сюжета для небольшого рассказа”, сохраняющего свою ранящую конкретность,

в сюжет бытийственный и музыкальный). В письме к Станиславскому лет шесть-семь спустя Немирович-Данченко назовет этого режиссера: “тот кто-то, который поставил “Чайку”, кто образовался из странного слияния меня и Вас”. “Совершеннейший новатор”<sup>18</sup>.

Немирович-Данченко писал Чехову, как переживали за кулисами премьеру его пьесы: “Кто-то удачно сказал, что было точно в Светлое Христово воскресенье. Все целовались, кидались друг другу на шею, все были охвачены настроением величайшего торжества правды и честного труда”<sup>19</sup>. Зал жил в том же душевном состоянии победы: “Такой шумный, единодушный горячий прием, неподдельное и искреннее поклонение таланту любимого писателя были неожиданны даже для нас, для участников спектакля”<sup>20</sup>.

Немирович-Данченко переносил дату рождения МХТ с вечера премьеры “Царя Федора” на вечер “Чайки” 17 декабря не в связи с вымериванием их сравнительных достоинств<sup>21</sup>. После вечеров 16 и 17 декабря 1898 года, которые свели друг с другом два первых великих спектакля МХТ, определился замысел этого театра. “Театр в первый и последний раз” строил себя как художественное произведение, как развивающуюся мысль и форму.

Вряд ли в “Славянском базаре” или даже на репетициях в Пушкине создатели МХТ загадали наперед свое творчество как некую будущую целостность, когда глубинные темы от спектакля к спектаклю развиваются, возвращаясь, переигрываясь наподобие музыкальных тем в симфонии. Но поставленные встык “Царь Федор” и “Чайка” соприкасались именно так. Спокойная энергия и безошибочность, с какой афиша МХТ после “Чайки” была разгружена от ненужного (по законам музыкальной формы ненужного), по-своему столь же замечательна, как энергия создания “Чайки”.

Откажутся от спектаклей вполне крепких и не захотят отказаться от шаткого, со сбитыми внутренними линиями “Потонувшего колокола” (отчет зафиксирует непредвиденный рост сборов на его представлениях). В общем раскладе первого сезона он нужен, этот спектакль Станиславского с тревожащей праздничностью его режиссерских ритмов и образов: мир, как бы переполняющийся собой, перетекающий, перекликающийся, перебегающий, неуловимый и телесный; какой-то туман материи, ее фантастическое испарение.

Повторим: “Театр в первый и последний раз” строил себя как художественное произведение, как развивающуюся мысль и форму. Русский зал на рубеже века сумел принять и эту – еще одну и едва ли не важнейшую – смену театральных ориентиров. За жизнью МХТ начинают следить неотрывно, переживая каждый новый спектакль более всего и прежде всего как часть творческого высказывания, так или иначе касающегося нашей жизни.

Представлением “Чайки” 28 февраля 1899 года закончили первый сезон МХТ. На следующий день в газете писали, что здесь “достигли

беспримерного в истории русского театра факта – непрерывной цепи полных сборов в течение целого сезона с тремя-четырьмя пьесами”<sup>22</sup>.

Прояви они избыток щепетильности, директора МХТ должны бы попросить редакцию дать поправку: в их деловом отчете пьес было насчитано 14 (включая три, что шли только в Охотничьем клубе, и две невыпущенные). Что до сборов, то на пятом представлении “Самоуправцев” было занято не более четверти мест. На третьем представлении “Трактирщицы” пустовало четыре пятых зала (данные того же честного отчета). Только “Царь Федор” и “Чайка” в самом деле дали сбор выше чем полный – с рядами стульев, которые приставляли в партере, с продажей мест в оркестре и пр. Но коль скоро эти спектакли состоялись, просить поправку было смешно. По сути, в газете все было сказано верно. Действительно “создали свою публику”. Действительно “достигли беспримерного”.

В беспримерном театре жилось нелегко. Перестанут печатно отчитываться по итогам каждого года, как то было сделано в “Отчете...” первого сезона, – выходили бы слишком драматические хроники.

Из 37 актеров первого призыва к десятилетнему юбилею останет-ся 15 человек. Первыми ушли те, кто не мог свыкнуться со здешней “недогрузкой”. Немирович-Данченко предупреждал бывшую ученицу (Литовцеву), желавшую из провинции перейти в МХТ: “Все играют у нас страшно мало”. То есть мало ролей. “Москвин – почти только Федор!”<sup>23</sup> (В подтверждение, что в их театре выдерживают принцип “сегодня Гамлет, завтра статист”, Владимир Иванович мог бы назвать прочие роли Москвина: Саларино в “Венецианском купце”, подьячий в “Самоуправцах”, Фриц в “Счастье Греты”, пение за сценой в “Чайке”). Савицкая имела три роли (Магда в “Потонувшем колоколе”, Ирина в “Царе Федоре” в очередь с Книппер, Антигона). Роксанова в первый год тоже сыграла три роли, начав с княжны Мстиславской (“Царь Федор”). Предполагалось, что ее индивидуальность и дар откроются в роли Нины Заречной в “Чайке”. На беду незадолго до чеховской премьеры провал постиг “Счастье Греты”, где Роксанова играла главную роль. Обескураженная актриса к премьере “Чайки” потерялась от несогласованности режиссерских толкований роли и так и не овладела образом, с которым имела столько точек соприкосновения. Чехов с внезапной резкостью настаивал: она играть не должна. Если роль и сохранилась за нею, то ее самоощущение актрисы было надломлено. Какие-то надежды еще связывались с ролью Ганнеле, но постановка фантазии Гауптмана подпала под запрещение.

Роксановой пытались “сменить звук”, переориентировать на резко бытовые или бодряще высветленные ноты: она сыграла Ганну в “Геншеле” Гауптмана (1899), Купаву в “Снегурочке” Островского и Пэтру в “Докторе Штокмане” Ибсена (1900), дублировала Лилину в роли шикарной Юлии Широковой (“В мечтах” Немировича-Данченко, 1901). Под конец перевоспитывающую ломку оставили, но в согласную с ее

актерским тембром роль царицы в “Смерти Иоанна Грозного” Роксанову ввели, когда спектакль уже сходил; назначенную ей Татьяну в “Мещанах” Горького сыграла только в Петербурге, перед самым уходом (ушла в 1902-м, одновременно с Мейерхольдом, Кошеверовым, Мунт).

Свою драму переживал Мейерхольд. Станиславский, устроивший конкурс на роль, какое-то время увлекался его трактовкой царя Федора, мотивом грозной и больной наследственности, тенью отца, сквозящей в сыне. Немирович-Данченко был исходно уверен: Москвин, и никто другой. Формально Мейерхольд 9 августа 1898 года сам отказался от роли, но даже участие в “Чайке” не заживило его первой раны.

Беспримерный молодой театр был жесток (как заметил русский мыслитель, “жесток юноша, гордый своей чистотой...”) и принимал жертвы себе как должное. Немирович-Данченко предупреждал свою ученицу, которая желала поступить сюда: “Надо беззаветно полюбить само дело, жить его успехами, совершенно забыв о себе, чтоб удовлетворяться таким положением”<sup>24</sup>.

В театре пришлось трудно Роксановой, пришлось трудно Мейерхольду, но кто скажет, сколь трудно было Станиславскому. В “Моей жизни в искусстве” он с обворожительным смехом расскажет, как вел себя в вечер открытия МХТ, когда ему (судьба режиссера в час премьеры) оставалось метаться и страдать за кулисами. Пытался ободрить артистов перед третьим звонком, а увертюра его речь заглушила: “Я танцевал, подпевая, выкрикивая ободряющие фразы, с бледным, мертвенным лицом, с испуганными глазами, прерывающимся дыханием и конвульсивными движениями. Этот мой трагический танец прозвали потом “Пляской смерти”.

“Константин Сергеевич, уйдите со сцены! Сейчас же!”...

Мой танец прервался на полужесте, и я, изгнанный и оскорбленный в своих режиссерских чувствах, уйдя со сцены, заперся в своей уборной.

“Я столько отдал этому спектаклю, а теперь, в самый важный момент, меня гонят, точно постороннего!”

Не жалейте меня, читатель!”<sup>25</sup>

Этот автошарж сродни актерским байкам-показам, их смеющей-ся недоверности. Но чтобы в радостном тоне рассказать о премьере “Царя Федора”, да и обо всем первом сезоне, вправду надобно беззаветно полюбить само дело, жить его успехами. Так ли легко было Станиславскому в вечер открытия МХТ остаться за кулисами – ведь актерскую свою работу он всегда любил больше, чем режиссерскую, и прежде во всех своих постановках он сам же и играл: при начальном распределении ему в трагедии А.К.Толстого назначались на выбор Годунов или Шуйский. Так ли легко, когда одна за другой вытеснялись из репертуара МХТ его роли (до премьеры – Акоста, по ходу представлений – Платон Имшин в “Самоуправцах”, из планов будущего – Паратов и Звездинцев). Автор не принял его Тригорина в “Чайке” (слава Богу, Станис-

лавскому хоть не передали, какими словами Чехов свое неодобрение выразил).

Несколько лет спустя Станиславский похвалит себя, что сумел без дурных чувств к Качалову уступить ему актерское первенство, хотя это было ему, Станиславскому, трудно. Оставим под вопросом, впрямь ли К.С. был в Художественном театре оттеснен как актер, но он-то положение дел ощущал так. Среди иных новаций, связанных с МХТ, имелаась и эта: установление нравственной нормы, при которой завистничество постыдно; укрошение актерского эгоизма, если уж он по определению неизживаем; способность вправду любить дело, наслаждаться его успехом, быть счастливыми.

Счастливыми стать они сумели.

Первый сезон был коротким. Его завершали постановки “Антигоны” Софокла в переводе Д.С.Мережковского (12 января 1899 года), и “Эдды Габлер” Ибсена (19 февраля 1899 года). На следующий театральный год из репертуара минувшего переходили пять спектаклей; к ним присоединятся пять новых работ.

В планах работ было больше. Еще не совсем отказались от попыток переноса спектаклей из репертуара Общества искусства и литературы – один в самом деле перенесли, обновивши (“Двенадцатая ночь”, премьера 3 октября 1899-го; роль Мальволио отошла от Станиславского к Мейерхольду, Виолу играла Книппер, писала Чехову, что ей любопытен тяжелый английский комизм; спектакль приняли холодно, он сошел после восьми представлений). Отказались от возобновления “Плодов просвещения”. Не довели до премьеры “Бесприданницу” и “Сердце не камень” Островского (с интересным решением сцены у Андроньева монастыря, с фигурой наглого и практичного босяка). Хотели ставить и решили отложить “Снегурочку”. Из Ибсена хотели взять “Доктора Штокмана” и “Столпы общества” – “первую уже приходится откладывать, потому что Штокмана надо играть Алексееву, а он очень завален работой”<sup>26</sup>. “Снегурочка” и “Доктор Штокман” перейдут на третий сезон. Все эти отказы от задумок и сдвиги сроков любопытны, как и отсветы оставленных работ в работах позднейших.

“Второй год!.. Так страшно. Еще страшнее, чем первый!”<sup>27</sup>

Из планов второго сезона важнейшими представлялась постановки трагедии А.К.Толстого “Смерть Иоанна Грозного” (ею 29 сентября 1899 года открыли второй сезон) и “Дяди Вани”.

Главу о “Дяде Ване” в своих мемуарах Немирович-Данченко назвал: “Чехов нам изменяет”. Чехов связал себя обещаниями с актерами Малого театра, и только некорректность Театрально-литературного комитета освободила его об этих обещаний.

В Малом на Комитет досадовали: лучше бы в анонсы репертуара на 1899/1900 год (сорок пять названий) Чехов попал не как автор одноактного “Медведя”, а как автор пьесы на весь вечер. Но ни потеря,

ни возможное приобретение “Дяди Вани” ничего не решали. Не связывались со структурными изменениями их жизни хотя бы потому, что жизнь в труппе Малого вообще не была структурирована. Сюжета не имела.

Жизнь Художественного театра, как это здесь успели осознать, сюжет нащупывала. Структурированность оказывалась ей присуща. У нее складывался замысел и намечалось многочастное развитие.

В записных книжках Станиславского есть наблюдение, к которому он возвращается. Вот пианист играет сонату. А вот дирижер ведет оркестр – играют симфонию.

Пианист вряд ли станет настоящим музыкантом: он слишком спешит. Он не доигрывает *allegro*, он торопится взяться за *andante*, чтобы так же скомкать и его. А ведь соната как целое возникает только при влюбленности в каждую из ее частей. Каждая из них – тоже живая целостность. Лишь потом – как чудо и итог – откроется соподчиненность частей в единящем их развитии. Вот у дирижера это-то и получается. Поэтому он дирижер великий.

Установлено, какой конкретно пианист и какой дирижер имеются в виду. Но важнее расшифровать в записи принцип сценической работы и установку бытийственную.

Самоценная полнота мига – мига жизненного в той же мере, что и мига художественного – входит в основу эстетики МХТ. Миг осознается как часть структуры. У мига есть назначение и связи. Он сюжетен. Он отзовется, и ему отзовутся. При том важно дать ему пройти.

Эстетика, если можно так сказать, антифаустианская: сохрани Бог воззвать к мгновению – “остановись!” Ни останавливать его, ни миновать его, спеша к следующему, – нет нужды. Надо прожить до последней нотки все, что предложено в части *allegro*, и затем удивиться неожиданному *andante* и понять, что *allegro* тем и прекрасно, что ждало и готовило и *andante*, и *scherzo*, и аккорды финала, которые все осмыслят и ничего не перечеркнут.

*Allegro* первого сезона, где главенствовала та тема, которая отзывалась в “Царе Федоре” нотами “пробуждения земли к жизни” и после “Чайки” вырывалась у сдержанного Немировича возгласом – “я счастлив безмерно!” – *allegro* готовило идущую ему на смену вторую часть, с вступающими здесь мотивами гнета, с отяжелевающими, мрачнющими красками быта.

И “Смерть Иоанна Грозного”, и “Дядя Ваня”, и драма Гауптмана “Геншель”, медлительная фабула которой сопряжена с домашним убийством, задумывались как работы, которые “сильно двинут вперед реальную постановку”<sup>28</sup>. Станиславский готовил роль Иоанна, обостряя сценические средства: контрастно сближал режущие подробности, давал психологическому контуру фраппирующую причуду, очерчивая существо внутри себя запутанное, страшное, несчастное и до ужаса натуральное. Признания он в этой работе не получил, поспешил раз-



делить ее со вторым исполнителем, Мейерхольдом (тот сыграл 34 раза. Станиславский – 16).

Умный хроникер жизни МХТ Г.Д.Рындзюнский писал после второго сезона, что в “Смерти Иоанна Грозного” передавался «гнет чего-то бесконечно тяжелого как ее сюжет; этим можно объяснить и меньший ее успех (31 представление с 95,3% посещаемости) сравнительно с “Царем Федором»». В противоположность общему светлому колориту “Царя Федора”, еще более смягчаемому обаятельной фигурой самого царя, режиссура старалась подчеркнуть во всем подавленность и ужас грозного царствования, очень характерно схваченный на рисунке к программам представления трагедии, сделанном В.А.Симовым и изображавшем черное разодранное знамя Иоанна в Казанском походе”<sup>29</sup>.

Работа над “Смертью Иоанна Грозного”, над “Геншелем” и над “Дядей Ваней” шла как бы в едином поле. В конце планировок “Дяди Вани”, подписав их и проставив дату (27 мая 1899 года), режиссер добавил: “Да и сама по себе жизнь глупа, скучна (чеховская фраза – вы-делить)”<sup>30</sup>.

Мотив – “груба жизнь!” – в “Чайке” возникал как призыв, как вздох. В “Дяде Ване” он становился ведущим.

“Марина немного глуха”, помечал режиссер (роль няньки получила М.А.Самарова). Но тут и слушать-то нечего. Музыка не разрешают: смотри финал второго акта, но и раньше музыки нету. Самовар и тот не шумит – заглох. Посвистывания и вздохи, посапывание задремывающей Марины, шуршанье отложенной Астровым газеты. Станиславский записывал: хорошо бы, если полагает собачка на коленях у старухи Войницкой. Тут же “скрип качелей, вдали “цип-цип!”, потом “кшш... шшш... Курица кудахчет и пробегает по подмосткам”. Ни собачки, ни курицы, ни их твяканья и кудахтанья в спектакле не было, упоминание о них в планировке значило лишь, что поэтическая звуковая сфера выключена, идут шумы и помехи.

Изменяется мир вещей. Список реквизита удивляет длиной и мелочностью. Перечисляются скляночки, пузырьки с рецептами, бутылки воды Виши, бутылки-грелки. Две тарелки с бумажками от мух; две газеты; 5 книг. 6 чашек. 6 стаканов. 12 ложек. Крынка молока. Банка с вареньем. Коробка с пастилой. Кусок масла. Тарелки с недоеденным. В “Чайке” тоже садились за стол, но там было безразлично, что за ним едят, ложек не считали. В “Дяде Ване” режиссер замечает ложки, как он замечает комаров. Его ремарка: “Nota bene: все бьют и мучаются от комаров, так как еловый лес”. (Заметим кстати: в режиссерском экземпляре “Чайки” про комаров нет, как нет про них и в режиссерском экземпляре “Трех сестер”, хотя там-то одна из героинь как раз жалуется: “Здесь холодно и комары...”).

В “Чайке” был разгадан тот сценический строй, при котором предметы, сверх своей житейской определенности обладающие аурой символа (убитая птица и чучело этой птицы; цветок, по которому га-

дает Треплев, цветы Нины, которые – едва она их подарит – порвут и выбросят) существуют рядом с предметами, сполна принадлежащими быту и никаких отсветов не отбрасывающими. Ток, который возник в чеховском спектакле первого сезона, шел от игры многозначности и однозначности, символической существенности и бытовой случайности. В “Дяде Ване” вещи пребывали без отсветов, грубели и множились.

В “Дяде Ване” много и, кажется, охотно говорят о смерти. Смерть – излюбленная тема Серебрякова. “Глупо, что я до сих пор жив. Но походите, скоро я освобожу вас всех”. Проект продажи имения он подносит как бы в виду своего близкого ухода: надо же позаботиться о вдове и сироте-дочери. Людям тут не удастся оказать своеволие (как выразился бы персонаж Достоевского): не удастся ни попытка убить другого, ни попытка убить себя. Смерть здесь приходит с течением дней. Можно сказать: течение дней как бы накапливает в человеке необходимое количество того, что собственно и есть смерть.

Когда в “Дяде Ване” говорят, сколько лет прошло и сколько еще остается, – а об этом речь то и дело, – говорят именно о смерти.

Астров читает газету и спрашивает глуховатую собеседницу: сколько лет прошло, как мы знакомы? сильно я изменился с тех пор? Газета в нынешней бытовой символике – что-то вроде песочных часов. Постоянное перевертывание, постоянное пересыпание уходящего времени.

Доктор Астров был первым по-настоящему счастливым созданием Станиславского-актера в Художественном театре (Левборга из “Эдды Габлер” оценят историки, но в премьерной драме Ибсена, сыгранной под конец первого сезона, его не очень распознали, спектакль шел мало). В “Дяде Ване”, усвоив законы Чехова, Станиславский умел идти в роли по “золотоносной жиле”, залегающей подо всем, что дано узнать об этом провинциальном враче, талантливом, пьющем, уставшем (легко было представить себе, как его будят ночью – ехать за десятки верст куда-то, где что-то стряслось; и как ему не хочется вставать, и как встает). Гуща обыденщины и русская поэзия, сила, озорство, печаль, неотразимость – все было найдено, все прошло через душу артиста, все соприкасалось там “с нашими большими переживаниями – религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия”<sup>31</sup>.

Режиссер давал ремарку “едят”, когда Астров во втором действии говорит Соне: “Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток... Но у меня вдали нет огонька”. Полунощничанье в нескладном доме, бутерброды у буфета (“я сегодня ничего не ел, только пил”) не мешали дальним отзвукам слов.

Что за огонек? Не видно его – или вовсе нет его? все так и будет – темный лес? помрешь впотьмах?

Николай Степанович, больной раком профессор-медик из че-

ховской “Скучной истории” (доктор Астров мог бы быть в числе его студентов), говорит, что в его вполне честной и небесполезной жизни “самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или Богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего”.

Для Станиславского – такова его счастливая органика или такая ему от Бога благодать – свет за темным лесом безусловен. Но и темный лес для него безусловен. И как можно потерять огонек – дело такое понятное. Страшное дело. Не теряешь мужества, идешь, а кто знает – туда ли.

“Дядя Ваня” в 1899 году был прочитан как пьеса о жизни, забредшей не туда.

В пьесе резко воспринимали ее социальное содержание. Посетивший спектакль (скорее всего, 19 ноября) директор московских императорских театров В.А.Теляковский записывал несколько дней спустя: “Общее впечатление от пьесы получилось крайне тяжелое... Пьеса это изображает современную жизнь, жизнь нервных и расстроженных людей... Где же сила и мощь России, в ком из них?.. На таких пьесах публику театр не воспитывает, а развращает”. Разбору вины МХТ отданы страницы. Потом пишущий обрывает себя: “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. Надо еще раз посмотреть пьесу, немного погодя”<sup>32</sup>.

Теляковский записал: на том же представлении присутствовали великий князь Сергей Александрович с великой княгиней.

13 января 1900 года “Дядю Ваню” смотрел Максим Горький (ему было едва за 30; в том же году, когда открылся МХТ, вышли два тома его “Очерков и рассказов”, утвердивших его небывалую влияние). Горький писал Чехову о своем восторге.

24 января “Дядю Ваню” смотрел Лев Толстой. А.А.Санин передавал, что он Астрова и Войницкого обозвал – “дрянь люди” (браня их, само собой, по иным мотивам, чем Теляковский: тому претила маята “в тех простых вопросах, на которые у наших родителей были воспитанием подготовлены, может быть, и тупые, но определенные ответы, ответы спокойные... При этих готовых ответах человек был спокоен, имел ничем не смущенную волю”<sup>33</sup>). Лилина про реакцию Толстого на спектакль писала золовке, Зинаиде Сергеевне Соколовой: “Хлопал с самого первого акта и в конце сказал Немировичу, что ему очень понравилась игра Алексеева и вообще постановка, но с пьесой он не согласен и никакой трагедии в жизни дяди Вани он не видит, потому что слушать гитару и сверчка он, Толстой, находит наслаждение”<sup>34</sup>.

В 1903 году Станиславский еще получит другую пьесу Чехова и предвидя все возражения все-таки скажет свое: для простого человека это трагедия. Для гения Толстого или для гения Чехова тут открывается иное, и Станиславский как режиссер и артист откроем тут иное, но сна-

чала он душой и телом поймет, до чего плохо человеку, если ему – как это грозит Войницкому, как это случается с Гаевым в “Вишневом саде” – некуда будет вернуться домой. Или если его – как Фирса – в доме забили и заперли (Артем в роли Фирса в последнем акте выходил одетым в дорогу, собрался).

Очевидно подчинение “Дяди Вани” общему для второго сезона темпу и характеру “второй части”: *lento* и *lugubre*. Медленно и сумрачно. Отяжеленно и нервно. С тоской. Тем существенней, казалось бы, неожиданное изменение строя спектакля к концу его.

Казалось бы, под конец – после неудачного бунта дяди Вани, после несостоявшегося самоубийства, после несостоявшегося свидания в лесничестве, после гибели слабых надежд Сони, после того, что все возвращается на круги свои – к квитанциям на просо и к костяшкам, откидываемым на счетах, – в спектакле должно нарастать ощущение “жизни под гнетом”, притиснутости, огрубения. Такое ощущение в самом деле связывало “Дядю Ваню” и с предшествовавшими ему “Смертью Иоанна Грозного” и “Геншелем”, и с последовавшими за ними “Одинокими” Гауптмана (преьера 16 декабря 1899-го, в главных ролях Мейерхольд – Иоганнес Фокерат, молодой ученый, измученный неизбывной буржуазностью родного и в общем-то любимого дома, М.Ф.Андреева – его трогательная жена Кэте, О.Л.Книппер – русская студентка Анна, гостя, вослед которой не умеет уйти Иоганнес, обрекающий себя на самоубийство). Однако финал “Дяди Вани” был решен иначе.

Теснота, заставленность мелкими предметами остается, предстоит сцена отъезда – суматошливая и шумная. Но режиссер начинает возвращать стук, говору, хлопанью дверей, шагам музыкальную организованность. “Голоса вдали еле слышны. Наконец бубенцы – и все замолкает”. Двое стоят у темнеющих стекол окна. “Пауза. Звонки. Пауза. Оба, приложившись головой к стеклу, смотрят в темноту”.

Вряд ли Войницкому наслаждение слушать бубенцы, смотреть в тьму за стеклом; вряд ли его веселит пощелкивание на счетах, скрип перьев, сверчок, капанье дождя. Укладывает саквояж последний уезжающий – Астров; бубенцы опять – пора прощаться. Соня молча со свечой провожает Астрова. “Для простого человека это трагедия”. Но тут и иное.

Весь финал “Дяди Вани” – как вся “Чайка” – идет на свете и звуке. *Andante lugubre* вспоминает прозрачность *allegro*. Кончается вторая часть (второй сезон). Как и первая, она должна будет чем-то отозваться. Общий сюжет жизни театра, которая организуется как художественная целостность, строится на смыканиях и размыканиях.

В работе над “Чайкой” и “Дядей Ваней” мысль о Мировой душе перекликается с мыслью о милосердии, которое заполнит собою весь мир, все примет в себя. Предсказание катастрофы, которое при великом князе и великой княгине (оба будут убиты) послышалось в спектакле их спутнику, артисты в своей работе не слышали.

Сезон закрыли еще раньше, чем в прошлом году: 20 февраля. В закрытие давали “Дядю Ваню”.

На следующий сезон перейдут все новые постановки (кроме “Двенадцатой ночи”).

В феврале 1900 года снаряжают экспедицию на русский Север – на поиски Берендеева царства, как скажет потом художник Симов. Этнография должна пойти об руку с поэзией. Из Архангельской губернии привезут предметы диковатые, праздничные, при том что принадлежащие быту. Играют природные материалы: береста, мех, светлая дубленая кожа, расшивки цветной нитью и раковинками (раковинки словно с того острова в теплом море, про который в опере Римского-Корсакова поет Мизгирь). Это ради “Снегурочки”. 6 марта 1900 года – первая беседа о весенней сказке Островского. Снова ставится пьеса, где уж подлинно – как предлагает автор “Царя Федора” и как достигалось в МХТ, – “господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение”. “Конец зиме – пропели петухи!”

“Снегурочка” шла на смену “Потонувшему колоколу”. Станиславский сыграл мастера Генриха в последний раз 19 февраля 1900 года; не любя этой роли, волшебный мир на сцене он любил; рассказывая о линии фантастики, входящей в сплетение репертуара МХТ, признавался: “Фантастика на сцене – мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. ...Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе – в его повериях и воображении”<sup>35</sup>.

То, что “Снегурочку” во втором сезоне отложили, имело и материальные мотивы, а с ними умели считаться. Кроме финансовых трудностей, пугала бедность техники здания, где ютились (техника потом в самом деле подвела, ее не хватило для воплощения фантазий Станиславского). Но в структуре третьего сезона она стала необходима.

Когда с яркой, завидной добычей в середине марта возвращаются с севера, решается поездка на юг, в Крым.

Поездка давала слом настроения, смену тональности, в которой был прожит второй сезон. “...Из холодной Москвы под южное солнце. Шубы долой! Вынимайте легкие платья, соломенные шляпы! ...Вот наконец Бахчисарай, теплое весеннее утро, цветы, татарские яркие костюмы, живописные уборы, солнце. А вот и белый Севастополь! ...Белый песок, белые дома, меловые горы, голубое небо, синее море с белой пенной волн, белые облака при ослепительном солнце, белые чайки!”<sup>36</sup> Но задача этой поездки была и деловита. Общее решение третьего сезона – как двух первых – зависело от новой пьесы Чехова. “А Чехов сказал, что он не станет писать новую пьесу, пока не увидит Художественный театр, пока сам наглядно не поймет, что именно в искусстве этого театра помогло успеху его пьес. А в Москву ехать ему не позволяли доктора, он был прикован к югу. Тогда мы решили поехать к нему в Ялту всем театром. Всей труппой, с декорациями, бутафорией, костюмами, рабо-

чими, техниками”<sup>37</sup>. Повезли четыре спектакля: “Чайку”, “Дядю Ваню”, “Одиноких” и “Эдду Габлер”. С театром выехал и его спутник-критик, спутник-биограф (им был С.В.Флеров, за подписью С.Васильев рецензировавший все первые спектакли МХТ, пока был здоров; он скончался в 1901 году).

В России до сих пор из столиц выезжали только артисты, иногда объединявшиеся в гастрольные союзы, но никак не театры. Гастроли МХТ стали еще одной новацией, впрочем, связанной с коренной новизной дела: с осознанием себя и суммы своих спектаклей как развертывающегося художественного целого.

В пору весенних гастролей 1900 года театр, в этом качестве представ перед Чеховым, получил от него обещание новой пьесы (то были “Три сестры”); они станут заключительной премьерой третьего сезона МХТ). В Крыму сошлись с молодыми русскими гениями – с Иваном Бунинным, Сергеем Рахманиновым, Максимом Горьким (им всем около тридцати), с множеством иных лиц, как Куприн, Мамин-Сибиряк, Станюкович, сохраняющих яркость и на этом фоне. Писать для МХТ обещают чуть ли не все, но важно не то, напишут или не напишут, а обмен токами.

В Севастополе и Ялте, где шли спектакли, была осознана еще одна черта, решающе важная для Художественного театра: интимизация, личный контакт с культурной средой, непосредственность сближений.

Горького Чехов пригласил в Ялту именно в надежде на его с театром сближение. С лета 1900 года планы МХТ строятся в ожидании “Трех сестер” Чехова и той пьесы, которую фантазировал перед артистами их новый знакомый.

Сближение Художественного театра с Горьким было стремительным и пылким. В Горьком влекло и то, как он понимал и почитал Чехова, и то, сколь он по всему его внутреннему строю и творческому материалу, по целям его жизни был от Чехова отличен. Немирович-Данченко потом опишет манящую силу этого писателя, уже прогремевшего в России своими рассказами: “Захватывали новые фигуры из мало знакомого мира, – как будто они смотрят на вас из знойной степной мглы или из пропитанных угольной копотью дворов, смотрят сдержанно-дерзко, уверенно, как на чужих, как на завтрашних врагов на жизнь и смерть, – фигуры, дразнящие презрением к вашей чистоплотности, красотой своей мускульной силы и, что всего завиднее, – свободным и смелым разрешением всех ваших “проклятых вопросов”. Захватывало и солнечное, жизнелюбивое освещение этих фигур, уверенно-боевой, мужественный темперамент самого автора. Но захватывало и само искусство: ковкая фраза, яркий, образный язык, новые, меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни”<sup>38</sup>.

Способ работы над пьесой, которую весной 1900 года Горький импровизационно набрасывал перед артистами, задумывался необычно.

По-видимому, предполагалась что-то вроде художественной складчины – складчина задевавших артистов живых впечатлений. Во всяком случае, известно, что в ожидании этой пьесы Станиславский послал Горькому свои литературные зарисовки с натуры: нищая, извозчик... Тексты К.С. не разысканы, но сохранилась реакция на них адресата. “Талантливый вы человечище – да, но и сердце у вас – зеркало! Как вы ловко хватаете из жизни ее улыбки, грустные и добрые улыбки ее сурового лица!”<sup>39</sup>

Сдружившись с театром, с начала сентября Горький пропадал на начавшихся репетициях “Снегурочки”, заливался тут слезами. Актриса Е.П.Полянская, при которой это однажды случилось, поясняла Станиславскому: “Он плакал несомненно о том, как много дивных сил, волшебной красоты и поэзии дарованы бедному человечеству на радость жизни; бедному потому, что до сих пор оно не умеет сознать в себе этих сил, пробудить их и внести их в жизнь...”<sup>40</sup>.

Первый вариант пьесы, начатой им для художественников, Горький – если верить его письмам – изодрал в клочья. На вопросы Станиславского, когда же можно ждать обещанного, отвечал: пока пьеса не написана до точки, ее все равно что нет. “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 любовно все, все обнимающего”<sup>41</sup>.

Говорит ли тут Горький о неизвестном нам варианте “Мещан” или о замысле русской сказки, рождавшемся в поле его страстного увлечения репетициями “Снегурочки” на сцене МХТ, – пьеса, упоминаемая в цитируемом письме, до точки никогда не была дописана. Солнышко, любовно все-все обнимающее – этот образ в том, что Горький в самом деле напишет и что передаст в Художественный театр, будет то трагически оспорен, то язвительно сдвинут (одно из предполагавшихся названий драмы “На дне” – “Без солнца”; в 1905 году, сидя в Петропавловской крепости, драматург напишет “Детей солнца”). Но несомненно: в момент встречи МХТ и Горького преобладало желание общей радости, которой людям так не хватает.

Станиславский репетирует роль доктора Штокмана в комедии Ибсена, бессознательно беря от нового друга какие-то жесты (“манеру в споре резко рассекать воздух рукой сверху вниз”, а убеждая – словно бы втискивать свою мысль крепко сжатými двумя пальцами<sup>42</sup>). Перенимал и черты натуры – горячка, задира, бесстрашно идущий до конца, раз что понял и уверовал во что-то.

В последнем акте стекла в доме доктора Штокмана перебиты солдатами, по комнатам гуляет ветер, и все залито солнцем. По этому выстуженному и солнечному дому ходит человек, счастливый разрывом; угадывает силу, которую дает разрыв. Вот захочет – и раздаст мальчишкам барабаны и пойдет с барабанами по улицам – говорить то,

что должно быть сказано.

От “Доктора Штокмана” Станиславский отсчитывает начало “общественно-политической линии” в искусстве своего театра. В третьем сезоне она подплелась к остальным, ни одной не потеснив.

“Историко-бытовая линия” была представлена работами прежних лет, остававшимися в репертуаре, из них же первая – “Царь Федор Иоаннович”. Остальные линии – каждая – были представлены премьерами.

“Линия фантастики” – “Снегурочка”, премьера 24 сентября 1900 года, режиссеры К.С. и А.А.Санин, в заглавной роли – М.П.Лилина и Е.М.Мунт, в роли Леля – М.Ф.Андреева и О.Л.Книппер, в роли Бобыля – И.М.Москвин, а царь Берендей – первая роль в МХТ пришедшего сюда с весны 1900 года В.И.Качалова.

“Общественно-политическая линия” – “Доктор Штокман”, премьера 24 октября 1900 года, режиссеры К.С. и В.В.Лужский. Режиссеры играли двух братьев: Лужский бургомистра Петера Штокмана, Станиславский доктора Томаса Штокмана.

Станиславский рассказывал о своем Штокмане: “Впервые прочтя пьесу, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции. Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запастись необходимым душевным материалом и воспоминаниями об аналогичных с ролью жизненных чувствованиях. Моя исходная точка отправления и в режиссерской, и в артистической работе над пьесой и ролью шли по линии интуиции и чувства”. Рассказав, как воспринимался спектакль, как он становился возбудителем политического протеста (“нужна была революционная пьеса – и “Штокмана” превратили в таковую”), Станиславский задается вопросом: “Уж не существует ли в нашем искусстве только одна-единственная правильная линия – интуиции и чувства? Уж не вырастают ли из нее бессознательно внешние и внутренние образы, их форма, идеи, чувства, политические тенденции и самая техника?”<sup>43</sup>

“Линия символизма и импрессионизма” – “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”. Премьера 28 ноября 1900 года. Скульптора Рубека, забывшего высокие дела своей юности и погибающего в попытке взойти в горы, играл Качалов; его крепкую, *terre-à-terre*, молодую жену Майю и охотника Ульфхейма, с которым Майя уходит, – О.Л.Книппер и А.Л.Вишневский; Ирену, его полубезумную давнюю натурщицу, она же муза, она же возмездие – М.Г.Савицкая. Спектакль ставил Немирович-Данченко. Он предпослал постановке статью в “Русской мысли” – и в печати, и в своей сценической работе настаивал на реальности содержания пьесы, на ее проверяемости житейской логикой. Станиславский также оставил режиссерские наброски к “Мертвым...” – в спектакле не использованные и совсем иные: сильный и органичный отклик на то у Ибсена, что возбуждало “сверхсознание”, вызывало образы из внерациональной глубины.

“Линия интуиции и чувства” – “Три сестры”. Премьера 31 января



1901 года. Режиссеры К.С.Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. (Или, быть может, снова “совершеннейший новатор” – “тот кто-то, который поставил “Чайку”, кто образовался из странного слияния меня и Вас”<sup>44</sup>, – мы уже приводили эти слова из письма одного из создателей МХТ другому).

Станиславский говорил, что линия интуиции и чувства подсказана ему Чеховым, и вел ее с “Чайки”. К моменту, когда ставились “Три сестры”, линия интуиции и чувства не только была представлена в текущем репертуаре тремя постановками (“Чайка”, “Дядя Ваня”, “Одинокие”), но осмысливалась как всесвязующая.

Чехов приехал в Москву 23 октября 1900 года с готовой, хотя еще не перебеленной рукописью пьесы. 29-го ее прочитали труппе. Разнесли по адресам тетрадки с ролями, назначенными сразу и точно: Андрей Прозоров – В.В.Лужскому, Наташа, его жена – М.П.Лилиной, полковник Вершинин – К.С.Станиславскому, Ольга – М.Г.Савицкой, Маша – О.Л.Книппер, Ирина – М.Ф.Андреевой, Кулыгин – А.Л.Вишневскому, Тузенбах – Вс.Э.Мейерхольду, штабс-капитан Соленький – М.А.Громову (потом Тузенбах уйдет к Качалову; Соленого с сезона 1906/07 будет играть Л.М.Леонидов). Тетрадки с ролями Чебутыкина, Федотика, Роде, сторожа земской управы Ферапонта и няньки Анфисы – соответственно А.Р.Артему, И.А.Тихомирову, И.М.Москвину, В.Ф.Грибунину и М.А.Самаровой.

Актеры, занятые в новой постановке (а занята была, как мы видим, почти вся труппа), были “пропитаны Чеховым”; по ходу репетиций автор все более доверялся их артистической технике (Станиславский писал ему под конец репетиций: “Удивляемся Вашей чуткости и знанию сцены – той новой сцены, о которой мы мечтаем”<sup>45</sup>). Сокращал (как в роли Андрея Прозорова) то, что актер мог сделать внутренним монологом; менял реплики Вершинина и Тузенбаха, уводя главное в подтекст; Соленому почти перед самой премьерой вписал слова, без которых сегодня и не представляешь роли – все эти невнятные сигналы, которые подает глухонемая душа, строчки стихов (угрожающий Лермонтов спутан с дедушкой Крыловым), обидчивый, сулящий расплату вопрос (“Почему это барону можно, а мне нельзя...”). Про флакон духов, которыми Соленький прыскает свои пахнущие трупом руки, Чехов тоже добавил по ходу репетиций. Как и фразу разбившего фарфоровые часы Чебутыкина, которою он отзывается на вздох Ирины: “Это часы покойной мамы. – Может быть. Мамы так мамы”.

Ставя “Трех сестер”, в Художественном театре отыскивали принципы нового сценического развития “без толчков”. Не сцепления драматургического механизма, а перетекание житейских событий, их кантилена. Немирович-Данченко после прогона писал Чехову, что удастся передать на сцене обстоятельства жизни и ее ход – “именины, масляница, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна

и т.д. и т.д. и т.д.”<sup>46</sup>. Печка во втором акте была такая, будто сам к ее большим изразцам прикладывал и чуть отодвигал – больно с холоду – замерзшие руки. И молочное стекло большой керосиновой лампы светило, и истертый текинский ковер лежал на полу, и часы куковали, как в знакомом доме. Все воспринималось как жизнь, было жизнью. “Разница между сценой и жизнью только в мирозерцании автора – вся эта жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через мирозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией”<sup>47</sup>, – излагал Немирович-Данченко свои впечатления от прогона “Трех сестер”. Открытие линзы авторской индивидуальности, сквозь которую на сцену проходит поэтически преломленная и просвеченная жизнь, было еще одной новацией МХТ.

В пьесе, в дни премьеры для людей в зале так житейски понятной, такой “про них самих”, потребовался необыкновенный звук голосов, музыкальная изменчивость групп и ритмов (в режиссерском экземпляре прописана их смена – “быстро”, “очень быстро”, “медленно”, “вдруг вступившись”, “лениво”, “нервно”, “мягко”). Мотив тоски и счастья, мотив одиночества человека и желания служить другим, быть нужным, “жить, а не прозябать”, – мотивы, соприкасающиеся, как ощущал Станиславский, с “высшим чувством правды и справедливости”, с “устремлениями нашего разума в тайны бытия”, – все слагалось в гармонию спектакля, завершаясь последней его нотой: “Если бы знать...”.

Благородство театра сказывалось в том, что в спектакле ни на кого конкретно – ни на недалекого Кулыгина, ни даже на Наташу, которой Лилина давала обворожительную и обескураживающую уверенность существа, всегда знающего “как надо”, – не перелагали ответ за несостоявшееся счастье. Жизнь здесь и цвела и отцветала по собственным законам.

Выражение “течение жизни” в режиссуре “Трех сестер” возвращало себе свою образную суть. Жизнь льется, слепит, бежит, иссыхает; где-то ей предстоит вновь пробиться. Где ей естественней пробиться, если не в любви? Дуэт Станиславского – Вершинина и Книппер – Маши вошел в антологию сценической лирики.

В первом акте Маша – Книппер, собравшаяся было уйти с именин, после нескольких фраз Вершинина то застегивала, то расстегивала мелкие пуговицы перчатки, опустив над этими пуговицами лицо с проступающей улыбкой. Деталь по телесности и по пронизательности чисто толстовская. Немирович-Данченко потом напишет, что МХТ (и в особенности Станиславский) в своем восприятии жизни был так пронизан Толстым, что и Чехова подчас чувствовал “через Толстого”. От Толстого в их “Трех сестрах” была физическая любовь к жизни. От Чехова, к глубинам которого приближались, было ощущение, что жизнь сама себя глушит, исходно таит в себе муку напрасности и случайности, муку конечности, муку неполноты. Тоска глушащей себя жизни обочивается жаждою перемен.

Такой жаждою перемен, нервным и торопящим согласием, чтобы пришла все сметающая буря, жил в роли Тузенбаха Мейерхольд (вскоре в стихах будет провозглашено: “Крушите жизнь – и с ней меня!”). Качалов станет играть Тузенбаха с сезона 1902/03 – роль будет для него самой любимой за всю артистическую карьеру: он отдаст Тузенбаху неисчерпаемость жизнелюбия, готовность все от нее стерпеть, как бы она – жизнь – ни обманывала, ни обделяла, ни была чужда справедливости. Эта нота более могла ответить общему звучанию спектакля, в котором Станиславский – Вершинин застенчиво и чуть удивленно произносил: “Жить хочется чертовски!” Но и без нервного призыва, вносимого Мейерхольдом, представить себе финальную премьеру третьего сезона нельзя.

Следующий год весь обозначится этой нервной, тревожной нотой. С сомнительным успехом пройдут новые спектакли, колеблющиеся в своих целях, трудно сочетающиеся: “Дикая утка” Ибсена (19 сентября 1901 года), “Микаэль Крамер” Гауптмана (27 октября), “В мечтах” Немировича-Данченко (21 декабря), “Мещане” Горького (преьера сыграна во время гастролей МХТ в Петербурге 26 марта 1902-го). Действие всех четырех пьес – в современном комнатном пространстве. Действие всех четырех связано с попыткой ухода отсюда – на чердак, где тринадцатилетняя Гедвиг держит подстреленную дикую утку и где она сама застрелится; из мастерской Микаэля Крамера, где гипсовые Венеры выглядят столь же мертво, как развешенные рядом с ними анатомические таблицы, и Христа на огромном холсте распинают поправки, – в пивную, где проводит свои вечера Крамер-младший; из пестрого богемного мирка или из холодного дома мечтателя – за человеком, который выглядит обладателем крепкой и значимой цели (“В мечтах”); если не вовсе прочь от несдвигаемой мебели бессеменовского дома, то хоть по лестнице вверх от нее в комнату веселой жилички (“Мещане”). В трех из поставленных в четвертом сезоне пьес совершается самоубийство – заканчиваясь смертью в “Дикой утке” и в “Микаэле Крамере” или постыдным откачиванием самоубийцы-неудачницы, которому отдан целиком третий акт в “Мещанах”.

В несчастливом и тревожном сезоне укрупненно выступили две актерские работы – обе в спектакле по Гауптману: Арнольд Крамер – Москвин и Лиза Бенш – Лилина.

Арнольд – Москвин, беспутный гений-калека, с первого акта жил раздавленным, унижающим желанием счастья и близился к самоубийству. Низменно, всем телом боялся убивать себя. Хлопал себя по карману с револьвером вызывающе, инфантильно, отчаянно. Набивался, чтоб удерживали. Он хотел жизни, терзался унижительным и сладким вождением к ней – к жизни, воплощающейся в Лизе Бенш.

Эту “дочь ресторатора”, прехорошенькую и общедоступную, Лилина сыграла тотчас за ролью Наташи в “Трех сестрах”. В ее Наташе была женская прелесть и смущающая гармоничность: она произрастала

и плодоносила в согласии с жизнью, более того – ощущалась как жизнь, та самая, что – по словам героини Чехова – заглушает сестер Прозоровых “как сорная трава”.

Пошлость жизни и притяжение жизни-пошлости (постоянный призыв тем Чехова) в “Микаэле Крамере” стали основным предметом спектакля. Чехов оценивал его едва ли не выше всех виденных им работ МХТ.

Для Лизы Бенш актриса взяла живой образец: девица в голубеньком платье из немецкого станционного буфета, запомнившаяся щебеющим голосом и выкриками “Паприка-шницель!” Крамер-старший и Крамер-младший, в спектакле Станиславского отчаянно разно глядящие на все, эту миленькую, взятую из реальности кельнершу воспринимают, в сущности, одинаково: она – сама жизнь.

Старший Крамер знает: рано или поздно она наберется нахальства и явится со своей претензией в мастерскую-храм, станет обиняками излагать, чего ей надо, “как бы говоря: какой вы глупый старикашка! Не понимаете”<sup>48</sup>. Жизнь есть пошлость – и Микаэль Крамер требует от себя как от художника (и вообще от искусства) столпничества вдали от нее. Пошлость есть жизнь – отчаянно и гаерски готов вывернуть отцовское утверждение Арнольд. Он бежит в ресторацию Бенш. К ее свежему пиву, к ее тупоносому кельнеру, в ее надышанную теплоту, где смешиваются запахи кухни, дым сигар средней стоимости, запах мокрой шерсти от пальто на вешалке.

Арнольд вовсе не оскорблен в своих представлениях о любимой тем, что Лизу в ее пивной окружают хамоватые посетители, получающие в свой срок свое. Он видит ее всю как есть – от ботинок с остреньким лаковым носком до лисьей горжетки с глазками и лапками. Никакого романтического возвышения объекта страсти – среди графических гротесков, которыми Арнольд увлекается, есть и такой сюжет: здоровенные кобели обхаживают жеманную сучку. Пожалуй, он хотел бы быть одним из этой своры. Но его не признают за своего, и он действительно не свой.

Так, во всяком случае, понимал роль один из немногих пронизательных критиков спектакля, Леонид Андреев, уловивший в Арнольде – Москвине и желание быть как все и органическую неспособность к тому: “Ему мешает проклятый гений...”<sup>49</sup>.

Соотношением гения (и вообще творческого начала) с бытовой средой, как и его соотношением с законами нравственности в Художественном театре интересовались серьезно. Станиславский и Москвин до “Микаэля Крамера” уже входили в дуэт, здесь вновь возникавший, только в “Эдде Габлер” спяну гибнущего Эйлерта Левборга, гения-футуролога (еще и слова такого нету) играл Станиславский, а Москвин – его антипода и соперника, архивиста Тесмана. Проблему нравственных обязательств гения или его свободы от них Станиславский задал, играя мастера Генриха в “Потонувшем колоколе”. Герой Гауптмана на

укор – “Вы забыли, /Что правда, что неправда, что есть зло /И что добро” – отвечает горделиво: “Адам в раю об этом /Не больше знал, чем я”. Станиславский в своем режиссерском экземпляре эту фразу вычеркнул. Он не мог так ответить. Различие добра и зла для него и для Художественного театра сохранялись на всех уровнях. В домашнем обиходе и на высотах творчества.

Для Станиславского не так уж важно было, гениален ли Крамер-старший и в самом ли деле он (как обнадеживает запись в режиссерском плане) после гибели сына напишет Христа. В пьесе Гауптмана он вычитывал не спор художников об искусстве (в защиту академичности он голоса бы не поднял – в его записной книжке есть строки: “Академичность не имеет недостатков, а одни достоинства, и потому она мертва, суха и безжизненна”<sup>50</sup>), – через их разлад он слышал иное.

Н.Я.Берковский писал о “Микаэле Крамере”: “В сюжете драмы есть свой единый сплошной подтекст, он колотится о скорлупу текста...”<sup>51</sup>. Ставя эту пьесу, в МХТ доводили до предела то, что было сделано в “Чайке”, где сюжет глубинный не колотился, но светил сквозь “сюжет для небольшого рассказа” (не потому ли Чехов так резко настаивал, что “Микаэль Крамер” в МХТ поставлен отлично и что поставивший его Станиславский обязан сознавать свою правоту).

Сплошной подтекстовый сюжет “Микаэля Крамера” в МХТ оказывался нежданно для самого театра и в еще большей мере для его зала сюжетом тяжелым, нестерпимым. Это был сюжет неполноты жизни, ее нецельности, сюжет обрыва связей, когда любая попытка их восстановить оказывается мучительной и мучительской – что-то вроде коротких замыканий. Так решалась сцена отца и сына в мастерской старшего Крамера: Арнольд хочет кончить разговор как человек, схватившийся за голые провода под напряжением, хочет одного – чтоб его перестало бить током, отпустило. Подобное короткое замыкание происходит и при попытке восстановить связь реального и идеала. Идеал омертвел, как омертвело полотно старшего Крамера; реальное охамело. Радость жизни, язычество, сила? Вот вам язычество, как оно открывается автору режиссерского плана: “Пивная в германском вкусе. Пестрая, безвкусная, аляповатая, кричащая отделка... По стенам панно с германской мифологией. ...На колонках, где отделения со столами, – феи, Гамбринус на бочке и прочие, плохо вылепленные из папье-маше”. Имеется гротик – реплика гроту Венеры в “Тангейзере”<sup>52</sup>.

В набросках к 10-летию МХТ, Станиславский оценит значение не имевших успеха спектаклей четвертого сезона: они дали повод учиться передавать глубокие мысли<sup>53</sup>. Но жилось в этот год тяжело.

Разлаженность стала ощутима после весны 1901 года, когда на первых своих гастролях в Петербурге художественники, по выражению Немировича, “испили полную чашу радостей торжества”<sup>54</sup>. В пьесе, над которой он работал летом, Н.-Д. дал характерный обмен репликами. Юные артисты мечтают, как станут всеобщими любимцами, старший и

уже прославленный замечает: “Уверяю вас, господа, вы теперь лучше, чем будете, когда вас все полюбят”.

В премьеру его пьесы “В мечтах” 21 декабря 1901 года была занята вся труппа; хвалили постановку – особенно за многолюдную картину юбилея певицы и за декорацию, в которой нельзя было не признать московский ресторан, где подобные юбилеи справлялись. Спектакль первенствовал по сборам. Но привкус успеха (появились духи под названием “В мечтах”) был неприятным. Автор этим привкусом удручался (Книппер просила Чехова как-нибудь поддержать его). Жалел, что отдал на сцену вещь недоделанную: пришлось закрывать брешь (Чехов на предстоящий сезон новой и не обещал, а Горький с “Мещанами” задерживался, переделывал вплоть до декабря; без “новой русской”, как потом стали выражаться в МХТ, сезона здесь не представляли).

Весной 1898 года Немирович-Данченко не видел себе места в репертуаре МХТ (“Немировичи и Сумбатовы довольно понятны”). Теперь он тратил усилия, чтобы – уже как драматург – сблизиться с тем театром, который создавал; это не очень удавалось. Как режиссер Немирович в “Дяде Ване” остерег исполнителя от эффекта прямой узнаваемости (Лужский загримировался в роли Серебрякова под того профессора, который в театральном-литературном комитете забраковал пьесу Чехова), – как драматург он оставался при таких эффектах. Красавец-кумир Яхонтов, с его шикарно-простонародным пошибом, едва ли не “грим Шалапина”; чех Бокач списан с визитера Москвы – деятеля чешского национального движения Крамаржа. Столь же узнаваемыми (“на слуху”) были в пьесе умствования в артистическом и философствующем кругу, толки о борьбе полов, о праве силы и об обузе жалости, о власти, на которую притязает искусство.

Мейерхольд, который был занят в крошечной роли в третьем акте, писал в Ялту о своих впечатлениях от пьесы: “Пестро, красочно, но незначительно и неискренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев – Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старается втиснуть их настроения в винегрет плохого вкуса”<sup>55</sup>. Этого мнения он, видимо, не скрывал, если не афишировал. Так что в момент, когда на спектакле зашикали, Мейерхольда сочли инициатором обструкции и уверили в том Станиславского. Эта неприятнейшая история разматывалась драматично и к моменту ухода Мейерхольда из Художественного театра так и не разматалась (для себя он решил уход до начала февраля 1902 года, официальное заявление подал к 12-му того же месяца)<sup>56</sup>.

Скверная сплетня и большие нервы сыграли свою роль. У Мейерхольда имелись собственные побуждения уйти, как имелись они у А.А.Санина, А.С.Кошерева, М.Л.Роксановой. Но важнее мотивы внешние.

МХТ вступил в кризисное время.

Заявления об уходе, поданные одновременно несколькими актерами, с которыми был начат “театр в первый и последний раз”, рассма-

тривались в тех же заседаниях, в каких утверждали новую организацию МХТ и состав его пайщиков.

Чехов полагал, что необходимы правила: скажем, пайщиком делается всякий, прослуживший столько-то лет, получавший жалованье не меньше такой-то суммы. Повторял: нужны не имена, а правила, иначе все полетит. Обычно с мнением Чехова считались, все же новый устав прошел, как его предложил С.Т.Морозов, выкупивший паи первоучредителей МХТ и бравший на себя ответ за материальные дела театра. Он же принял заботу о новом здании – взял в аренду и перестроил по проекту Ф.О.Шехтеля здание в Камергерском переулке, где с восьмидесятых годов играли частные театры (Корш до своего переезда в Богословский переулок, Частная опера Мамонтова, кафе-шантан Шарля Омона) и где с начала своего пятого сезона на всю жизнь поселился Художественный.

Безупречная, дорогостоящая сдержанность интерьеров стиля модерн, приглушенность серо-зеленой гаммы и мягкое покрытие в коридорах, скрадывающее шаг, воспринимались в контрасте предмету и болевым точкам спектаклей, знаменовавших новоселье. 25 октября 1902 года в открытие идут “Мещане” (первое представление дали в Петербурге), 5 ноября – премьера “Власти тьмы” Льва Толстого, 18 декабря – “На дне”.

Спаситель в плане финансовом, С.Т.Морозов своим присутствием менее всего был способен укрепить нравственный покой и сбалансированность сил театра. Он был страстен, мог внезапно пойти вразнос; служил увлекшему предмету – человеку или идее – сумрачно и горячо. Станиславский, с его воспитанием, смущался жестокостью, с какой М.Ф.Андреева проявляла власть над Саввой Тимофеевичем. При том Морозов объектом своего служения избрал и Максима Горького, чьей невенчанной женой стала Андреева. Из морозовской кассы – к тревоге его семьи – через Андрееву и Горького финансировалось революционное движение, издание большевистской “Искры”.

Тяжелая решительность Морозова в делах шокировала Немировича-Данченко так же, как возникавшие перекосы репертуарных желаний и эстетических оценок. Театр, строившийся на подплетании друг к другу нескольких линий, на их равноправии в многосоставности, рисковал утратить гармонию собеседующих голосов. Волевым нажимом из этих голосов выделялся один. Он вытеснял прочие; подчинял себе направление. К этому направлению с лета 1902 года примыкало все больше актеров; оно могло бы отпугивать прямолинейностью, узостью, тенденциозностью, но вот не отпугивало; захватывало и Станиславского.

В летних письмах 1902 года Немирович-Данченко выражал известную обескураженность этим направлением, источник обаяния которого ему был ясен: искренность, демократизм плюс мощное обаяние того, от кого направление пошло и на кого ориентировано. Воздавая должное таланту Горького (“Этого первозрядного художника послал

нам Господь Бог от своих неисчерпаемых щедрот<sup>57</sup>), он хотел бы разжевать МХТ с “горькиадой”.

Любопытно сопоставить письма директора МХТ с чуть более ранними записями в дневниках директора императорских театров. То, что Немировичу-Данченко кажется опасностью, если еще не бедой МХТ, Теляковскому видится сознательной целью, итогом злонамеренности “с красным оттенком”, которую он приписывает как раз Немировичу-Данченко. МХТ, пишет Теляковский, “более других театров понял потребность публики и открыто пошел ей навстречу, избрав исключительный репертуар Чехова, Горького, Ибсена и др. ...Незаметно прикрываясь художественными целями, театр этот делал свое дело и старался растравлять и без того больные нервы современного общества”<sup>58</sup>.

Для Теляковского Чехов и Горький в МХТ – под одним знаком. Для большей части русской публики – едва ли не так же. Однако для театра возможность быть разом с тем и с другим оказывается все сомнительней. И сами эти двое чувствуют не то чтобы взаимное охлаждение, но утрачиваемую совместимость.

Как бывают люди с даром объединять, бывают люди с даром, столь же необходимым жизни, – с даром разъединять, противопологать. Горький из их числа.

Чехов, совета которого насчет “Мещан” автор спрашивал еще до того, как их закончил, писал о роли Нила: находил ее чудесной, полагал, что ее должен взять Станиславский, – “только не противопологайте его Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе. ...Когда Нил старается казаться выше Петра и Татьяны и говорит про себя, что он молодец, то пропадает элемент, столь присущий нашему рабочему порядочному человеку, элемент скромности. Он хвастает, он спорит, но ведь и без того видно, что он за человек”. Горький отвечал, что “ужасно доволена” указаниями, соглашался: “Нил – испорчен резонерством”<sup>59</sup>. Но в окончательном варианте следов правки по чеховским советам – нет. Как если бы отмеченная Чеховым тяга “противополагать”, сталкивать, становясь на одну из сторон, входила если не в природу автора, то в его властный и над ним самим имидж (слово еще не возникло в ту пору, но практика создания имиджа закрепилась как раз с Горького и с Леонида Андреева; смотри об этом в исследованиях О.В.Егошиной). Горький нес свою репутацию непреклонного бойца-оптимиста, враждующего с властью имущими, этими властями преследуемого, презирающего слабых и самое страдание.

По работе над пьесами Чехова МХТ уже знал, как важна “преломляющая линза” – поэтика, натура, душа автора; в работе над “Мещанами” театр с этой линзой-личностью трудно совмещал собственное видение предмета пьесы. Текст до постановки МХТ уже был знаком читающей России (пьеса была напечатана); фразы – “Хозяин тот, кто трудится”; “Не по росту порядочных людей сделана жизнь”; “Прав не дают – права берут” – вошли в сознание как лозунги. Подобного напора фраз



Художественный театр чурался, но они – “несущие” в конструкции пьесы; при режиссерской попытке миновать их конструкция проседала.

Сыграть “Мещан” до весенних гастролей в Петербурге не успели; работу заканчивали уже по ходу этих гастролей. Питерский градоначальник Клейгельс играть премьеру не разрешал (атмосфера, вокруг Горького всегда напряженная, сгустилась в связи с избранием его в академики: оно было признано недействительным, поскольку писатель оставался подследственным). Удалось добиться открытой генеральной, собравшей всю столицу и стяжавшей успех. Впрочем, и на ярусах, где толклись безбилетники, и в партере, где блистали дамы в элегантных утренних туалетах, реагировали не столько на сценические события, сколько на поединок сил, поддерживавших Горького и ему противодействовавших (директор императорских театров в дневнике досадовал: “монд”, свет, аристократия в этом поединке подыгрывает своему же врагу). Спектакль разрешили. На премьере в Москве обнаружилось, что авторская постройка шатается из-за цензурных купюр и вымарок, страха ради собственноручно сделанных театром. Расшатывание усугублялось вводами (Петра в первом составе играл Мейерхольд, Татьяну – Роксанова, в связи с их уходом состоялись замены: в Москве играли соответственно А.П.Харламов и Н.Н.Литовцева). Успех имел только исполнитель роли Тетерева – бывший певчий, ученик школы МХТ Н.А.Баранов, из труппы вскоре выбывший. “Мещане” прожили всего один сезон. Вторая премьера года “Власть тьмы” была также залом не принята и оказалась немногим долговечней – в следующий сезон ее сыгнали лишь дважды.

“Перед “Дном” театр катился в тартарары”<sup>60</sup>, – оценивал положение Немирович-Данченко.

Премьера “На дне” стала спасением и торжеством. Книппер писала мужу: “Было почти то же, что на первом представлении “Чайки”. Такая же победа. ...Публика неистовствовала, лезла на рампу, гудела”<sup>61</sup>. После спектакля артисты и автор расстаться не могли: “Был изумительный пляс и безумное веселье... Успех “Дна” приподнял всех на высоту полной потери разума”<sup>62</sup>. Отзывы рецензентов сходились: “Общее впечатление – нерасчлененное, сохраненное в своей непосредственной целокупности – могуче, ярко, неизгладимо”<sup>63</sup>.

Спектакль ответил ожиданиям и позволял вспоминать: “Пьеса принималась как пьеса-буревестник, которая предвещала грядущую бурю и к буре звала”<sup>64</sup>. Стоит добавить, что в своей глубине он был содержательней и выше своего успеха: был опытом русской трагедии. “На дне” – как прояснилось по прошествии века – в самом деле пьеса великая.

Как античная трагедия есть трагедия рока, трагедия классицистская – трагедия долга и чувства, так русская трагедия – трагедия смысла бытия. Зачем рождается человек? почему люди не летают? в чем правда? за что – смерть? зачем душа втиснута в уязвимую и нечистую плоть?

чем человеку помочь? и помогать ли? Эти-то вопрошания, нераздельные с вопрошаниями совести, были расслышаны у Горького и Станиславским, и Немировичем-Данченко, и Москвиным – исполнителем роли Луки, и Савицкой, игравшей умирающую Анну, и Качаловым – Бароном (недоумевал, вздрагивал, лез на верха взвизгивающий, грассирующий голос – “ведь зачем-нибудь я родился... а?”). Войдя в спектакль к концу сезона, пришедший от Корша новый актер – Л.М.Леонидов – хотел было играть Пепла дон Жуаном трущоб, но почувствовал себя со своими характерными красками чужаком в спектакле; потом разгадал и жанр этого спектакля, и самого себя, сделал рисунок сжатым, смирив мощный темперамент – вопрошающей тоской (“Чего это скушно мне бывает? Живешь-живешь, все хорошо! И вдруг – точно озябнешь: делается скушно...”). С ролью Пепла в МХТ пришел великий “трагик в пиджаке”. Напряженное озорство, но и нечто сверх озорства звучало в его вопросе – в том, который в цензурованном экземпляре вычеркивался: “Слушай, старик: Бог есть?”

В режиссерском экземпляре Станиславский к этим словам давал ремарку: “Подвигается на нарах ближе к Луке, чтобы лучше видеть”<sup>65</sup>. Немирович-Данченко, кажется, давал ко всей пьесе Горького ремарку противоположную. “Линзу автора” он устанавливал как линзу, дающую при обостренной четкости эффект отдаления. Все должно было быть схвачено “единым духом”, без задержек на подробностях (но так, чтоб ни одна не пропала); режиссер просил “большой линии” в тексте – не членить ни реплик, ни монологов, В письме к Станиславскому (тот был неудовлетворен собою в роли Сатина) он говорил о необходимости “бодрой легкости”: “В этой бодрой легкости вся прелесть тона пьесы... Играть трагедию (а “На дне” – трагедия) в таком тоне – явление на сцене совершенно новое”<sup>66</sup>.

Стоит сказать, что в том же ключе воспринимал пьесу “На дне” Федор Шаляпин; в разговоре с интервьюером искал, чему бы ее в русской драме уподобить: разве что “Снегурочке”. “Какая светлая вещь”<sup>67</sup>. Немирович-Данченко мог гордиться не только тем, что “темп, наконец, схвачен хорошо – легкий, быстрый, бодрый”<sup>68</sup>, но и шаляпинским мощным звуком спектакля (“И опять тот голос знакомый, /Будто эхо горного грома, – /Наша слава и торжество! /Он сердца наполняет дрожью /И несется по бездорожью /Над страной, вскормившей его”).

Вероятно, спектакль “На дне” не обрел бы той силы, какую имел, если бы не спор-складчина, который был мучителен для его создателей и плодотворен для итога их работы.

Станиславского потрясла в ночлежках казенная прямолинейность (Немирович-Данченко вынес то же впечатление, но отвел его как мало дающее в театральном плане). “Атмосферы романтики и своеобразной дикой красоты” не больше, чем в больнице или в казарме или в каторжном бараке, где хлорка перешибает запах усталого и страдавшего человеческого тела. “Большие дортуары с бесконечными нарами, на ко-

торых лежало много усталых людей – женщин и мужчин, похожих на трупы”<sup>69</sup>. Воображение режиссера получило сильнейший удар – совсем не тот, к которому Станиславский готовил себя, и от того еще более сильный. Он принялся за партитуру пьесы, не теряя ни часа. Его преследовал образ: много усталых людей – мужчин и женщин, похожих на трупы. Сначала кажется, что на нарах мертвые кучи, – Станиславский повторял и жестко сдвигал прием, найденный им для “Снегурочки”: там сначала казалось, что на сцене сугробы, валежник, потом все начинает шевелиться, лес живой и волшебный. В “Дне” поутру начиналось копошение тряпья на нарах. Каждый пробуждается с чем-то своим; каждый мешает остальным: беспокоит плачем младенец, бьет по нервам звук неисправной шарманки. Визжит напильник Клеща. Кашляет умирающая Анна. Двинуться нельзя, не задев соседа: слезая с верхних нар, ставишь ноги на изголовье того, кто внизу; откроешь дверь, чтобы хоть чуть легче дышалось, кто-то окажется на сквозняке. И то же – в нравственном плане. Режиссер, в чьем духовном строе так важен был мотив единения, здесь угадывал единение вынужденное, оскорбительное для человека. Спишь на людях, молишься на людях, мертвым остаешься лежать на людях. Есть какой-то общий гнет: не дает выйти.

Спектакль вызревал в спорах его создателей. Прямых казенных линий дортуара, который врезался в память Станиславского, в декорации Симова не было – был подвал с провисшим каменным потолком, с сырым темным кирпичом за обваливающейся штукатуркой; казалось, что скривленный коридор ведет отсюда не к выходу, а под такие же своды. Как если бы весь город с исподу прогрызли норы. Наверху действие оказывалось у глухого брандмауэра.

Не будь мотив тесноты и гнета столь острым переживанием автора режиссерского плана, по которому велись репетиции, в спектакле не возникло бы мотива, противостоящего ему: “Свобода – во что бы то ни стало!”

В “Моей жизни в искусстве”, изданной в СССР в 1926 году, мало кто принимал во внимание конец короткого абзаца, из которого все брали эту призывную формулу. Процитируем про пьесу без сокращения: “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”<sup>70</sup>. Отголосок старого спора с “бодрой легкостью” внятен в конце сложноподчиненного предложения.

Спектакль соединял духоту безвыходности, невозможность свободы и жажду простора-воли, о которой здесь пели под конец последнего акта.

Спектакль был глубок и мощен.

Спектакль как целое разлада не знал.

Иное дело, что Станиславский, которому в монологах Сатина аплодировали горячо, “успеха у самого себя” не имел; уставал от разлада с ролью. Через три дня после премьеры уже просил ввести в “Дно”

дублера – С.Н.Судьбина, и 7 января тот уже играл. Книппер передавала Чехову расспросы К.С. – когда же ждать пьесу от него, Чехова: “Душе, говорит, надо отдохнуть”. И Книппер, которую в роли Насти хвалили наравне с Москвиным – Лукой и Качаловым – Бароном, присоединялась: “Если бы ты знал, как нужна твоя пьеса, как ее жаждают, жаждают твоего изящества, нежности, аромата, поэзии, всего того, что ты можешь дать. ...С какой любовью мы будем разбирать, играть, vychаживать “Вишневый сад”. Ты увидишь”<sup>71</sup>.

Немирович-Данченко с февраля готовил очередную премьеру: “Столпы общества” Ибсена. В работе приходилось себя понукавать: пьеса выглядела устаревшей и по идейному заряду, и по сценическим задачам. Спасали разве что краски ироничной характерности. Описания сохранили Станиславского в роли баловня судьбы и женщин, труса Берника: нарочито иностранный тембр голоса и то, как он за завтраком надбивал ложечкой скорлупу, ел яичко всмятку.

Успех или неуспех спектаклей, которыми открывался и заканчивался пятый сезон, общего смысла его не меняли. Это был победоносный сезон Горького. Немирович-Данченко сделал все для того, чтобы стало так. Автор подарил ему экземпляр “На дне” в серебряном переплете работы ювелира Хлебникова. В дарственной надписи значилось: “Половиною успеха этой пьесы я обязан вашему уму и сердцу, товарищ”. Тут же предлагалось ободрать серебро и сделать из него себе кастет – кругом немало голов, которые хорошо бы проломить. Немирович поблагодарил и сказал, что переплет все же оставит переплетом. Примерно в ту же пору он писал Чехову: “Ужасно надо твою пьесу! Не только театру, но и вообще...”.

Тягу к Чехову в тот год признавали с долей смущения, готовы были в своем консерватизме повиниться перед теми, кто был радикализирован Горьким. Но Немирович-Данченко в процитированном выше письме от 16 февраля 1903 года не ограничивается лирикой (“Чувствую тоскливое тяготение к близким моей душе мелодиям твоего пера”). Он убедителен: “Горький – Горьким, но слишком много “Горькиады” вредно. ...В направлении репертуара мне хочется больше равновесия в этом смысле”<sup>72</sup>.

Равновесие в самом деле было нарушено: из девяти названий на афише сезона 1902/03 только два (“Дядя Ваня” и “Три сестры”) принадлежали линии интуиции и чувства; за сезон им отдано 20 вечеров (Горькому – более ста); “Царь Федор Иоаннович” шел все реже; “линия фантастики” вообще не представлена. Крен пробовали выправить в весеннюю поездку в Петербург: привезли только “Дядю Ваню” и “На дне”. Станиславский играл Астрова семь раз, десять раз – Сатина, да еще Вершинина (первый акт “Трех сестер” на чеховском литературном утрене в Пассаже; там же были прочитаны второй и третий акты “Чайки”, фрагмент из “Дяди Вани” и рассказы Чехова, – это тоже служило балансу).

Как ни сильна была потребность будущего сезона в пьесе Чехова (“Новая. Козырный туз”<sup>73</sup>), совесть не позволяла торопить автора. Знали, что болен, что выжимает по несколько строк в день. Надежда получить пьесу Великим постом и репетировать ее до отпуска была нереальна. С весны театр вместо Чехова взял Шекспира.

“Приезжайте в Москву на несколько дней, чтоб окунуться в римскую жизнь. Мы ставим “Юлия Цезаря”. Остановили все репетиции и устроили из театра библиотеку, музей и мастерские. Вся труппа занята собиранием материала и изучением эпохи. Работа кипит. Интересно, но очень утомительно”<sup>74</sup>.

Как и в работе над “Царем Федоре”, искали исторической верности быта и – как в “Царе Федоре” – находили большее. Исследователь определяет столь же красочно, сколь и глубоко: “Шум и кружение уличной толпы, как и все поражающее воображение зрителей богатство живых деталей римской повседневности, передавая реальность самого вещества истории, несли в себе нечто от ее совокупного смысла, во власть которого отданы судьбы отдельных людей, даже если это Брут и Цезарь.

Историческую трагедию Шекспира в Художественном театре толковали как трагедию самой истории, ее необратимого хода...” А.В.Бартошевич здесь прерывает или, вернее, подкрепляет себя жесткой фразой режиссера, определявшего свой предмет: “Распад республики, вырождение нации, гениальное понимание этого со стороны Цезаря и естественное непонимание этого со стороны ничтожной кучки “последних римлян”<sup>75</sup>.

Инициатор этой работы Немирович-Данченко потом шутил, что заставил прославиться Качалова, от заглавной роли отказывавшегося (в Казани, где Качалов играл до своего прихода в МХТ, тоже ставили “Юлия Цезаря”, и артист имел большой успех в роли Кассия).

Прочитируем еще раз Бартошевича: “Юлий Цезарь – В.И.Качалов, стареющий тиран с брезгливой улыбкой на тонких губах, знал, что Рим созрел для рабства, и презирал его за то же самое, что несло ему, Цезарю, победу, презирал чернь, от которой все еще зависел, презирал даже смерть, когда с бесстрашием солдата и безразличием человека, уставшего жить, шел навстречу кинжалам заговорщиков и падал мертвый в оцепенелой тишине Сената”<sup>76</sup>.

Подготовленный в стремительном темпе спектакль был впервые сыгран в открытие шестого сезона – 2 октября 1903 года. За несколько месяцев он прошел при переполненном зале 84 раза и прекратил свою жизнь так же решительно, как был начат. Продали декорации, костюмы, бутафорию – чтоб не было мысли о возобновлении.

Есть несколько версий, почему “Юлия Цезаря” не включили в следующий сезон. Ссылаются на непосильность его для рабочих сцены. Спектакль был в самом деле технически труден: возводились узкие улицы Рима, круто взбирающиеся в гору, режиссер давал ощущение

кипящей скученности; от акта к акту пространство разреживалось. Рим был виден издали и сверху, когда Брут смотрел на него из своего трюмового, полного шорохами сада. Под конец оставалась только земля в темноте – неровное бескрайнее поле боя, готовое вместить убитых. В спектакле было более 180 намеченных режиссером лиц – короткие выходы, увлекательные поначалу, утомляли участников огромных многофигурных сцен, пусть обязанности статистов – для поддержания тонуса – соглашались делить ведущие актеры (Книппер выходила в свите жены Цезаря). Наконец, трудно было не посчитаться с тем, как мучался Станиславский.

Есть возможность (хотя бы по рисунку назначенного им себе грима) восстановить его замысел роли Брута, облик человека поистине твердого, поистине благородного и поистине последнего в своем роде. Те, кто рядом, – совсем в другом роде, но честный ум Брута к этой информации невосприимчив: каждого рядом с собою и в толпе он мнит равно строгим и честным. В его доверчивости был жар; обманувшись, Брут вспыхивал яростью, терял равновесие. Он возвращал его себе, принимая свое поражение. Примерно так и описывают сценический образ рецензенты, обращавшиеся к спектаклю немного спустя. Но артист не мог оправиться от первых – бранных – откликов в печати. “Я слышал, что Вы хотите отдать роль Брута другому лицу, – писал ему едва знакомый зритель. – Не верьте, пожалуйста, газетчикам – никто еще до Вас лучше эту роль не играл – да и публика оценит это, когда лучше вдумается в Ваше исполнение. Если Вас не будет в пьесе, спектакль потеряет всю свою красоту”<sup>77</sup>. Брутом в интерпретации Станиславского восхищался Леопольд Сулержицкий, который вскоре станет одним из самых близких, нужных людей в Художественном театре; восхищалась Любовь Гуревич, которая станет одним из самых постоянных и тонких критиков-биографов МХТ. Но Станиславский оставался при ощущении, что Брут – это провал; последний раз сыграл на гастролях в Петербурге 14 апреля 1904 года и поехал праздновать свое освобождение в ресторан Кюба.

Как и в прошлом году, на весенние гастроли в Петербург повезли всего два спектакля. Кроме “Юлия Цезаря” – “Вишневый сад”. Остается предположить еще одну мотивировку, почему можно было расстаться с шекспировским спектаклем: пришла и уже поставлена та пьеса, в ожидании которой – готовясь к которой – душа нуждалась в великой исторической хронике.

Пьеса Чехова пришла в МХТ 18 октября 1903 года (в этот день Станиславский ее не читал: был занят “Юлием Цезарем”). Читали ее труппе 20-го, тогда ее слушал и Горький.

Горький излагал свое мнение о “Вишневом саде” досадливо: “Пьеса в чтении не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Все – настроения, идеи, если можно говорить о них – лица – все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво, и – разумеется – со сцены

повеет на публику зеленой тоской. А – о чем тоска – не знаю”<sup>78</sup>.

Станиславский познакомился с “Вишневым садом” в тот же день, что и Горький. Телеграфировал: “Потрясен, не могу опомниться...”<sup>79</sup>. В письме раскрывал свое впечатление: “Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. Впечатление огромно, и это достигнуто полутонами, акварельными красками”<sup>80</sup>.

Градации комического, присутствующие в пьесе, для всех были увлекательны. Не только Москвин, упивавшийся ролью Епиходова с его двадцатью двумя уморительными несчастьями, но и Станиславский и Книппер в их дуэте (Гаев и Раневская, брат и сестра), и Артем – Фирс, и Качалов, игравший Петю Трофимова, все они откликались почти водевильной подвижностью характеров и поступков, как ее предлагает автор. Спектакль чем дальше, тем больше обретал грацию, казался кружевным, подробности посверкивали, как брызги. В глубине своей, однако, он жил тем, что в нем было заложено с первых режиссерских прикосновений к пьесе: жил ясным ощущением кончающейся жизни и неясностью будущего, переломом – то ли от счастья к несчастью, по закону трагедии, то ли от несчастья к чему-то, чего не угадать. “О, скорей бы все это прошло, скорей бы изменилась как-нибудь наша нескладная несчастливая жизнь...”. Как-нибудь! Лопахин говорит это, стоя на коленях перед Раневской, та припала головой на стол. Он целует ее платье. “Раневская обнимает его, и они оба плачут. Пауза”<sup>81</sup>.

Странно было бы в эту минуту огласить горьковское: “А – о чем тоска – не знаю”. Чего же тут не знать. Да и Горький знал, как бы ни требовал, чтоб от этой тоски отказались.

Станиславский запомнил, что на генеральной репетиции Чехов похвалил его за финальный уход в четвертом акте. Когда уже пусто, когда уже нет с ним сестры, Гаев на секунду задерживается, оглядываясь. Потом уйдет. Будет пауза; снаружи, со стороны сада закроют окна; выйдет откуда-то, тихо устроится в продавленном кресле забытый в заколоченном доме Фирс – Артем: маленькая, ворчливая, неотлучная тень Гаева останется и умрет здесь.

Сострадание, вызывать которое есть прерогатива трагедии, спектакль “Вишневый сад” вызывал всегда. Уже в советские годы, когда “Вишневый сад” после довольно долгого запрета был возвращен в репертуар, в театр пришло письмо зрительницы-девочки, которая каялась: вот не надо бы жалеть этих помещиков, а она плакала, ей их жалко.

Станиславский продолжал чувствовать: “Для простого человека – это трагедия”<sup>82</sup>. Изжившие себя, праздные, легкомысленные Гаевы не способны на трагедию, но факт тот, что она им досталась.

В таком театре, каким был МХТ, соседние работы отвечивают одна в другой, так или иначе взаимоокрашиваются. Прямой, сухой, нагой трагизм смены эпох и национальной судьбы, который в “Юлии Цезаре” фиксировался в его эпицентре, в смежном спектакле отозвал-

ся тонким и смещенным, дальним звуком. Смена эпох и национальной судьбы втягивает тут людей, назначенных для жизни в ином жанре, во все не в трагедии. Но ведь и в “Юлии Цезаре” то, что делают в эпицентре, вовлекает персонажей, непрichастных действию, и ужасным образом (но и фарсово!) стоит им жизни. В спектакле МХТ не вычеркивали написанной Шекспиром по всем законам шутовства сцены, когда римская толпа бурно расспрашивает и по ошибке рвет на куски несчастного прохожего, Цинну-поэта.

“Вишневый сад” суммировал и возводил в степень найденное театром в работе над Чеховым, например, построение звуковой сферы. Станиславскому слышался “по всей пьесе” слабый треск полов, осыпается штукатурка: тут не сигнал про надобность ремонта, а что-то похожее на то, как по осени облетает сад. В диалогах бытовые ноты не глушили музыкальности дуэтов и трио, квартетов и ансамблей. Слышные на сцене родные голоса и чуть подыгрывающие им домашние шумы оказывались словно внутри иного, несравненно большего звукового шара.

В первом акте в самом начале издалека свисток: поезд уже на станции, но к окну метнулись зря – еще надо подождать, “пока то да се...”. Свисток снова слышится – один и другой, продолжительный – во втором акте (Станиславский хотел дать в глубине проход поезда, дымок, – от этого отказались, нужен был только звук издали).

“Словно где-то музыка. – Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас. – Он еще существует?” В режиссерских ремарках к этим репликам из второго акта – что-то сверх указания тем, кто ведает звуком. Раневская музыке обрадовалась, Лопухин музыки не слышит – прислушивается и не слышит (Станиславский в режиссерском экземпляре вежливо помечает: “временно ветер отнес звук”. А возможно, это не сама музыка, это воспоминание о музыке). “Обрадовалась”. “Еле слышная музыка. Далее музыку то приближает, то удаляет вечерний ветер”. Раневская и Гаев слушают, чуть двигая в такт рукой, чуть подтанцовывая. Режиссерская ремарка: “Развеселились”. Им это легко, им это естественно<sup>83</sup>.

“Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный”. Это авторское описание режиссер подчеркивает. Дополняет: кто-то звука вовсе не слышал.

“Это что? – Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко”. Раневская задает вопрос, вздрогнув; Лопухин отвечает “хладнокровно, отвлекаясь на минуту от чтения” (шуршал газетой)<sup>84</sup>.

В режиссерском плане дано подробное указание насчет отдаленного, точно с неба, звука: “Вот как его воспроизвести”. Технический подсказ, как “воспроизвести” звук тревоги, которую кому-то дано, а кому-то не дано слышать, потом сварьируют в “Днях Турбиных” – подобный звук сопровождал тут первый акт. По немыслимой, сплавляю-



щей несколько металлов басовой струне, натянутой с колосников до трюма, водили не смычком, а толстой веревкой. Н.П.Хмелев – Алексей Турбин этот-то звук струн под веревкой слышал, произнося свое: “Серьезно, и весьма”.

Атмосфера спектакля “Вишневый сад” не сгушалась, не нависала от акта к акту, – электризуясь, пронизываясь ожиданием, исполняясь печали, она обретала легкость. Зритель, до поры вместе с Лопахиным то и дело всплескивавший руками – да как же так можно, да о чем же они думают, да надо же что-то делать! – мог угадать в беспечности разоренных владельцев Вишневого сада что-то большее, чем беспечность: благородство приятия “исполнившейся судьбы”.

В Художественном театре третий акт – бал во время торгов – был предельно непохож на то, как хотел его видеть Мейерхольд (тот фантазировал: “...пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце... не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления...”<sup>85</sup>). Книппер играла решительно не так (юмор жены Чехова не позволил бы слышать призыв к преступлению, когда Любовь Андреевна говорит Пете: “... надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь” и сердито изумляется: “...вы недотепа. В ваши годы не иметь любовниц!”). При том тень беды и предстоящего исчезновения в самом деле касалась ее, да и всех.

Было понятно, что исчезнут вещи этого дома, потеряют себя, став достоянием антиквариата: книжный шкаф с отставшими за сто лет его существования филенками, гнутый маленький диван, изобретательно сделанный крепостным мастером для уютствования вдвоем, жирандоли из боскетной (а потом, уже ближе к нашим дням, предметом охоты для любителей станет и железная кровать горничной с витыми прутьями низкой спинки, и кожаное кресло Фирса). Исчезнут и потеряют себя люди. И чем безупречнее, чем полнее была их жизненность на сцене, тем острее было это знание. Завтра уже не увидать такого Симеонова-Пищика, цветущего старика в синей поддевке и белейшей рубашке, с легкой огромной бородой – и сам он весь легкий, как воздушный шар, при могучем, под богатырский доспех телосложении (критик описывал: легкомысленный и беззаботный младенец с представительной наружностью и сединой патриарха, тип беспечального русского дворянина<sup>86</sup>). Не будет завтра и Фирса, хотя он, маленький от старости (собственные брюки ему давно не по росту и оббиваются о башмаки), еще тут, еще делом занят, подбираясь со щеткой к барину и удивляя зрителя органической смесью рабства, привязчивости и достоинства.

В выборе безукоризненно жизненных, вещественных подробностей у Книппер – Раневской и у Станиславского – Гаева была та же

точность – отделяющая, отдаляющая (эффект, обратный тому, какого достигали в “Царе Федоре”, где узнаваемость приближала).

Все было так верно, так живо: руки в кольцах, не ощущающие привычных драгоценностей, зябкие, прячущиеся в кружевах; элегантность, при том, что надев любое свое платье с излюбленными ею мягкими, чуть декадентскими, протяжными линиями, Раневская уже не ощущает туалета отдельно от себя и может в нем валяться на сене. Полупрозрачные ткани, меховые опушки, жабо, скрывающие увядание нежной шеи. Удивительно, как рецензент видит все “на крупном плане” (в кинематографе этот термин только-только возник): “Подкрашенные волосы, губы, удлинённый незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхоленную кожу ее прозрачного, слегка веснушчатого лица”<sup>87</sup>. И вся она, с ее виновато-веселыми глазами – виновата, что не угомонилась, что любит своего парижского мучителя – была такой узнаваемо живой. Тем острее зритель чувствовал: этого не будет завтра – ни такой вот манеры произносить имя “Леонид”, чтобы слышалось “о”, ни такой вот капризной, ласкающей растянутости грудных нот – “надо же ку-урс кончить”, ни этого жеста, когда она ударяет Петю платочком, не просохшим от ее слез, ни такой вот способности действительно беззаботно уезжать в Париж на деньги, которые даже ведь не последние, а просто чужие, ярославской бабушки – “да здравствует бабушка!”.

Черта подводится под еще живым, в том-то и дело, – как вовсе не по сухостю, а по живым деревьям стучит топор в конце спектакля.

Решая третий акт, МХТ понимал очарование танцев, затеянных некстати, но ведь не со страха. Не с тем звали эти четыре скрипки с флейтой и контрабасом, чтобы заглушить шаги приближающегося Рока. Просто пришла затея послушать оркестрик еще разок, благо он пока существует.

Обитатели этого дома, принимая что выпадет, ничего не производят с большой буквы. Но у них достаточно твердые представления о том, какое поведение прилично перед лицом сил, называемых “с большой буквы”.

Они сохраняют естественность, и в этом их первое нравственное правило. Второе правило – не метаться (у Булгакова в “Белой гвардии”, из которой возникнут “Дни Турбиных”, этот завет отзовется в подсказках-формулах: не бежать крысиной побегой, не дергивать с домашнего торшера абажур – пусть светит, как светил). Метаться куда стыднее, чем плакать.

Раневская в слезах говорит, что без Вишневого сада не понимает своей жизни, – “если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...”. “Пожалейте меня, хороший, добрый человек”. Режиссер дает ремарку: “Ищет сочувствия, ласки, защиты, покровительства. Ей необходимо сейчас ободрение, нежное слово”. Режиссеру совестно за Петю Трофимова – тот “сидит, как истукан... Не умеет утешать, хотя он

добр”<sup>88</sup>. Режиссер понимал людскую потребность в “нежном слове”, в сострадании, в жалости, почему же непременно унижительной для того, к кому обращена (“не жалеть... не унижать его жалостью...” – эти слова трудно давались Станиславскому в монологе Сатина о Человеке: он перебивал их движением, щедро лил из штофа в подставленные стаканы – “Уважать надо! Выпьем за человека, Барон!”).

“Вишневый сад” был несводим к “нежному слову”, но включал его. Цена “нежного слова”, цена бережности и жалости друг к другу, цена простейшей человечности обозначалась тем выше, чем меньше места для этих качеств оставалось. Людям МХТ сердечные усилия личной доброты не только не казались неуместными, но становились все более важными.

В “Вишневом саде”, как его увидели в 1904 году, реплики “Прощай, старая жизнь! – Здравствуй, новая жизнь!” звучали светло, но не бодряще (лишь десятки лет спустя мажорный звук станут форсировать, чтобы еще через полвека с лишним над мажором издеваться). Какой будет новая жизнь, неизвестно. Может быть, она будет прекрасна. Все может быть. Режиссерского комментария Станиславского к концу пьесы в его экземпляре нет.

“Вишневый сад” – последняя премьера шестого сезона МХТ – был сыгран 17 января 1904 года, десять дней спустя началась русско-японская война. Когда “Юлия Цезаря” и “Вишневый сад” на гастролях играли в Петербурге, уже шла осада Порт-Артура. Годом позже была в разгаре первая русская революция. Как потом напишет Ахматова – “до смешного близка развязка”.

“Вишневый сад” для его создателей тоже в какой-то мере становился развязкой. Как когда, он возвращал и прощально переигрывая мотивы и темы, на которых строился “театр в первый и последний раз”. Горький – если хотите – имел право сказать про последнее сочинение Чехова и его театра: “Все – настроения, идеи, если можно говорить о них – лица – все это уже было...”. В иной тональности, но ведь то же говорит в первом отклике на “Вишневый сад” и Немирович-Данченко: “С общественной точки зрения основная тема не нова...”<sup>89</sup>.

Немирович-Данченко смущался высокопарностью произнесенных им в письме Чехову слов, но и он и многие в МХТ в самом деле чувствовали так: “Кончатся твои песни, и – мне кажется – окончится моя литературно-душевная жизнь”<sup>90</sup>. А то, что “Вишневый сад” – последняя пьеса великого драматурга, было ясно, хотя в телеграмме из Баденвейлера, извещавшей об его смерти, и будет 2 июля 1904 года сказано: “скончался внезапно...”.

## Глава вторая Ген расщепления

МХТ как модель театра. Судьба модели. – Проект “Отделений МХТ в провинции”. – Уход М.Ф.Андреевой и проект театра в Риге. – Горький (конфликт из-за “Дачников”). – Смерть Чехова. – Спектакль по маленьким трагедиям Метерлинка. – “Иванов”. – Начало русской революции 1905 года. – “Дети солнца”. – Театр-студия на Поварской – проект и практика.  
Отступление: к проблеме “режиссерского театра”.

С “Вишневым садом” театр – если чувствовать его как целостное художественное произведение – был стройно завершен. Когда артисты МХТ в марте 1904 года играли в Петербурге (обычные тревоги: как тут примут), Чехов написал: не столь уж важно, “что бы там ни было. Ведь вы уже сделали свое, к настоящему и будущему можете относиться почти безразлично”<sup>1</sup>.

Этому совету готовы были повиноваться, – не удавалось.

Вскоре (в июне 1905 года) Немирович-Данченко в письме к Станиславскому предложит замечательное и к нашим дням порядком захватанное историками МХТ определение: “Тот кто-то, который поставил “Чайку”, кто образовался из странного слияния меня и Вас”<sup>2</sup>. Красиво было бы сказать: тот кто-то, который поставил “Чайку”, был и автором Художественного театра. Он мог торжествовать прекрасное окончание своих трудов. Меж тем после “Вишневого сада” в доме на Камергерском менее всего ощущалось что-либо, похожее на светлое удовлетворение.

“Тот кто-то” больше здесь не работал, странное слияние двоих кончалось. Оставался созданный ими театр – как небывалое художественное учреждение и как способ жизни; как модель. Оставались две творческие индивидуальности, сотрудничающие на уровне гения; две индивидуальности, которые могли по мере приближения к завершающей точке задаться вопросом: а ты, ты сам, твоя отдельная художественная воля сюда ли стремилась?

Немирович-Данченко еще летом 1902 года позволил себе признаться: “Вот 5–6 лет назад я мечтал о каком-то театре. Теперь есть Художественный. Он лучше всех театров, но он далеко не тот, о котором я мечтал, и именно теперь он даже меньше походит на тот театр, чем два года назад”<sup>3</sup>. В другом письме той же поры он замечает: если Станиславский спросил бы “у своих тайных желаний”, он признал бы – они в МХТ не удовлетворены<sup>4</sup>.

Конец сезона 1903/04 года менее всего обозначен, однако, высвобождающейся личной творческой энергией и столкновениями личных

художественных задач. Силы направляются на то, чтобы утвердить общезначимость созданной театральной модели и распространять ее.

С мыслью о распространении модели МХТ Станиславский 16 февраля 1904 года пишет письмо энтузиасту И.А.Тихомирову в Нижний Новгород (Тихомиров, взявши отпуск в труппе и пригласив с собой нескольких учениц школы МХТ, пробует там вести театр при Народном доме). Предлагает “преинтересное дело” и вводит в его детали<sup>5</sup>. Это то самое дело (“Акционерное общество Национальных Общедоступных театров”, оно же “Акционерное Общество Провинциальных театров”), которым хотят заинтересовать и Чехова. В письме к Книппер Станиславский четко обозначал его зависимость от МХТ: “Если интересуетесь вопросом учреждения отделений Художественного театра в провинции – приходите завтра, в пятницу, на совещание, которое состоится у нас дома около 8 часов. Кажется, Антон Павлович собирался зайти”<sup>6</sup>.

Набираются три труппы. Каждая готовит 15 пьес (итого 45, разных). Кто их поставит? А тут поможет МХТ. “Весь его репертуар, макеты, планировки, гардероб может быть скопирован. В помощь режиссеру труппы отпускается один из артистов или свободный режиссер, хорошо знающий пьесу”. – Так излагается проект Тихомирову. – Труппы разъезжаются по намеченным городам: в каждом за сезон увидят все три труппы и все сорок пять спектаклей. – “На репетиционное время все собираются в Москву – поближе к Художественному театру, чтоб от него опять набраться духа”.

Труппы учеников МХТ должны будут развозить по России спектакли МХТ. Копии? А хоть бы и копии. Было бы схвачено главное, был бы общий язык, на котором это главное выговаривается. Цель? Ну, с одной стороны, присутствие этих спектаклей облагородит театральную провинцию; и небогатому зрителю будет хорошо – не по одним же открыткам (как их любили собирать!) ему воображать, как идут “Три сестры”, а когда еще он у себя в Вологде или Тобольске скопит на поездку в Москву.

Что будет с самим Художественным театром, когда его спектакли – как предусматривает проект – будут переняты труппами учеников и последователей, прорисовывалось неясно. МХТ как бы отодвигался в мыслях его создателя, абрис его мутнел.

Станиславскому, когда он обдумывал свой нынешний проект, мог бы вспоминаться уход Мейерхольда и Кошеверова с группой учеников школы МХТ. В “Театре и искусстве” (№ 10 за 1902 год) тогда, в феврале 1902-го, прошла информация, что они “намерены снять театр в провинции и создать там нечто вроде филиального отделения Художественного театра”<sup>7</sup>. За год в Херсоне повторили поставленное в Москве за четыре сезона. Копировали не только репертуар, но образ мыслей, обороты художественной речи. Не потому ли позволяли себе это, что себя в большей мере, чем остававшихся в Москве, признавали собственниками нравственной и эстетической программы Театра (того, который всегда

именовали с прописной буквы).

На протяжении десятилетий снова и снова скажется это свойство древа МХТ: отделяющаяся ветвь, оформляясь в новый театральный организм, считает себя ближе к сути и к корню, чем продолжающий жить своей жизнью центральный ствол.

В том же феврале 1904 года, когда ждут, что скажет Чехов о проекте отделений МХТ в провинции, начинает крениться дело в столице. Станиславский обменивается письмами с М.Ф.Андреевой. Одна из основательниц Художественного театра формально испрашивала отпуск, фактически шла на разрыв. Она запнулась, спеша назвать мотивы ухода:

“Мне больно оставаться там, где я так свято и горячо верила, что служу идее, а вышло – ну, не будем говорить об этом”. Впрочем, “об этом” она тут же говорит пылко: “Я перестала уважать дело Художественного театра, я стала считать его обыкновенным, немного лучше поставленным театром, единственное преимущество которого – почти гениальный, оригинальный режиссер. Я не скрывала этого, я об этом говорила громко...

Я не считаю, что изменяю своему богу – мой бог в моей душе жив, но я не хочу обманывать, я не хочу быть браминим и показывать, что служу моему богу в его храме, когда сознаю, что служу идолу в капище, только лучше и красивее с виду. Внутри него – пусто”<sup>8</sup>.

М.Ф.Андреева действовала в убеждении, что идея МХТ в странстве этого театра увядать начала давно и нынче здесь не живет. Приходится уносить идею и попробовать взрастить ее заново.

Для Андреевой, в ее публичном союзе с Горьким, первенствует вопрос о социальной, гражданской, партийной ориентации. Впрочем, она и К.С. находят силы сказать под конец друг другу добрые слова. Их столько хорошего связывало. В театре, который она оставляет, это хорошее хотят беречь.

Приехав в Петербург в марте 1904 года залаживать гастроли, Немирович-Данченко выбрал время побывать у Горького с Андреевой в Сестрорецке, послушал из пьесы, которую автор назначал МХТ. “Она еще сырая, – извещал он К.С. – Придется ему, вероятно, переписывать. Но много интересного уже есть. Хороши женские образы. Их там, молодых, шесть! Вот наши дамы-то обрадуются”<sup>9</sup>.

Судя по всему, после встречи автор переписал текст энергично. В итоге дамы не обрадовались.

“Дачники” были прочитаны труппе 18 апреля 1904 года (вечером этого дня К.С. в десятый раз играет в Питере Гаева). Станиславский, ужаснувшись сочетанием кособоротки автора с бриллиантом у него на пальце, писал Лилиной: “Никто не мог понять: как Горький решился читать свое произведение не только труппе, но самому близкому другу. Пьеса настолько ужасна... Неужели он погиб и мы лишились автора?”<sup>10</sup> Книппер писала Чехову: “Что сказать?.. Тяжело, бесформенно, длинно, непонятно, хаотично. На всех лицах было уныние... Тебе я скажу, что это

ужасно. Не чувствуешь ни жизни, ни людей, сплошная хлесткая ругань, проповедь”<sup>11</sup>. Те же ноты у Москвина в письме жене: “Ей-Богу, писать даже не хочется, до того не понравилось. Все только говорят какие-то пустые, но жестокие разговоры, и никто ничего не делает. Вообще меня Горький удивил, никакой любви к людям. Холодный, жесткий”<sup>12</sup>.

Письмо автору (длиннейший разбор) Немирович-Данченко начал словами: “Что пьеса, как она была прочитана, неудачная – это, к сожалению, не подлежит спору”<sup>13</sup>. Пожалуй, слово он выбрал не совсем то: “Дачники” предстали пьесой для МХТ неприемлемой, но для автора – удачной, то есть соответствующей его намерениям. Хлесткая ругань? – да, этого и хотел. Проповедь? – конечно! Недоумеваете (как Москвин) – куда делся мотив “Уважай человека”? А за что вас уважать.

В пору, когда у него вызревали “Дачники”, Горький артикулировал в письмах свое желание овладеть искусством “обижать людей”. Противостояние внутри круга, в который входил и МХТ и он сам, формулировал: “Культурник-мещанин, остороженький, гибкий, желяющий купить на грош своего духа пятаков удобств для тела и души, и прямолинейный, героически настроенный демократ, преждевременно изготовивший свой лоб для удара о стену...”<sup>14</sup>. Страх за культуру, проповедь аристократизма духа, призыв к самоусовершенствованию – “как мне противен, – восклицает он в другом письме того же цикла, – этот поворот назад!.. Я не оговорился – это назад! Теперь – совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель. Совершенствоваться мы будем потом, когда сведем счеты”<sup>15</sup>. Письмо насчет “Вишневого сада” (“А – о чем тоска – не знаю”) из того же цикла.

В мемуарах актеров МХТ проходит фигура Горького, каким тот был на премьере “Вишневого сада”, совпавшей с днем рождения автора и превращенной в юбилей, слишком похожий на прощание. Качалову запомнилось, как у него в гримерке на диване Алексей Максимович укладывал Чехова, измученного чествованием; разгонял курильщиков, “приказывал и командовал”<sup>16</sup>.

Разумеется, любя.

“Дачников”, где Горький отрабатывал способность “обижать людей”, пьесу агрессивную по целям и средствам, “Вишневому саду” оппонировавшую самим звуком своим, автор предложил театру еще при жизни Чехова. Что-то, казалось, могло измениться после смерти человека, который всем был дорог. Немирович-Данченко, на свое письмо-рецензию ответа не получивший, встретил Горького в Москве 10 июля на панихиде. “Явилось сильное желание побыть с Вами, поговорить”<sup>17</sup>.

Вообще-то А.М. на отзыв Немировича реагировал тотчас по получении (“я усмотрел в вашем отношении к вопросам, которые мною раз навсегда, неизменно для меня решены, – принципиальное разногласие. Оно неустранимо, и потому я не нахожу возможным дать пьесу театру, во главе которого стоите вы”<sup>18</sup>). Однако ж это осталось в черновике, письма адресату не послал. Формально контакты не были прерваны.

Станиславский и без писем принял как факт: “Мы потеряли двух драматургов”<sup>19</sup>. Немирович-Данченко предпочитал думать, что они потеряли, в крайнем случае, пьесу “Дачники”. Про то, что у него от всего произошедшего “садины на сердце”, осталось в письмах неотправленных. В том, которое отправил, попробовал перевести разговор на уровень профессиональный: “В конце концов, однако, Вы пишете пьесы, а Художественный театр имеет право рассчитывать на постановку их”. Лишь под конец позволил прорваться иной ноте: “Я хочу тысячу раз подчеркнуть Вам, что мое отношение к Вам – и как к писателю и как к человеку – совершенно неизменно. Да, – я думаю, – и у всех в театре”<sup>20</sup>. На этот раз Немирович-Данченко ответ Горького получил. В нем значилось: “Я решил предварительно напечатать пьесу, а потом уже пусть ее ставят в театрах – если она окажется для этого пригодной – все, кто хочет. А по поводу вашего уверения в том, что отношение ваше ко мне остается неизменным, позволю себе сказать вам, что для меня всегда гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне”<sup>21</sup>.

Смысл писем Немировича-Данченко (отправленных и неотправленных): готовность принимать при несогласии, готовность любовно ценить другого, не себе подобного и даже себе противостоящего. Горького в Художественном театре готовы были любить и любили именно так; в этом было одно из проявлений их чувства жизни, которую они принимали в ее богатстве, в многозначности ее сил.

Смысл ответного поведения Горького: ненавижу эту вашу готовность! Можете ее упражнять на ком угодно, но не на мне. Горький требовал категоричности изначального выбора: с кем? Отвергал любое обращение, которое начиналось бы: не с вами, но...

Не с вами, но ценим... Не с вами, но признаем в вас... Не с вами, но отношение к вам неизменно то же, какое было в дни, когда казалось: мы с вами!

На все это и отвечало его письмо, резкое, как пощечина. Разрыв был оформлен.

“Дачников” поставят в рижской антрепризе К.Н.Незлобина, где с сентября 1904 года начнет играть М.Ф.Андреева. В собранной здесь труппе работают и другие ушедшие из МХТ артисты: М.Л.Роксанова, ее муж Н.Н.Михайловский, А.П.Харламов; ждут также А.А.Санина. Финансы предполагает взять на себя Савва Морозов (в письме от 30 апреля 1904-го он уведомлял, что долее в делах Товарищества МХТ “не имеет намерения принять участие ни в качестве директора, ни в качестве пайщика его”<sup>22</sup>). Режиссирует Константин Марджанов. До работы в Риге он убежденно осуществлял в провинции повторы постановок МХТ – как обозначали в афишах – “по мизансценам”. Идею МХТ он исповедовал как символ веры.

Документы конкретизируют план нового дела (своего рода Ново-го Художественного театра), перенимающего мысли и задачи остав-



ленного и ему в его нынешнем виде противопоставляемого. Репертуар обеспечен Горьким и авторами “Знания”. Деньги Саввы. Предпринимательский дар Незлобина. Возможно объединение с Театром в Пассаже, уже открытым В.Ф.Комиссаржевской: от нее на переговоры с Андреевой, Незлобиным и Горьким приезжал К.В.Бравич – обсуждался состав объединяющихся трупп. Здание намеревались снять в Петербурге на Литейном.

Летом 1904 года Морозов ставит вопрос перед Качаловым: пусть скажет твердо – да или нет – насчет своего участия в этом деле. Более того: в театре, где ждали перехода к ним Качалова, имели надежду, что сюда перейдет и сам Станиславский. Почему бы и нет, казалось им.

Горький в эту пору главным оппонентом своих гражданских уставок видел Немировича-Данченко, и в том ошибался.

За два года до того, как Горький затеял строить по образцу МХТ, из его кирпичей и в противопоставлении ему свое театральное здание, Немирович-Данченко говорил: вышло так, что, имея план величественного и красивого здания, мы не построили его. Взялись за тщательную отделку его ничтожной части, а все здание предоставили достраивать кому-то другому. Так что нам остается желать этому другому, чтобы он достроил как можно скорее<sup>23</sup>. Черт шутит весьма разнообразно: в то время как Горький с Андреевой считали возможным, что к ним придет Станиславский, они строили театр, по гражданскому жесту, по высоким амбициям близкий Немировичу.

Горький и Немирович-Данченко были людьми одного склада, что, в общем-то, и ссорит людей чаще всего. Немирович, как и Горький, стремился не столько к совершенству исполнения, сколько к внятности замысла, к большой линии и мощи охвата, к ударам темперамента. Их роднила острота социальных чувств и властность идейных притязаний.

“Значительный и важный театр должен говорить о значительном и важном. ...Театр посещают только люди сытые. Голодный, или больной, или разбитый жизненной драмой в театр не ходит и вряд ли пойдет когда-нибудь... Но сытых людей надо заставлять беспокоиться и волноваться о важнейших сторонах жизни вообще”<sup>24</sup>. Это Немирович-Данченко писал летом 1902 года. Он готовил большое обращение к своему театру. Его снедала тревога: здесь начинают слишком заботиться о соразмерности художественных частных, что грозит измельчением общей задачи. Начинают бояться предметов общезначимых, но творчески или неблизких, или видящихся непосильными.

Нет, однако ж, данных, что тщательно подготовленное, пространное обращение было размножено и передано членам Товарищества МХТ, как предусмотрено заглавием рукописи. Ни в одном из архивов актеров-пайщиков копий нет. Как если бы автор записки был остановлен ощущением: скверное дело – сторонними укорами или не дай Бог окриками будить социальную ответственность и гражданские чувства. У художника это область души, если хотите знать, более замкнутая, бо-

лее стыдливая, более уязвимая, чем любая иная.

Все, что он мог бы сказать, но не сказал товарищам, всю свою неподдельную тревогу насчет “ужасного результата, когда в нашем театре форма совершенно задушит содержание”, Немирович-Данченко решался выговорить только в укор себе в том письме к Станиславскому, которое мы уже приводили. В том, где про МХТ сказано “он лучше всех театров, но далеко не тот, о котором я мечтал”, и где Владимир Иванович спрашивает себя и К.С.: неужели же мы “предоставим кому-то совершить то, что задумывали сами?.. Обнимаю Вас крепко”<sup>25</sup>.

Немирович-Данченко писал все это, готовясь к постановке “На дне”. В работу он вложит всю свою волю видеть МХТ более сходным с тем театром, о котором изначально мечталось, театром большим и широко влиятельным, театром широкого жеста (не отсюда ли конфликтность этой работы – Станиславский считал ее в искусстве шагом назад, отступлением).

Ставя “На дне” как бытийственную трагедию, Немирович не мифицировал силы, которые пригнетают жителей ночлежки, делают безысходным их пребывание в подвале. Они выступали как силы социальные, и было понятно, что загнало сюда слесаря Андрея Дмитрича, он же Клещ, кто виноват, если останется калекой татарин-крючник, которому упавшим грузом размозжило руку (Татарин, персонаж вроде бы “второпланный”, был шедевром А.Л.Вишневого). В своих чувствах к миру “наверху”, к придавливающему жизненному распорядку, театр был внятен. Горький мог бы это понимать. Понимать отказывался.

Смерть Чехова и разрыв с Горьким давали в 1904 году мрачную и яркую возможность – остановиться после коды “Вишневого сада”. Уж если прослеживается сонатное построение жизни МХТ.

На протяжении десятилетий жизни их театра то Станиславского, то Немировича-Данченко несколько раз охватывало чувство конца – не как угрозы, от которой надо спастись, но как законной развязки всякой формы жизни, а стало быть, и жизни художественной. Впервые это было пережито перед сезоном 1904/05 года. Но жизнь вообще и жизнь театра-художника куда менее следует законам формы.

Точки нельзя было ставить – слишком проросло в реальность, слишком любимо страной, слишком дорого как пример разумного, стройного, совестливого и умелого дела стало это живое предприятие. Против жеста самоликвидации вставали и житейские соображения, и просто вкус: самоубийство театра на могиле Чехова? Помилуйте.

И еще один мотив держал театр. Этот мотив сопутствует всякому делу, рожденному художественной идеей и направленному к ее воплощению. Он разъедает, подтачивает дело, он же дело спасает и длит. Заставляет чувствовать финальную точку – мертвой точкой и выводит из нее. Вкратце: мотив неудовлетворенности. Мотив несходства реально сделанного (хорошего) со строившимся в мыслях. Мотив сомнения в дороге. Готовность свернуть – “как тот, кто заблуждался и встречным

послан в сторону иную”. Станиславскому еще предстояло наполнить собственным опытом и горечью эту строку, когда будет играть в “маленьких трагедиях” Пушкина.

Непонятно было, кто подскажет поворот, обещающий “новы тайны”, к которым – сейчас кажется – и надо бы с самого начала стремиться. Пока же – летом 1904 года – они старались одолеть внутренний дребезг. Призывали себя быть деятельными – “сделать невозможное, чтоб спасти сезон и дело. Если это не будет сделано – мы существуем последний год”<sup>26</sup>.

К.С. на выбор называет вещи Ибсена, Стриндберга, Бьернсона, “Месяц в деревне”, маленькие символистские трагедии Метерлинка в переводе Бальмонта – “Слепые”, “Непрошенная”, “Там внутри”. При том нет хотя бы прикидки, как срифмуются (или не срифмуются) с Тургеневым и Метерлинком политизированные бытовики-”знаниевцы” Е.Н.Чириков с его “Иваном Миронычем” и С.А.Найденов с его “Авдотьиной жизнью”, если вообще они не порвут с МХТ вслед за Горьким (пока они в планах остаются). Трудно понять, что из намечаемых работ увлекательно для Станиславского – разве что его “кинематограф”, как называют в театре поиски прямого переноса на подмостки фрагментов прозы. Но список рассказов, к которым можно обратиться, избыточен и склонностей режиссера не приоткрывает.

В открытие седьмого сезона 2 октября 1904 года сыграли Метерлинка. Впервые со Станиславским работал не Симов, а другой художник – В.Я.Суреньянец. Режиссер отдал постановке несколько своих настойчивых мотивов, в том числе мотив игры теней. Образность “Там внутри” строилась на движении за стеклами в доме, где еще не знают о беде. Особым способом установленный свет должен был давать силуэтность и внешнежесткую значимость обычным жестам (скачиванию свивальника для новорожденного, движению ножниц, каким режут ткань). Незримый приход смерти в “Непрошенной” должен был знаменовать тем, как свет вспыхивал и дробился, бежал мелкими, вспугнутыми бликами; возникало трепетание узкого прозрачного крыла над современным интерьером с окном во всю сцену; в окне бежали тени внезапных туч. Но на премьере театральная техника выдавала свою неповоротливость, а общий замысел – свою неустойчивость.

Н.Е.Эфрос писал, сомневаясь в правоте таких попыток, что театр “транспонировал из минора в мажор” пьесу “Слепые”: “пьеса звучала почти гимном свету, смелому порыву вперед, к гордому будущему, к победе над всякою тьмою”<sup>27</sup>. Если то было обусловлено боязнью разойтись с залом, наэлектризованным гражданскими токами, переакцентировка не сработала. На спектакль не ходили: с первого сезона не видели такого падения сборов. Пришлось в аварийном темпе выпускать следующую премьеру.

Чехов в свое время возразил против того, чтобы в МХТ ставили “Иванова”, полагал его устаревшим, – теперь Немирович-Данченко

искал ход к “Иванову” как к пьесе, становящейся исторической (хотя между годом написания и годом нынешней постановки всего 17 лет). Режиссер поясняет исполнителям эпоху, как делалось при постановке “Царя Федора”. Не наше время. “Костюмы и прически десятилетия 1878–1888 гг., по карточкам дядей и тетей и знакомых отцов современной молодежи”<sup>28</sup>.

В сравнении с предыдущими постановками Чехова менялся сценический язык. Там мизансцена выглядела незавершающимся движением, как незавершающимся был живой и чуть певучий жест, – в “Иванове” мизансцена и жест замирали, останавливаясь. Пронзительными были фиксированные секунды. Сарра – Книппер долго-долго пробовала носком ботинка расправить завернувшийся и никак не расправляющийся уголок ковра; покачивалась в раскрытом окне с тянущим все тело стоном, потом оставалась неподвижной, сидя на подоконнике и кутаясь в платок.

В “Иванове”, которого Немирович-Данченко ставил практически в одиночку, впервые открывались собственные – и постоянные – черты его искусства: насыщенная сжатость, нерассеивающееся воображение, преимущественный интерес не к фактуре, а к структуре жизни. Это был важный для него спектакль. Тем не менее в вечер премьеры режиссер записывает кратко: «“Иванов”. Без успеха»<sup>29</sup>.

Об “Иванове” сказать так можно было только при условии высшей требовательности: видевшие хранили в памяти как шедевр ноктюрн первого акта, восхищались Станиславским – графом-приживалом Шабельским, с его обносившимся, вытертым аристократизмом, с его еле тлеющей душой, отдавали должное драматичной сдержанности Книппер и тому, как остры чувство вины и вспышки жизни у Иванова – Качалова. Но маркировка – “без успеха” – общий знак сезона.

Неудачи оставляли глубокие царапины (их, как мы видели, не оставалось в первый год). Станиславского ранила неудача Метерлинка и то, как были обкорнаны его идеи “синематографа” в премьеры 21 декабря 1904 года – “Злоумышленник”, “Хирургия”, “Унтер Пришибев” (мало утешения, что с “Хирургией” десятки лет станет выступать в концертах Москвин). Чеховские миниатюры нескладно объединялись в один вечер с полуимпрессионистской, полусимволистской, а в общем, непервоклассной драмой П.М.Ярцева “У монастыря”. Немирович-Данченко вкладывал в работу над ней душу, возмущался косностью мастеров (в спектакле были заняты Леонидов, Книппер, Качалов, Грибунин), хотел новых, небытовых тонов, восхищался, слыша их у учениц, М.Н.Германовой и В.А.Петровой, и признавал свое режиссерское поражение.

До конца сезона были еще поставлены (также в один вечер) “Блудный сын” С.А.Найденова и “Иван Мироныч” Е.Н.Чирикова (28 января 1905 года) и совсем уж под занавес года – “Привидения” Ибсена (фру Альвинг – М.Г.Савицкая, Освальд – И.М.Москвин, пастор Мандерс –

В.И.Качалов, Регина – О.Л.Книппер). Есть репетиционные дневники Станиславского. Можно поразиться: работа над Ибсеном не питательней и не радостней, чем выжимание бедных возможностей русских драматургов-бытовиков. Редко-редко видно, что воображение чем-то задело. “Почувствовал тишину дома, сырой день...”. Старинные портреты – “Семья родовитая, и Освальд последний, вырождающийся, кончающий все поколение”. Вид на горы в окне – “В ледниках почувствовалось холодная беспредельная судьба”. Не беспощадная, а беспредельная. Но вспышки режиссерского воображения не разгораются. Репетиции тусклы. “Москвин боится роли и своей толщины”. “Симов не был”. “Немирович был кислый”. “Разные вещи (неинтересные, несценичные)”. “День пропал зря”<sup>30</sup>.

Нет надобности ждать, пока копии, провинциальное тиражирование заставят усумниться в созданной модели: Станиславскому подчас насмерть скучна его собственная работа по собственным установкам.

Душа просит другого; радуется встрече: в записи 24 января 1905 года – “Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом... Почему искусство во всех отраслях возвращается к естественности и простоте, избегая условности? Благодаря зарождающейся культуре духа в человечестве. Чем культурнее душа человека, тем она чище, естественнее, проще, ближе к Богу и природе. Условность – это проявление варварства, испорченного вкуса или душевного уродства”<sup>31</sup>. Такие вот наброски раздумий. Им предстоит отозваться сложно.

Сезон 1904/05 года был рассечен событием, рубежным в русской истории: 9 января. Горький в этот день констатировал в письме: “Началась русская революция”. То напряжение, которое чувствовалось все предыдущие месяцы, получало событийную разрядку. Люди в Художественном театре были общими настроениями захвачены, не имея материала, к которому могли бы приложить свои чувства. Как раз в январе Станиславский вытаскивал неудавшийся спектакль по пьесе Чирикова. Пробовал найти созвучный залу нерв протеста, усиливал его, разочаровывался в своих попытках. Записывал в режиссерском дневнике: “Какая трудная работа ставить такие пьесы, где автором дана только канва без содержания. Развиваешь эту канву, а слова не помогают, а мешают. Добиваешься глубины – только обнаруживаешь мелкое дно и стучишь в него”<sup>32</sup>. Пробовал переключить жанр: не драма угнетенной и восстающей героини, а комедия глупого человека, глупого Ивана Мироныча, который блюдет глупый порядок. На премьере удалось сыграть именно так (заглавную роль играл В.В.Лужский, юмору ему было не занимать статью), рецензент уверял, что подобных взрывов дружного смеха не слышали еще стены МХТ: “Неужели – думалось – еще возможно возрождение легкой и веселой комедии?”<sup>33</sup> Но удержать спектакль в таком ключе не удалось, пьеса уклонялась от комедийного истолкования, самодуливо и безосновательно требуя находить в ней глубину психоло-

гии и социального содержания.

Мысль о возобновлении связей с Горьким подсказывалась всем ходом событий. В театре знали, что после 9 января Горький был арестован, что он в Петропавловской крепости кончает новую пьесу – “Детей солнца”. Русская и мировая общественность требует его освобождения. В театрах продолжают его играть (власти не препятствуют). После со- того представления “На дне” 27 марта МХТ шлет ему приветственную телеграмму – Горький уже не в крепости, а в Ялте. В мае состоялась встреча в Москве. Горького уговаривали отдать театру новую пьесу. Тон, в котором он рассказывал, как он уступил просьбам, радостей на репетициях не предвещал, однако “Дети солнца” сами по себе могли бы их дать.

Автора и людей театра равно тревожило жизненное противостояние, взятое в центр пьесы: накопление всяческих ценностей, рост культурной производительности с одной стороны и – с другой – всяческая нищета, обделенность хлебом насущным, ненависть. Тем усадьбам, той утонченной духовной и предметной среде, тем милым деревьям, которым в “Вишневом саде” угрожает предпринимательский рационализм, планомерный снос и застройка освобождающегося места, в 1905 году дано было выдержать иной натиск. Усадьбы жгли: даже не грабили, а громили и жгли; мстительно калечили породистых лошадей, так же мстительно рубили роули, наслаждаясь криком инструмента под топором.

Вообще-то за годы своего существования Художественный театр мог убедиться, что на производимые ими ценности спрос растет, что их любят и понимают. Но 1905 год и Горький как человек, от имени этого года берущий слово, ставил их лицом к лицу с вопросом: сколь многочисленнее, чем посетители их зала, те “голодные”, которые в театр – это они в МХТ сами себе ведь сказали однажды – никогда не пойдут. Россия остается страной бедной и темной. Нищета – материальная и духовная – рождает не тягу к плодам наук и искусства, а ненависть к ним – собственности господ, отбрасывание и втоптывание в грязь хлеба культуры. В пьесе Горького Лиза, надломленная зрелищем уличной бойни, пророчит окружающим людям-talантам: “Ненависть – слепа, но вы ярки, вас она увидит!”

Вопрос о том, сколь прав и сколь неправ тот, кто уходит из “долины”, из низины на выси творчества, возникал в спектаклях МХТ с “Потонувшего колокола” (Станиславский жалел, что в сезон 1904/05 года не удастся его вернуть в репертуар). “Дети солнца” могли откликнуться этим спектаклям. Могли также связаться с темами, заложенными в первичном плане спектакля “На дне”, с мыслью о гремучей смеси, скапливающейся в подвале, своды которого провисают под тяжестью стоящего над ним здания. Но в том-то и дело, что жизнь театра как художественного произведения, самоосуществление его как целостности было прервано.

Примерно в то же время, когда они получили от Горького его пьесу, в МХТ получили и пьесу Леонида Андреева “К звездам”. Действие ее происходит в высокогорной обсерватории, внизу у подножья город охвачен восстанием, и звездочетам должно с этим соотноситься: внизу убивают.

“Дети солнца” и “К звездам” равно восходят к той пьесе “Астроном”, которую Горький и Андреев собирались писать в соавторстве. Хотели “изображать человека, живущего жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины. За это его треснут в 4-м акте телескопом по башке”<sup>34</sup>. Манера выражаться в цитируемом письме Горького своеобразна – не поймешь, комически ли должна была разрешаться коллизия задуманной пьесы, или астронома убивают.

Павел Протасов из “Детей солнца” написан в согласии с давними набросками темы – человек, живущий жизнью вселенной среди нищенской обыденщины. В четвертом акте на него нападает толпа, он – по ремарке автора – отмахивается шляпой. Зато медвежеватый дворник, выйдя с доской – опять же по ремарке – “не торопясь, взмахивает ею и бьет по головам людей. Делает он это молча, сосредоточенно, без раздражения. ...Кто-то бежит со двора и орет: ребята, убивают!” Трагедия это или фарс, решать предстояло на сцене.

Горький настаивал, чтобы фарсовых красок не снимали (как сказано в письме Станиславского – держался за “петрушечью деталь”). При желании можно было расслышать тут нечто похожее на настояния Чехова, будто “Вишневы сад” – комедия, даже фарс; но возражать (“для простого человека это трагедия”) у театра не хватало сил.

На премьере 24 октября 1905 года четвертый акт пришлось прервать – в зале повскакали с мест, кто кинулся к рампе, кто к выходам; не удаётся установить, то ли запротестовали против избыточной резкости театральных средств, то ли приняли “массовку” последнего акта за реальных погромщиков (черносотенцы Художественному театру в 1905 году угрожали). По мизансцене мастеровой Егор, разъярясь, “шваркнул Протасова о землю” – Качалову (ученого играл он) пришлось для успокоения зала встать. Кое-как перед опустевшим наполовину залом доиграли.

Вокруг спектакля было слишком много происшествий, и толком не вгляделись, сколь принципиально изменилась так называемая “народная сцена”. Вместо толпы, где бы каждый имел лицо и свое действие, как то было в здешних народных сценах (на Яузе в “Царе Федоре”, у хлебных лабазов в “Смерти Иоанна Грозного”, на римских улицах и на Форуме в “Юлии Цезаре”), на подмостки как бы сама себя втискивала нерасчлененная масса. Все в белом. Независимо от бытового объяснения – допустим, это перевозбуждившаяся артель штукатуров – существенная новая функция народной сцены и новое понимание толпы.

Оставим без комментариев, но дадим справку: 10 дней спустя после премьеры “Детей солнца” прошла генеральная возобновлявшегося

“Царя Федора” (его два сезона не было в афише). В трагедии исключалась сцена на Яузе, та, в которой народ бунтует, толпой не становясь, бесстрашно следуя общему для всех, но и остающемуся личным чувству чести, верности, сострадания. Эту сцену в спектакль никогда не вернут.

“Дети солнца” играли чуть ли не из вечера в вечер – за полтора месяца сыграли 21 раз.

Представления прерывались из-за всеобщей забастовки, прекратились с началом декабрьского вооруженного восстания. Потом восставшие районы были расстреляны правительственной артиллерией, в городе долго стоял запах гари.

10 ноября играли “Чайку”.

Возобновлением “Чайки” 30 сентября 1905 года был открыт восьмой сезон. Оценим стремление иметь в этот сезон все главнейшее из прежде сделанного, основное для МХТ: “Чайку” и всего Чехова, “На дне”, “Царя Федора”. Дату 10 ноября выделим, потому что в этот вечер на сцену МХТ в последний раз выходил Мейерхольд, он доигрывал свою роль Треплева. Окончательный расчет Мейерхольд получил 7 декабря: как всем из ликвидированного Театра-студии, ему заплатили по 12 февраля 1906 года.

В письме петербургской приятельнице-артистке Станиславский 29 ноября 1905 года свел два рассказа о неприятностях, которые перенес: о закрытии Театра-студии на Поварской, которую в теперешнее трудное время пришлось ликвидировать до первого поднятия занавеса, и про то, как разругался с Горьким.

Про расчеты со студией: “Узнал же я актеров в момент ликвидации! Ну нация!.. Почистили они меня!.. Буду помнить!” Про Горького: “Видеть его больше не могу. Это образец самонадеянности...”. Про “Детей солнца”: “Какой ужас играть и репетировать в такое время эту галиматью и бездарность”<sup>35</sup>.

История с Горьким и “Детями солнца” на историю с Мейерхольдом и Театром-студией по датам накладывается одна на другую чуть ли не день в день. Эту синхронность стоило бы хоть обозначить, при том, что истории – полярные, интересные в своей противоположности.

Так к вопросу о совпадениях дат.

Можно начать с конечной точки, с 24 октября 1905 года. Можно дойти до нее, начав с самого начала.

Первые примеривания, как бы вернуть Горького. Март 1905 года. 29 марта К.С. просит своего ялтинского знакомого доктора Средина передать прилагаемое письмо Алексею Максимовичу: говорят, тот в Ялте, но адреса не знают; посылать до востребования – как бы не залежалось.

Дошло ли оно до адресата – неизвестно, до нас – не дошло, в архивах его не разыскали. Досаднейшая лакуна.

В письме к Средину после просьбы отыскать Горького – распро-



сы о жизни в Ялте (“думали о вас усиленно во время погрома, но, слава Богу, все обошлось благополучно”) и рассказ о московских делах. “Теперь составляю новую труппу из кончивших в нашей школе учеников. Хочу образовать новое общество провинциальных театров. Соберу несколько трупп, сниму несколько театров в разных городах”<sup>36</sup>. Это то самое дело – “преинтересное”, – по поводу которого еще год назад писали Тихомирову и по поводу которого, по-видимому, тогда же сносились с Мейерхольдом.

В записной книжке Станиславского законспектированы вопросы, которые очно ли, заочно ли, но надо бы выяснить с неназванным тут собеседником:

“Любит ли он администрацию?

представительство?

режиссерскую часть?

актерскую часть?

Бойтся ли он ограничения власти Правлением? Пайщиками?

Бойтся ли он ограничения власти репертуаром?

Бойтся ли вмешательства Художественного театра?

Бойтся ли, что я его сотру в смысле славы?

Начинать с труппы, которая не вся идеальна и по мере возможности исправлять изъяны.

То же с декорациями.

Долго не засиживаться в тех же городах.

Бойтся ли вмешательства городского управления и проч.?”<sup>37</sup>

Повторим, собеседник не назван; может быть, это и не Мейерхольд.

По пометкам в записной книжке Мейерхольда, встречи его со Станиславским во второй половине марта 1905 года назначались шесть раз. Щепетильнейший исследователь, Олег Фельдман, комментирует свою находку: возможно, тут всего лишь перемена ранее назначенного часа; но, возможно, в самом деле говорили по два раза в день. Почему бы и не так.

Хотелось бы иметь текстологический анализ: как соотносится посланное Мейерхольдом вступительное слово “К проекту Новой драматической труппы при Московском Художественном театре” с тем, что Станиславский 5 мая произносит в фойе Художественного театра на первом заседании сотрудников Театра-студии. К сожалению, этого сделать нельзя. Станиславский перед подобными выступлениями, как правило, писал хотя бы тезисы, но на сей раз рукописи в его архиве нет и вряд ли рукопись существовала.

Согласно журнальному пересказу, Станиславский говорил: “В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, – он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества”<sup>38</sup>. Это в духе Станиславского – можно вспомнить

его речь перед началом работ в Пушкине. Это и в духе Мейерхольда – отошлем хотя бы к его записке-протесту от 17 января 1899 года: “Мы хотим знать, зачем мы играем, что играем и кого своей игрой учим или бичуем”<sup>39</sup>. Это и в духе Горького, с которым как раз в начале мая 1905 года художественники ищут нового сближения.

Впрочем, официального перемирия с Горьким после конфликта из-за “Дачников” к 5 мая еще не заключили, так что его не приходилось ждать на состоявшемся в этот день первом собрании сотрудников филиального отделения, оно же – Театр-студия.

Важно прояснить, возможен ли тут оборот – “оно же”. Все требует проверки.

Задача убежденного и самоотверженного распространения того, что театр раз и навсегда на общую пользу сделал (такова задача “отделений Художественного театра в провинции”, куда должны уйти его воспитанники, – задача, которую в феврале 1904 года К.С. хотел бы обсудить с Чеховым, о которой списывался с Тихомировым, в связи с которой вспомнил о Мейерхольде) – задача сменяется.

Еще в марте Станиславский не мог бы сказать, в чем и как она сменяется. Вроде бы все та же забота об учениках школы МХТ – чтоб не пропадали, уйдя, – и об окультуривании театральной провинции. Так выходит, если судить по письму к Л.В.Средину. В тех же параметрах проект был изложен С.А.Попову; разве что уточнялось: финансирование К.С. берет на себя, пайщики после успеха, на который он рассчитывает, смогут придти потом<sup>40</sup>.

Станиславский пояснил, что в новое дело он вкладывает сумму, которую за семь лет своей работы в МХТ получил здесь и не тратил до подходящего случая.

Все это деловито и разумно. Особенно в пересказе такого деловитого и разумного человека, как Сергей Александрович Попов. Но есть и сквозящая, занимающая слух нота.

Когда начинали МХТ, Станиславский сознавал этот театр как дело общее и настоял, чтобы оно таковым предстало и организационно. В конце марта 1905 года он ощущал Театр-студию как дело личное. Необходимое прежде всего и более всего ему самому.

Едва ли не та “мастерская художника Станиславского”, которой К.С., по давней догадке Немировича, хотел и не имел в их театре.

Вопрос, возможна ли мастерская, лаборатория, экспериментальная площадка, как ее ни назови, в театре на полный ход работающем, – вопрос, который будет вставать снова и снова. Она невозможна, а без нее нельзя.

Страницы “Моей жизни в искусстве”, связанные с Театром-студией, неожиданны по тональности. Казалось бы, что мрачнее констатаций: “Наш театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались”. А между тем глава “Студия на Поварской” и вообще, все, что относится в “Моей жизни...” к “периодам сомнений и исканий”, к “тем

периодам в исканиях, во время которых новое становится самоцелью. Новое ради нового”, отмечены необъяснимой веселостью и неким подьемом духа. Ну возьмите же книжку, ну перечитайте же хоть про путешествия за новыми голосами, про то, как заново перебирают инструменты, как отыскивают гениального виртуоза-пастуха, как отзывается полем и лесом его жалейка, как ни на что не похоже трио голосов – высочайшего сопрано девочки, альты ее брата и баритона матери, которая умеет тянуть звук точно волынка, поражая бесконечностью дыхания. И как узнаваема Гомерова лира в том, что в Малороссии называют “рыля”: под ее рокот слепцы поют стих об Алексее Божьем человеке.

“Вместо того чтобы сдержать затеи молодой компании, я сам увлекался и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!”<sup>41</sup>

Тон рассказа Горького о том, как его уговорили вернуться в МХТ, неприятен (“явились ко мне Качалов, Москвин, Муратова, Станиславский и начали говорить, что, мол, я гублю театр, что он. Станиславский, готов стать на колени. Это было тяжело... Я им уступил, поставив некоторые условия...”<sup>42</sup>). В театре, однако, отношения с ним с весны 1905 года разыгрываются в том же ключе, что отношения со студией, с той же пометкой “allegro”.

В мае Станиславский писал Андреевой: “Намерение Алексея Максимова поручить нам свою чудную пьесу было встречено восторженно. Мы все радуемся”. В июле спрашивал у самого автора: “Как дела с моими любимцами “Детями солнца”? Окончили ли Вы пьесу и когда обрадуете нас ее присылкой?”<sup>43</sup>

Когда К.С. успел полюбить “Детей солнца”, мы не можем сказать (труппу автор знакомил с ними только в августе). Но в искренности его тона нет оснований сомневаться. Станиславский с весны готов признавать распирающую, почти мучающую его новую творческую энергию как волю к гражданскому служению. На огромное письмо Немировича-Данченко в июне он отвечает, отводя главенствующие в письме профессиональные темы: “Поймите, что теперь я, как все мы, слишком захвачен тем, что происходит на Руси”. Этим-то он для себя объясняет свою тягу к Мейерхольду. Имя Мейерхольда появляется в письме тотчас за тем, как К.С. выговорит нынешнюю свою цель: “Я имею право теперь требовать широкой общетеатральной деятельности на всю Россию, хотя бы... и в этом направлении уже нельзя удержать моего самодурства. Может быть, я разобью себе голову, а может быть... умру спокойно”. Дыхание фраз, прерываемых отточиями, дает понять состояние пишущего. Неважно, что он за человек, Мейерхольд; неважно даже, талантлив ли (“mise en scène” прислал, к сожалению, не Бог вещь какую). “Он мне нужен... потому что он большой работник”. Непременный, никем не заменимый товарищ в деле на всю Россию, без которого и любовь и вера в свой театр у К.С. потухают<sup>44</sup>.

В августе Горький свою пьесу труппе МХТ прочел – “Она понра-

вилась... Горький был очарователен и мил”.

В том же письме, где про удачу с “Детьми солнца”, – про то, как ладится перестройка дома на Поварской для Театра-студии; К.С. хвалит своего товарища по административной части С.А.Попова, – по этой части можно быть спокойным. “12-го (спутался в числах), словом, вчера – чудесный день. Он был посвящен просмотру летней работы студии”<sup>45</sup>.

До того вести о летней работе были довольно сбивчивы. Лужский беспокоился, что в Пушкине идет пустое баловство и вообще оттуда театру погибель. Мейерхольд на письма-распросы Станиславского отвечал в своих письмах-докладах бодро. Погруженность в предсезонные дела полная. В россыпи сообщений о рисунке боскетных ширм и диванчиков, о ткани для стильных костюмов Метерлинка, о смене планировок (“тамбур отходит глубже и освобождает правый угол авансцены для уютного угла под окном”; “детали мебели ищу по журналам”) едва ли заметна строка: “О провинции не очень беспокойтесь. Отпадет гряда работы, и мы это облададим”<sup>46</sup>. К задачам “общетеатральной деятельности на всю Россию” вроде бы больше ничего не относится.

Так вот, про чудесный день.

Историки МХТ подчас объясняют лишь позднейшей установкой мемуариста высветленный тон страниц “Моей жизни...”, посвященных всячески разорительному опыту Станиславского с Мейерхольдом. Но тот же тон – в письме про день, пережитый накануне, когда отменили репетиции в МХТ и всей старшей компанией поехали к младшим в Пушкино (Станиславский снял дачи для студийцев и обустроил под театр сарай так же и там же, где съезжались летом 1898-го начинать МХТ). Едут Качаловы, Горький с Андреевой, Книппер, Вишневский с Косминской, Грибунин, Званцев, много народу. К.С. повторяет: “День чудный”:

“Забрали закусок. На Мамонтовке вся труппа вышла нас встречать. Общие приветствия, оживление, трепет. Приехал и Мамонтов, и всякая молодежь: художники, скульпторы и пр. В 12 часов начали “Шлюка и Яу”. Свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило. Среди молодежи Баранов играет великолепно. Успех, оживление и чудесное впечатление.

Завтрак импровизированный, игра в теннис, городки, обед, устроенный Мейерхольдом в старинной аллее. Горячие споры, юные мечтания.

В 6 часов “Комедия любви” – это слабо, по-детски, но и тут надо было признать, что в труппе есть хороший материал. “Смерть Тентажиля” – фурор. Это так красиво, ново, сенсационно. Мейерхольду делают овацию. Молодчина. Вся труппа провожает на вокзал. Горький в ударе и говорит обаятельно. На вокзале в Москве ужин – очень оживленный”<sup>47</sup>.

Сергей Александрович Попов болен, из-за инфлюэнцы к своим подопечным не ездил, с ним хочется поделиться бодрящими впечатлениями: “Вчерашний день дал мне много радости. Он удался прекрасно.

Неожиданно собралась все труппа Художественного театра. Неожиданно приехали Горький, Мамонтов... “Шлюк” произвел прекрасное впечатление... “Тентажилъ” произвел фурор. И я был счастлив за Всеволода Эмильевича. Вчера я успокоился. Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу студии над предрассудками”<sup>48</sup>.

Отчет жене К.С. заканчивает: “Сегодня фабрика и вечером – распределение ролей горьковской пьесы”<sup>49</sup>.

Вот так оно совпадало.

(Для забавы можно еще заметить: Баранов, которого К.С. хвалебно отмечает среди исполнителей гауптмановского “Шлюка и Ю”, – тот самый Баранов, который играл в “Мещанах” и единственный в спектакле имел триумф, после чего спился, из театра ушел и вот теперь пробовал вернуться. Склонностью к запоям продолжал беспокоить – смотри в студийных отчетах.)

Потом спад тона, да и документов меньше. Середина августа. Станиславский пишет, что Горький хотел бы в “Детях солнца” отдать Протасова ему, и роль в общем “подходящая и интересная”, но “увильнул” – “спихнул ее Качалову”. В письме через дня два: “Пьеса Горького – средняя, но, может быть, будет иметь успех. Труппе она не очень нравится, но, подстегнутые студией, работают хорошо”<sup>50</sup>.

В студию контролером и бухгалтером (одновременно поступивши в университет) поступает Володя (Дуняшин)<sup>51</sup>. То есть добрачный сын Константина Сергеевича, крестник его покойного отца.

Лилина интересуется, как там, в студии, дела, – К.С. поясняет, что с тех пор, как писал о ней подробно, там не был и не знает, что там делается.

Дописывать режиссерский план “Детей солнца” (первые акты уже репетируют) Станиславский уезжает в Севастополь, останавливается в привычной ему гостинице Киста. “Подходя к театру, молодеешь на семь лет, и кажется, что из-за угла сейчас выйдет Чехов. Какое славное было время”<sup>52</sup>. Интонация, как если бы прошел не год, а годы. Чехов был очень давно.

В письме к Лужскому от 2 июля 1905 года, деловом и сердито пошучивающем, Немирович-Данченко ничем не отозвался проставленному им числу: дата смерти А.П. Не вспомнилось, хотя где-то в придаточном предложении мелькает “Чайка”. Возобновление этой пьесы отложили в прошлом сезоне, сейчас ощущение смысла работы еще слабее: не востребовано “по жизни” – “Чеховские милье, скромно-лирические люди кончили свое существование”; не очень нужно “по искусству” – “Это будет успех знакомых мелодий”<sup>53</sup>.

Из Севастополя Станиславский пишет Немировичу, прося его как-нибудь развести работы над возобновлением “Чайки” (Мейерхольд – Треплев) и занятиями Мейерхольда в студии. Как бы одно другое не подрезало.

В том же письме К.С. жалуется: ему трудно дается режиссер-

ская планировка 4-го акта “Детей солнца”.

По его планировкам первых актов работает в Москве Немирович. Информирован о работе каждый день. 6 сентября, вторник. “Вчерашняя репетиция (2-е действие) – одна из тех, когда хочется “взять шапку и палку и идти, идти, куда глаза глядят”. 8 сентября, четверг. “Вчера пропетировали 1-е действие... Мне показалось так безнадежно, так неинтересно, так пусто, скучно”. Скрепя сердце, он ведет репетиции дальше, пробует гримы, проверяет установку декораций, бутафорию, свет и шумы<sup>54</sup>.

14 сентября Станиславский возвращается. До 25-го режиссеры работают сообща. “Полугенеральная” первых трех актов в присутствии автора, тот итожит: “Поставлено отвратительно. Играют – пакостно. Пьеса вся искажена и, вероятно, со скандалом провалится”<sup>55</sup>. Художественники примерно того же мнения. Работа возвращается в исходную точку, снова “за столом”. Станиславский в начале октября переиначивает свою планировку – принципиальных отличий не обнаружил.

Последнее синхронное наложение: премьера опостылевших режиссеру “Детей солнца” 24 октября; в этот самый день Мейерхольд послал Валерию Брюсову записку: “Умоляем Вас приехать в “Прагу” (подъезд отдельных кабинетов). Необходимо поделиться тем ужасом, какой охватил наши души, когда мы ясно видим, что все кончено”<sup>56</sup>. Брюсов заведовал литературным бюро Театра-студии на Поварской, в “Праге” кроме Мейерхольда его ждали перечисленные в записке люди из студии, и как не связать слова про ужас и про то, что все кончено, с гибелью их эксперимента. Впрочем, почему не объяснить нервность записки с тем, что произошло на премьере в Художественном театре, с паникой в зале, с несомненностью общего угрожаемого положения.

Усилия архивистов пока не дают ответа: что же случилось со студией в этот именно день. Единственное, что установлено с точностью: не в этот именно день стряслась беда на генеральной репетиции “Смерти Тентажиля”, известная так, как ее описал художник Н.П.Ульянов. Эту репетицию датируют 7 октября. “На сцене полумрак, видны только силуэты людей, плоскостная декорация, без кулис, задник повешен почти у рампы. Это ново, по-новому со сцены доносится ритмическая речь актеров. Медленно развивается действие, кажется, время остановилось”. Окрик Станиславского: “Свет!”. Переполох; попытки возражений: все рассчитано на полумрак, на свету теряется художественный смысл; возражения не приняты. Генеральную продолжают при полном освещении сцены. “Началось расхождение, разноречивой живописи и фигур действующих лиц. Станиславский встает, за ним встают зрители. Репетиция оборвана, постановка не принята”<sup>57</sup>.

Месяц спустя Станиславский подписывает бумагу: “Театр-студия не может быть открыт в этом году...”<sup>58</sup>. Причины, по которым он не может быть открыт, перечисляются. Говорится о революции, которая убила театральный сезон. О художественных расхождениях не говорит-

ся. Ни к кому из участников дела претензий не предъявлено.

Трудно идти против такого знока фактов, как О.А.Радищева, когда она толкует причины, заставившие Станиславского закрыть Театр на Поварской до его открытия: “Человеческие и творческие разногласия не были для него решающими. Просто во времена разрушения государственных устоев Станиславский не мог быть уверен в выполнении взятых на себя материальных обязательств по содержанию Театра-студии. То, что Станиславскому уже недоставало денег и пришлось закладывать паи “Товарищества Вл.Алексеев”, говорится в воспоминаниях С.А.Попова, выручавшего его из финансовых затруднений”. Документы вправду не указывают иных причин ликвидации Театра-студии, кроме загвоздки денежной, – а меж тем сама же Ольга Радищева этот акт Станиславского ощущает чем-то “вроде творческого самоубийства”<sup>59</sup>.

Ну, если уж говорить о финансах, то – упираться все именно в них – не прав ли был С.А.Попов, заверявший своего партнера, что с четырьмя готовыми спектаклями (“Смерть Тентажиля” и “Шлюк и Яу”) могли рассчитывать на успех) до весны додержимся. Страх, что не станет публики, не оправдался. В декабре действительно ходили плохо (еще бы, под выстрелами), с января же не только Малый театр с его государственной поддержкой, но и Корш жил безбедно (сборы были даже выше средних на ту же пору).

Все равно же с работниками Театра-студии рассчитались вперед вплоть до Великого поста, а за аренду здания уплатили до конца сезона. Так что ни дело на Поварской закрывать, ни самому Художественному театру покидать Москву расчета не было – если говорить о расчете финансовом.

Да и человек не таков, чтобы пойти на самоубийство при виде опустевшей кассы. Выдержит ведь полное разорение после 1917 года.

Попробуем еще раз взглядеться во всю эту историю с ее предысторией, которая все же кажется нам чем-то иным – не творческим самоубийством, а драматическим, переломным часом творческого самопознания и творческого самоопределения.

6 декабря 1905 года сыграли “Вишневый сад”. Заглядывая вперед, скажем: вышло так, что этот спектакль всякий раз шел перед обрывом работ и паузой. Именно “Вишневый сад” сыграют 26 октября 1917-го, после чего по 21 ноября театр прекратит представления “вследствие политических событий”. Так было и под конец 1905 года.

В ноябре 1905-го бродила мысль о превращении в театр государственный – не императорский, а именно государственный, национальный, кооперировавшись с Малым: инициатива пошла отсюда; впрочем, вариант был весьма проблематичен, требовалось еще и желание властей. Переговоры в правительственных кругах быстро свяли.

Неизменно ровная, безнадрывная Савицкая писала: “Что будет с нашим театром – неизвестно”<sup>60</sup>. Может быть, конец. Первый конец (как был первый день рождения, за ним – второй и третий...).

С седьмого декабря 1905 года в Камергерском переулке висел не похожий на обычную афишу бумажный лист. Издали можно было признать за траурное объявление. Буквы долго хранили маслянистую черноту печати на белом.

“Художественный театр

Спектакли к этому сезону прекращаются.

Выдача денег за недоигранные спектакли

производится в кассе театра ежедневно с 10 до 4 часов”<sup>61</sup>.

Воспользуемся перерывом, чтобы еще раз взглянуть в то, что ему предшествовало.

Мейерхольд летом 1906 года (прошло едва полгода с ликвидации его и Станиславского затей) пишет про Театр-студию. Поначалу композиция и слог хроники. Подбор информации из весенней прессы 1905 года: “Искусство”, № 3; “Весы”, № 4; “Русские ведомости” от 10 апреля; “Новости дня” от 13 мая. Накопление вопросов об инициаторах, существе и ориентировках дела (опять на цитатах из прессы). Стремление ответить на все возникавшие у посторонних наблюдателей вопросы справкой “изнутри дела”: кто кем в этом деле был, кто чего хотел, что объективно вышло. “Театр-студия фактически не был филиальным отделением Художественного театра, хотя К.С.Станиславский и хотел, чтобы он стал таковым”<sup>62</sup>.

По всему вроде бы так. По всем действиям К.С. выходит, что он создавал Театр-студию как филиал, неотрывный от метрополии. Даже бухгалтер один и тот же – К.С. присватал Г.А.Пастухова, за работу в студии ему будут доплачивать 25 рублей в месяц. Такие же прибавки общему письмоводителю и общему кассиру. Официальную бумагу в Главное управление по делам печати насчет пьесы, желательной в репертуаре на Поварской, пишет и подписывает Немирович-Данченко (там назван статут студии – отделение МХТ, часть в его составе).

Но с какого-то момента кажется: все эти действия по инерции направлены к цели уже оставленной.

Сколько бы раз в письмах и речах Станиславского ни варьировалась затея провинциальных отделений (повторений МХТ каков он есть), к концу марта – после тоски и скуки с “Иваном Мироньчем”, после безнадеги с “Привидениями” (такая прекрасная пьеса! а на репетициях с лучшими актерами безнадега), после дивного толчка впечатлений от Дункан – как он мог бы того хотеть.

Вероятно, Немирович-Данченко понимал его вернее, чем Мейерхольд, давно угадавши, что в тайных своих желаниях К.С. хочет “мастерскую художника Станиславского”: “Вне этой задачи театр теряет для него интерес”<sup>63</sup>.

Приблизительно в то же время, когда он высказывает это наблюдение, Владимир Иванович готовил свою аналитическую “Записку” (напомним, она останется в столе писавшего). Ставит общий вопрос:



“Для чего существует театр вообще?

На этот вопрос не все дадут одинаковый ответ. ...

В нашем театре благодаря выдающемуся таланту главного режиссера и общему подъему режиссерского значения могут ответить: театр существует для того, чтобы режиссер проявлял свой дар”<sup>64</sup>.

Качалов помнил, как его, когда он служил в Казани, молодые партнерши уговаривали принять приглашение в недавно открывшийся МХТ: “Там гениальный режиссер Станиславский” – и как мало это его трогало: “Зачем режиссеру быть гениальным?”<sup>65</sup> С этих наивных времен смысл профессии возрос разительно. И все же для Немировича-Данченко самовыявление режиссера не есть цель театра. “Как бы ни было важно значение режиссера, такой путь умаляет дело театра, так как сводит его к деятельности одного, двух, много – трех лиц, делает из театра мастерскую одного, двух, трех художников”<sup>66</sup>.

Не так уж важно, какой ответ автор “Записки” считает самым правильным (“театр существует для драматической литературы”). Станиславский (именно он постоянно присутствует в подтексте “Записки”) никогда не сказал бы, что МХТ или любой иной театр существует для проявления его дара. И вообще – что это такое, дар режиссера. Зачем, в самом деле, режиссеру быть гениальным. И что делать, если на грех ты гениален именно как режиссер. Что за новый и что за странный способ жизни в искусстве и самоосуществления в нем.

Выходило так, что Станиславский был одарен для этого именно способа жизни, и одарен с божественной щедростью. У него как режиссера с первых шагов обнаруживаются неотменимые личные приметы – он узнаваем по ним, как живописец узнаваем по колориту, по композиции, по мазку, наконец. Он мыслит в режиссерских средствах, как художник в красках, скульптор в камне, композитор в звуках инструмента.

Сценические образы, создаваемые ритмом, светом, звуком, трансформациями пространства, переполняли его; возникая, они обретали самодействующую силу; их игра имела свой сюжет, свои перипетии, свой смысл; тяготела к независимости. Станиславский знал за собой, что именно так он ставил в Обществе искусства и литературы “Польского еврея”; так случилось с “Потонувшим колоколом”, так случилось со “Снегурочкой”. Он извинял здесь себя фантастичностью пьес, от которых отталкивался: “это – мой отдых, моя шутка... “De temps en temps il faut /Prendre un verre de Clic!””<sup>67</sup> Но режиссерское воображение властвовало над ним – он знал – и в обстоятельствах других жанров.

Так нахлынуло, когда Немирович-Данченко ставил “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”: Станиславский помнил, что у Владимира Ивановича готова партитура, что им сочинена изъясняющая пьесу большая статья (она вскоре была напечатана в журнале “Русская мысль” № 9 за 1900 год). И все-таки исписал до половины свой экземпляр драматического эпизода Ибсена.

Образы рассекают друг друга: курорт, какой именно, всякий себе представит, стоит произвести слово “курорт”, – и рассечение. Торжественный, медленный проход. Высокая женщина в белом идет, не глядя и прямо; за ней, как тень, отрезанная и следующая поодаль, идет диаконисса в черном. Проходу сопутствует звук: дальний, низкий, предвещающий. Видят ли Ирену остальные, как видят – Станиславский не объясняет. Ее видит Рубек. “Как будто он увидел привидение”. Почти радостно<sup>68</sup>.

Приди, как дальняя звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно, сюда! сюда!..

Курорт тотчас сомкнется, как будто его не рассекло, и, повсю звоня, проедут велосипедисты. Но режиссер уже создал магнетическое, насыщенное, молчащее поле, в котором возможно явиться этой “дальней звезде” или “ужасному видению”.

О, если правда, что тогда  
Пустеют тихие могилы...

Станиславский ищет ноту, а не последовательность понимания фабулы. Он не вникает в смысл того, что говорят друг другу Рубек и Ирена, еще менее – в фактическую сторону того, что когда-то было между этими двумя и что с ними случилось (для Немировича-Данченко всего важнее реальность давнего конфликта). Он оставляет их встрече только силу магнетической тяги и разъединенность двух обращенных друг к другу фигур. Двери перед уходящей вверх Иреной медленно распахиваются и медленно за нею закрываются.

Получив его наброски, Немирович-Данченко извлек оттуда кое-что по части бутафории (“ползучие растения – это очень хорошо. Кадки тоже”), не согласился с велосипедистами (“не нужны потому, что есть в акте очень шумный выход Ульфгейма”), остального словно бы не прочитал<sup>69</sup>.

Станиславский легко верил, что всякий раз навдумывает лишнего. Не пришедшие к делу образы, однако же, вновь всплывали, становились постоянными, находя или не находя себе применения: мотив силуэта; мотив плетения гирлянд и мизансцены по принципу гирлянды; мотив света, изменения которого превращают непрозрачное в прозрачное и vice versa; мотив толчеи, мелкого кружения, быстрых спиралей, рассекаемых медленным, безразличным движением по прямой – вглубь по диагонали или вдоль ramпы; мотив теней в окне – мотив жизни, за стеклом идущей своим чередом и нам невнятной<sup>70</sup>. И Бог весть, как быть: вправе он или не вправе жить режиссерскими образами, возникающими безотносительно, вне конкретной театральной работы; искать

или не искать их воплощения.

Попробуем развить предположение именно как предположение, как гипотезу: что происходило между этими двумя, которых можно назвать основоположниками режиссерского театра в двух его вариантах, бесповоротно разошедшихся к нашим дням. В марте 1905 года два актера, они же руководители своих трупп, должны были встретиться по вполне конкретному поводу. Насчет тех самых филиальных отделений. Кто знает, может быть, они честно держались предложенной темы. Так или иначе, “свой своя познаша”. Один для другого оказывается катализатором внутреннего процесса: Мейерхольд для Станиславского, как и Станиславский для Мейерхольда. Одновременно для обоих совершилось что-то вроде прорыва к познанию дела, в котором им выпало быть гениальными.

Немирович-Данченко мог приходить в отчаяние – с какой же это стати “наш глава” так поддается всему, что ни взбредет сказать Мейерхольду. Мог в длиннейшем письме (“письмо-монстр” от 8–10 июня 1905 года) доказывать Станиславскому, что Мейерхольд не предлагает практически ничего нового: все это уже было в МХТ – и новые авторы, на которых Мейерхольд ориентируется, не первый год занимали воображение, и сходные способы репетиций испытывались, и разочарованность в старых “тонах” не с появлением пришельца назрела. В каждом из напоминаний-укоризн Н.-Д. верен фактам. Но по ходу бесконечного своего письма он резко свернет. Как если бы присутствие катализатора (пусть отдаляемое как враждебное) ускоряет и его, Немировича, ход к познанию дела. “Попробую выяснить в некотором роде свое режиссерское profession de foi”<sup>71</sup>. По-французски звучит не так серьезно, как по-русски: символ веры. Так или иначе, но режиссуре – новому и странному способу жизни в искусстве и самоосуществления в нем – предлагается поделиться с этим самым, назовем profession de foi.

Последующие страницы письма – едва ли не первое пристальное рассмотрение основ, возможностей и соблазнов режиссуры.

Станиславский отрещивается, отплевывается, клянется в намеренно кратком ответе на “письмо-монстр”: режиссура, какого бы символа веры она ни держалась, никак не его призвание:

“Неужели же я уступил бы прежде кому-нибудь ту роль, которая мне удастся, – да и теперь я это сделаю с большой болью, – но как легко я это делал всегда в режиссерской области. Мне ничего не стоит передать просмакованную мною пьесу другому, раз что я верю в то, что она ему удастся.

Это ли не явное доказательство того, что я актер по природе и совсем не режиссер”. “Не напоминайте мне мои режиссерские успехи, на которые я плюю”<sup>72</sup>.

Мейерхольд от режиссерского призвания если не отплевывается, то говорит о нем сухо. Поясняет в телеграмме: “...режиссура интересует постольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всего

дела помогает совершенствованию моей артистической личности”<sup>73</sup>. Но что бы ни говорили ее создатели, независимо от того Театр-студия осуществляется как действующая модель режиссерского театра. Его черты так же отчетливы в “Смерти Тентажиля”, как в партитуре “Драмы жизни” (Станиславский пишет и рисует ее в июле 1905 года, одновременно с тем, что Мейерхольд готовит Метерлинка).

Станиславский прошел в этом направлении – в направлении режиссерского театра – дальше всех; собственно, он это направление проложил; его остановка (тот самый момент, когда на репетиции “Тентажиля” он командует “Свет!”) обозначила развилку.

В том, сколь резко произошла остановка и обозначился развилка, сработал тот же человек-катализатор.

В присутствии Мейерхольда и его спектакля “Смерть Тентажиля” Станиславский видел всю даль театральной перспективы и все будущие возможности режиссера-автора. Станиславский не собирался мешать другим в их воле к авторству. Но сам он от таких притязаний наперед отрекался. Обладая силой фантазии, отлетающей и высоко и далеко от любого материала, взятого в работу, владея всеми тонкостями сценических средств для воплощения того, что ему видится, он, как никто, имел право на такие притязания – и от них, повторим, отрекался. Ему могла смолоду помниться бессмертная интонация Ермоловой в одной из ее ролей – в “Сафо” Грильпарцера: “Я наполняю этот сладкий кубок /И я его не пью”.

Станиславский никогда не говорил, что в студии самовольничали, обманывая его, как никогда не говорил, что здесь исказили его мысли, оказались бессильны их реализовать. Все это из объяснений в казенных советских книжках, у Станиславского этого не найти. Более того. У него не найти ни слова в укор “Смерти Тентажиля” (как он честил “Детей солнца” в ту же пору, мы запомнили). Спектакль на Поварской, в какой мере его дано себе вообразить, рисуется завораживающе. То есть Станиславский отрекался не от неудачи, а от удачи. Удавалось и обещало быть прекрасным то, чего не надо было делать.

Закрытие Театра-студии представляется не творческим самоубийством, а самоопределением в искусстве режиссуры. Выбором на развилке.

Пора кончать перерыв.

## Глава третья Пять линий

Первые зарубежные гастроли. – “Знаковые спектакли” МХТ. – Планы дальнейшей работы – пять пьес: “1) реставрация русского репертуара”. – “Горе от ума”. – “Бранд”. – “5-я пьеса – искание формы”. “Драма жизни”. – “Милый Сулер”. Опыты системы. – “Жизнь Человека”. – В поисках “новой русской”. “Стены”. – “Борис Годунов”. – “Ревизор”. – Линия фантастики. “Синяя птица”. – Десятилетие МХТ. – Письмо “Караул!” и ответ на него. – Вопросы творческого состояния актера. – Сближение с Крэггом и с кругом “Мира искусства”. – “Месяц в деревне”. – Леонид Андреев. “Анатэма”. – “На всякого мудреца довольно простоты”. – Замысел “Гамлета”. – “Братья Карамазовы”. – Смерть Льва Толстого.

Спектакли МХТ возобновились в Москве лишь год без малого спустя после прощального “Вишневого сада”. С первых чисел февраля 1906 года начались зарубежные гастроли (Германия, Прага, Вена). На отъезд взяли в долг у Литературно-художественного кружка – помог председательствовавший там Южин. Ехали на длительный срок. Повезли те именно спектакли, которые в глазах культурной России уже составили и еще на годы составят то, что называется “Художественный театр”. Художественный театр – это “Царь Федор Иоаннович”. Это “Три сестры”, “Дядя Ваня”, “Вишневый сад”. Это “На дне”. Именно эти пять спектаклей представляют в первых зарубежных гастролях 1906 года (повезли еще “Доктора Штокмана”, Станиславский велик в заглавной роли, но после двух представлений в Берлине “Штокмана” за все двенадцать недель гастролей больше не играли).

Эти пять спектаклей будут жить дальше из сезона в сезон, не выпадая из репертуара МХТ больше, чем на год-два. Таков постоянный контекст новых постановок: “Царь Федор”, Чехов, Горький. На правах постоянного знака МХТ к ним присоединится потом только “Синяя птица”.

Со всей России вплоть до революции, да и после нее приезжают зрители, чтобы побывать на этих именно спектаклях, и они могут не сомневаться: в афише желанные спектакли стоят.

Пять спектаклей – вне каких-либо деклараций – практически обосновывают вернувшийся на родину МХТ как русский национальный театр начала XX века. Именно так МХТ был понят и принят за рубежом (стоит проглядеть берлинскую прессу 1906 года, чтобы в том убедиться). Находясь в Германии и в разгар своего здешнего художественного триумфа оказавшись в финансовом цейтноте, они именно как русский национальный театр полагают возможным информировать о своих де-

лах главу русского правительства и чувствуют себя вправе ждать помощи. Впрочем, письмо после тщательного редактирования так и не будет послано: во-первых, потому, что граф Витте, на чье имя оно адресовалось, как раз в этих числах апреля 1906 года был отправлен в отставку, а во-вторых, потому, что ощущение себя театром национальным для МХТ не означало готовности стать театром государственным. К.С. свое мнение, что брать субсидию из рук чиновников нельзя, изъясил еще в ноябре 1905 года, Н.-Д. в июле 1906-го еще категоричней: от министерства государя императора “мы, конечно, не возьмем пятака”<sup>1</sup>.

Может быть, о Художественном театре вернее сказать, что он к моменту возобновления его работы в России с осени 1906 года осознан (извне и изнутри) как театр национальных ценностей и национальных проблем, как театр национального самопознания. Ощущение себя таковым корректирует дальнейшую жизнь, требуя тонкой подвижности.

Перед отъездом из России зимою 1905/06 года Немирович-Данченко наискосок страницы записал названия пьес, которые надо ставить:

- “Бранд”
- “К звездам”
- “Горе от ума”
- “Пелеас и Мелисанда”
- “Джиоконда” Д’Аннунцио
- “Вечная сказка” Пшибышевского
- “Мать” Пшибышевского
- “Росмерсхольм”
- “Драма жизни”
- “Слава” Д’Аннунцио.

Кроме Грибоедова все авторы – живые: Ибсен (но не автор социальных драм, а автор мистериальных “Бранда” и “Росмерсхольма”), Гамсун, Метерлинк, Д’Аннунцио, польский символист Пшибышевский. Из русских – Леонид Андреев. В смежных записях проходят имена остальных европейцев-современников – Стриндберг, Гофмансталь, Ведекинд. Выбор последователен. Но после того как в первый сезон по возвращении действительно покажут “Бранда” и “Драму жизни”, далее жизнь МХТ пойдет не так, как предрекал список.

Уточним: современных драматургов в Художественном театре ставить будут, хотя и не всех названных. Но постановки, как правило, жить будут не дольше, чем сезон-два. Исключение составит сказка Метерлинка – “Синяя птица”, которую смотрят поколение за поколением, станет таким же знаком МХТ, как силуэт чайки на его занавесе и как буревестник на лепной вставке над его левым подъездом. Вообще же в репертуаре, поддерживая собой постоянное представление о МХТ, на сколько-нибудь долгий срок будут закрепляться лишь постановки классики, по преимуществу русской.

Тотчас после возвращения из-за границы, в 1906 году приняли ре-

шение насчет ежегодных новых работ:

“5 пьес.

1-я – реставрация русского репертуара...”<sup>2</sup>.

И сезон 1906/07 года открывает спектакль “Горе от ума” (на репетициях Станиславский и Немирович-Данченко еще вдвоем за режиссерским столом. На афише премьеры их подписей нет). Чацкий – Качалов, Фамусов – Станиславский (поначалу ему назначался Скалозуб, но эта роль отошла к Леонидову), Лиза – Лилина; Москвин играл Загорецкого, Книппер – графиню-внучку. Молодая Мария Германова, чьим талантом Немирович-Данченко увлекался все более, получила роль Софьи. Обращение к пьесе самой традиционной, самой привычной в багаже русской сцены имело принципиальный смысл: на “Горе от ума” предстояло проверить широту установленных в МХТ сценических принципов, утвердившейся здесь артистической техники. Рецензент замечал, как преобразился дом Фамусова – “раньше в этом доме не жили; в нем не было ничего, показывающего, что здесь совершают что-нибудь кроме произнесения монологов”<sup>3</sup>. Монологи растворяли в гибком и насыщенном общении. Искали физического самочувствия (режиссер подсказывал: Чацкий в первом акте вбегает с мороза, щеки твердые от холода).

Чацкий – Качалов страдал от несбыточности любви, от ничтожности и неодолимости преград. В том, что он говорит, слышался задор и обиды молодой души. Свои филиппики он сам обрывал, вдруг так скучно становилось и больно. В спектакле нашли логику событий в доме и логику состояний, их ритмический узор, орнамент житейски и исторически достоверных деталей быта, как нашли и манеру “портретной живописи” – четкость и меру в характерности.

Можно отчеркнуть: восьмой сезон (он же первый сезон после “конца”, – Бог знает, следует ли заключать это слово в кавычки) – как и первый, в 1898-м, – начинают спектаклем “историко-бытовой линии”. Историзм на этот раз предстояло выработать не только по отношению к минувшей жизни, стоящей за пьесой, но и по отношению к материи самой пьесы, и по отношению к сценической традиции. Предстояло решать, как соотнести живое, “родственное” чувство истории со стилизацией, уже столь влиятельной с подачи “Мира искусства”.

В 1898 году брали пьесу, сценической традиции, да и вообще опыта постановок не имеющей; сейчас входили в пространство пьесы, театрально освоенной за три четверти века, от времен Щепкина. В “Московском листке” предупреждали зрителя: МХТ “порвал со многими традициями. Иначе он и не мог поступить и не должен был поступать, так как весь интерес этой постановки основывался на том, что пьеса ставилась театром, борющимся с рутиню”<sup>4</sup>. “Московский листок” об интересе постановки судил, как мог: издание было расхожее и сильных умов в штате не имело. Стоило бы, однако, в постановке разглядеть нечто вне борьбы с рутиню. В “Горе от ума” опробовался новый контакт с национальными ценностями (комедия Грибоедова в их списке на одном

из первых мест).

Слово “реставрация” (“реставрация русского репертуара”) было подобрано верно. Культура реставрации – восстановления в первоначальном образе, не поновления, а расчистки первичного красочного слоя – в России складывалась в ту же пору. С ее плодами успели познакомиться. Весной 1905 года, готовясь к “Горю от ума”, Станиславский писал своим детям: “Самое интересное теперь в Петербурге – это выставка портретов. В огромном Таврическом дворце собраны со всей России портреты наших прапрабабушек и дедушек, и каких только там нет!”<sup>5</sup> Эту единственную в своем роде вполне гениальную выставку задумали и осуществили С.П.Дягилев и вел. кн. Николай Михайлович с людьми круга “Мира искусства”: сотни вывезенных подчас из глуши досок и холстов XVII–XIX веков потребовали не только усилий мастеров-реставраторов, но и договоренности о целях и законах их работы.

В такой работе свои риски.

Снимая в “Горе от ума” то, что ощущалось как наносное, Художественный театр снимал и публицистику монологов Чацкого, нерв сердечного гражданского негодования. Был ли тут театр прав или неправ, не рисковал ли он потерять один из ключей к авторскому стилю, загадка которого отпирается лишь сразу несколькими, – по чести следовало бы ответить: был неправ и ключ терял. Нерешенность проблемы авторского стиля потом подвигнет к новым редакциям. Но ждать гражданского жара от спектакля 1906 года не приходилось. Станиславский, переключась на “Горе от ума” после “Детей солнца”, наслаждался красотами комедии и давал себе обет: “Ни слова о политике”<sup>6</sup>.

Немирович-Данченко таких обетов не давал, политического отзвука не боялся. Если чего в 1906 году боялся, то “угашения духа”, слишком скромных задач, сосредоточенных лишь на искусстве. Он остерегал: “Стремление к новизне формы, к новизне во что бы то ни стало, к новизне преимущественно внешней, пожалуй, даже только внешней, это стремление начало уже давить полет идей и больших мыслей”<sup>7</sup>.

Свою работу над “Брандом” с Качаловым в главной роли и с Германовой – Агнес он ценил более всего как попытку вернуть театру этот полет, вернуть бесстрашие перед задачами “свыше наших сил”.

Пусть в природе Качалова при всем его темпераменте мысли “нет огня трагического актера – на этот счет не будем заблуждаться”<sup>8</sup>. Но задача “свыше наших сил” оказалась решена. Впечатления от Качалова – Бранда сравнивали с давним впечатлением от “Орлеанской девы” с Ермоловой. Сравнение касалось не только высоты артистического подъема; сходство было и в том, что несла та и другая роль. В той и в другой справлял свой час героический энтузиазм, который заражает множества. В той и в другой человеку, который близок святости, надлежит вытаскивать народ из нравственного упадка; в той и в другой речь о бескомпромиссности и о жестокости призвания. Ведь и Иоанна – как ибсеновский священник-вождь – может выполнить свою миссию, лишь



отрекшись от милосердия.

Немирович-Данченко себе как режиссеру в укор мог поставить громоздкую натуральность гор, – декорации не шли суровому действию, его аскетизму, его сжатости и напору мыслей. Но условности он не хотел. В записной книжке намечал: “Для “Бранда”. ...Домик пастора, низкие комнаты, деревянные стены, потолок окрашен белой масляной краской. На окнах кисейные занавески, горшки гераней или фуксий...

Сажают картофель, крыжовник. Рябины, березы”<sup>9</sup>.

Немирович-Данченко исходил из последовательности текста: в умении читать было вообще начало его режиссуры. Сперва горы, буря, толпы; потом остановка: Бранда уговаривают жить в скудном приходе, где, впрочем, больше нет ни мора, ни глада. Есть церковь – памятник старины, а может, и не памятник старины, просто развалюха; есть школа; есть местные уважаемые лица, есть местная сумасшедшая, есть дом, в котором полагается жить местному священнику – сырой дом, вот этот самый, около которого сажают крыжовник.

Зрителю, неотрывно следившему за остановившимся тут странником-максималистом, предоставлялось понять горечь изменений. Свобода порывов пропадала, жестче сжимался рот, в упрямом наклоне костенела шея.

Качалов потом рассказывал, что хотел и не решился отделить Бранда от его идеи, которой он так предан; хотел дать человеку и идее что-то вроде очной ставки. В другой пьесе Ибсена, в “Пер Гюнте” есть Великая Кривая, оболыщающе и издевательски беседующая с Пером, – так вот Качалов задумывал что-то вроде беседы героя с Великой Прямой, у которой свои оболыщения и издевки. Первое из ее оболыщений: она ведет, уча презирать простейшие вопросы, – куда ведет, зачем, и действительно ли лучше так, ни перед чем не сворачивая, ничего не щадя.

Спектакль, на зал обрушивавшийся впрямую, обладал и дальним, долгим, сложным последствием. Твердо собранный, он был очерчен незамыкающе, давал как угодно далеко отходить от него в раздумьях и ассоциациях.

В связи с “Брандом” шли разговоры о ересях, о мужицком, мятежном толковании Христа. О “Бранде” спорили на занятиях народного богословского факультета (народные университеты вообще, и этот факультет в особенности, имели весьма интересных слушателей-рабочих). О том, сколь “глубоко и сильно захватил наше мыслящее общество” спектакль МХТ, можно прочесть в издании Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Профессор духовной академии А.Покровский ставит “необыкновенный, выдающийся успех “Бранда” в контекст событий 1905 года, говорит, как революция обострила массовый интерес к вопросам духа. “Художественный театр вообще пользуется у нас прочно установившейся и вполне заслуженной репутацией передового, идеального театра... но не будет преувеличением сказать, что успех “Бранда” превзошел в

этом отношении все, бывшее раньше его. Несмотря на то, что вот уже целых полгода “Бранд” почти регулярно идет через день, он постоянно еще за неделю афишируется уже с анонсом, что “билеты распроданы все”, так что “попасть на “Бранда” – вещь далеко не легкая. И тем не менее “побывать на “Бранде” стало своего рода культурной потребностью для каждого интеллигентного москвича, которую он и старается удовлетворить, несмотря на все препятствия и жертвы”<sup>10</sup>.

“Бранд” был спектаклем о бескомпромиссности, брал бескомпромиссность как живую черту души и как проблему. “Драма жизни” манифестировала бескомпромиссность эстетических намерений (Станиславскому все казалось мало, он называл спектакль “нашим первым трусливым опытом”<sup>11</sup>). Шли на то, что освищут. На премьере рукоплескания были громче, чем свистки, критики проявили и интерес и понимание, но после двух-трех шумных вечеров спектакль публики почти не собирал. Станиславский предлагал не включать его в репертуар будущего года; Немирович-Данченко настоял, чтобы “Драму жизни” продолжали играть, и то не было жестом утешительным. Немирович помнил – и напоминал Станиславскому – решение насчет ежегодных новых работ, нравившееся ему “руководство для составления репертуара”.

“5 пьес. ... 5-я – искание новой формы”<sup>12</sup>.

Спектакли по Ибсену и по Гамсуну были выпущены один за другим с разрывом в полтора месяца; к репетициям обеих пьес приступили одновременно 29 сентября 1906 года: Немирович-Данченко записал в рабочей тетради: “Начали “Бранда”. Начали “Драму жизни”<sup>13</sup>.

В “Драме жизни” и “Бранде” Станиславский и Немирович-Данченко после взаиморастворявшего их сотрудничества впервые представили как две режиссерские индивидуальности, в существовавших данностях таланта и целей расходящиеся. Кажется, это явилось новостью для каждого из них. Каждому с этим новым знанием еще предстояло сжиться и извлечь выигрыш для Художественного театра.

Задача извлечь из расхождения основателей выигрыш для МХТ была в общих своих очертаниях близка исходным принципам Художественного театра, с его счастливым опытом сплетения пяти вроде бы несоединимых линий; но легкой, естественно решаемой эту задачу назвал бы разве дурак.

С 13 октября 1906 года Станиславский стал вести дневник – перечень болей и обид повел задним числом, с августа.

Работу над “Драмой жизни” Станиславский начинал в мае 1905 года, в пору Театра-студии на Поварской и в присутствии Мейерхольда (тот своим выступлением насчет организации репетиционного процесса разжег первый открытый конфликт К.С. и Н.-Д.). Пьесой Станиславский был увлечен: “Это революция в искусстве”<sup>14</sup>. Искал в тексте прежде всего толчков, способных спровоцировать самовыявление режиссера в потоке образов. Торопил выход на подмостки с импровизационными набросками, отказывался от предваряющих бесед, как и от

сочинения режиссерского плана (стадии, до тех пор неперемные в МХТ, оспорил Мейерхольд). Немирович-Данченко весной 1905 года сомневался в результативности такой спешки, не слишком верил в выброс новых звуков и красок у актеров, давно знакомых, открывших себя от первой до последней ноты. Но угадывал, что выброс, взрыв необходим Станиславскому для того способа режиссерской жизни, который сейчас Станиславского манит. И что “Драма жизни” – подходящий повод испытать этот способ.

В “Драме жизни” Гамсуна было то, что сегодня назвали бы драйвом. Новизна экспрессивных средств дерзко применялась к материалу мелодрамы: внезапное обогащение и безумие честного отца семейства Отермана, каторжник, имевший в прошлом роман с героиней, маяк, гаснувший по воле Терезиты, обрекая на гибель корабль, на котором плывет жена ее возлюбленного, пожар, уничтожающий башню и написанный там труд гения Карено. Станиславский мало вникал в фабулу, как мало занят был разгадками, какой смысл в той или другой реплике. Если реплики страны, пусть странностью и воздействуют, как своей странностью воздействуют пластические и звуковые мотивы. Режиссер вводил гул подземных ударов и гротескное шествие музыкантов: скрипач с крошечной скрипочкой, валторнист на тощих ногах в развевающихся брючинах, контрабасист, несущий за спиной огромный инструмент с высоко торчащим грифом. Похожие на клоунов, они идут, однако, поступью тяжелой и мерной, такой же мерной, как поступь нищего Тю, по кличке Справедливость: тот движется с пугающей уверенностью слепца, отбросившего посох. Земля под ногами изрыта норами, из этих нор выходят; режиссер строит барельефные группы – согбенные и могучие фигуры, опираясь на свои кирки и ломы, выпрямляются и сливаются с камнем стены. Эффект каменной тяжести господствует во втором акте так же, как в третьем господствует эффект бешеного движения, “чувственный хаос”. В ярмарку, на которой торгуют какими-то морскими чудищами, в пляшущее торжище вторгается мор. Под музыку Ильи Саца, безжалостно выбросившего весь *medium* оркестра (флейта и взвизгивающая скрипка, контрабас с турецким барабаном, больше ничего не оставлено), мечутся силуэты на полупрозрачных экранах, заполняющих всю высоту сцены, кружится карусель и тень карусели.

Работа с Ильей Сацем стала основой одной из новаций МХТ, радикально изменив роль музыки в спектакле и участие композитора в общем замысле. Фигуру Саца Станиславский особо выделит в своих мемуарах.

Как и Сац, оба художника “Драмы жизни”, В.Е.Егоров и Н.П.Ульянов, пришли в МХТ после Театра-студии на Поварской. В эскизах декораций была найдена тускло-жаркая гамма: красное с желтым; красное с лиловым. Каждая краска интенсивна и словно не берет в расчет соседнюю. Небо, скалы, море были написаны широкими и несоедняющимися полосами цвета, грозиво-фиолетового и ледяно-серого.

Таковыми же интенсивными, лишенными полутонов режиссер видит страсти персонажей. Отчетливость неизменных страстей диктует мизансцены, изменяющиеся редко (Станиславский фиксирует их в рисунках). Почти изгнана игра с предметом и сами предметы. Длинные стебли трав в руках Терезиты, ее боа, с которым чувственно играет Карено, телеграмма, пистолет (им будет убита Терезита) – больше, кажется, ничего. От первых споров весной 1905 года до споров, сопровождавших выпуск премьеры, прошло почти два года. Столь длительной отсрочки не переживал до сих пор в ходе своего осуществления ни один спектакль МХТ. Станиславский опасался: его театральные задачи его же приемами до него решит кто-то, про них наслышанный. Драматизм положения заключался, однако, не в том, что обгонял кто-то чужой. Станиславский обгонял сам себя, точнее, переключал направление исканий.

Станиславский весной 1906 года, по возвращении с зарубежных гастролей, еще думал продолжить режиссерские опыты, прерванные на Поварской. Устраивал встречи с людьми, в этом деле заинтересованными. Не сумев прийти, Брюсов писал: “Готов от всей души, по мере сил и умения, способствовать Вашим начинаниям в духе бывшей Студии”, просил сохранить за ним место в этой работе<sup>15</sup>. Но после лета 1906 года в Финляндии, где Станиславский пережил “открытие давно известных истин”, он с его неутоленной жаждой “нового ради нового” пойдет к той же цели, смело свернув. Сочтет, что так ближе.

Много лет спустя, в великолепнейшую пору режиссерского искусства, Павел Марков убежденно скажет, что смена театральные формаций есть прежде всего смена актерских техник. После опыта на Поварской и своего резкого жеста отречения Станиславский ближайший спектакль (с той же надеждой на революцию в искусстве) предложит как пробу новых принципов существования актера – в процессе создания роли и в момент ее исполнения.

Репетиции “Драмы жизни”, начавшиеся 29 сентября 1906 года и разведенные с одновременно начатыми репетициями “Бранда”, Станиславский вел не по своей режиссерской планировке, сочиненной в июле 1905 года. У него появляется еще один экземпляр пьесы – взамен фиксации режиссерских видений здесь разметка актерской партитуры (не в тех терминах, какие он даст в режиссерском экземпляре “Месяца в деревне”, но близкая к тому по задачам найти обмен энергией между действующими – как эта энергия нарастает, как спадает, куда направлена – и на этом выявить все перипетии фабулы).

Станиславский потом подытожит свои усилия мучительного 1906 года: “Моя лабораторная работа и только что утвержденные основы внутренней техники оказались совершенно скомпрометированными в моих собственных глазах... Мое настроение после постановки “Драмы жизни” было самое безнадежное”<sup>16</sup>.

Актеры в своих ролях успех имели, и подчас даже сверх ожиданий, как Книппер, в новых для нее тонах игравшая бесстыжью и бес-

страшную Терезиту, как Вишневецкий в роли хромого телеграфиста Енса Спира, которому однажды *rag dépit* отдается Терезита и который опален ожиданием, когда она вновь ему достанется. Неожиданно, в логичном остром рисунке играла г-жу Карено Лилина. Рецензенты не жалели слов для описания “лунного”, “напевного” образа Ивара Карено: воздушная отрешенность в том, как слабо сложены на груди его руки, медленные, плывущие движения, мечтательные глаза, смотрящие словно через пелену<sup>17</sup>. Но для Станиславского, эту роль игравшего, похвалы не были в утешение.

Можно сказать так: если бы К.С. хотел проверки наличной актерской техники МХТ, он мог быть доволен: она доказала свою состоятельность в подходах к непривычной, чужой пьесе. То, что К.С. не был доволен, – свидетельство: он хотел не проверки, а новизны актерской внутренней техники, способной изменить, двинуть вперед театр.

Станиславский, летом 1906 года разбираясь в своем профессиональном хозяйстве, отделил “актерское самочувствие” и связанное с ним перенапряжение, зажимы, насилие над природой, – от самочувствия творческого, когда все выходит из души как бы само собой (так у него выходили образы режиссерские в момент соприкосновения с пьесой или даже от нее независимо). Он предположил, что вся беда актера в механическом повторении внешнего рисунка – переходов, жестов, игры с предметами, и все это категорически сократил. “В моем увлечении новыми приемами внутренней техники я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным творческим самочувствием, и все остальное придет само собой. Но каково же было мое изумление, когда я увидел, что на практике вышло как раз наоборот. Никогда еще актерское, а не творческое самочувствие не владело мною так сильно, как в описываемом спектакле”<sup>18</sup>. Насильственное, не оправданное изнутри безжестие, как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души.

Обескураженность смягчалась только тем, что в работе над “Драмой жизни” Станиславский нашел сотрудника для будущих штудий.

Леопольд Антонович Сулержицкий к сцене профессионального касательства не имел. Сблизившись с МХТ еще в 1900 году, формально стал служить здесь много позже: по природе боялся официальной связанности. “Милый Сулер”, как его называли, принес с собой разнообразный жизненный опыт, честность в самых трудных обстоятельствах, богатство сердца и эмоциональной памяти, полную свободу от театральщины при даре игры. Поисками средств, которые дали бы актеру совершенствоваться в правде жизни на сцене, он как никто был способен увлечься и увлечь других.

Станиславский поручил Сулеру опробовать азы системы с учениками Курсов драмы А.И.Адашева (среди них был Вахтангов). Опыты на себе самом Станиславский приостановил, приостановивши вообще

обращение к новым ролям. После Карено, сыгранного 8 февраля 1907 года, у Станиславского-актера не было ни одной премьеры до 9 декабря 1909-го, когда он сыграл Ракитина в “Месяце в деревне”: пауза почти на три года.

Как режиссер он такого тайм-аута не брал, менее года спустя после “Драмы жизни” поставил “Жизнь Человека” Леонида Андреева. Как теперь сказали бы – с той же командой: сорежиссер Сулержицкий, художник Егоров, композитор Сац. Сцена, затянутая черным бархатом, давала ощущение бездонной пустоты. Жизнь Человека разыгрывалась в присутствии этой ждущей, поглощающей пустоты. “Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительного зала портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки... Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимися с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова, ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью грамофонных пластинок. Вся эта глупая, призрачная, как сон, жизнь неожиданно, на глазах публики, рождается из темноты и так же неожиданно в ней пропадает. Люди не выходят из дверей и не входят в них, а неожиданно появляются на авансцене и исчезают в беспредельном мраке”<sup>19</sup>. В картине, которая называлась “Любовь Человека”, контур очерчивался розовым; у актеров (Человека играл Л.М.Леонидов, его жену – ученица Станиславского Вера Барановская) слышались реальные интонации. Но в следующей картине, когда возник золотой контур бального зала, живые голоса заменялись механическими льстивыми повторами: “Как пышно! Как богато!” “Призрачный оркестр музыкантов с фантомом дирижером; заунывная музыка; мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов – старух, стариков-миллиардеров... Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами...”<sup>20</sup>.

В одной из следующих картин была экзотическая нота: Человек бросал вызов тому, кто предопределял его жизнь и чья фигура на протяжении всего действия присутствовала, оставаясь неразличимой. На вызов не было отклика. Финал шел под шепот и шорох старух-парок, в своих длинных плащах они двигались по-крысиному в глубине, авансцена заполнялась полукошмарными фигурами, звенящий удар возвещал смерть Человека, и все исчезало, давши во тьме обрисоваться фигуре Некогого в сером.

“Жизнь Человека” была впервые показана 12 декабря 1907 года. Станиславский записал в дневнике спектакля: “Успех огромный, много вызывали автора, и он выходил. Лично [мне] этот спектакль не дал ни

удовлетворения, ни новых начал или принципов для дальнейшего развития их”<sup>21</sup>.

Руководители театра напоминали один другому свое решение насчет ежегодных новых работ МХТ:

“5 пьес. ...

4-я – новая русская”<sup>22</sup>.

Как “новая русская” обозначалась постановка пьесы современного русского автора, построенная на материале современной русской реальности.

В сезоне 1906/07 года Немирович-Данченко успеет под самый занавес года поставить “Стены” С.А.Найденова. Здесь повседневный городской пейзаж и интерьеры. Герои выходят под вечер подышать во двор-колодец; там помойка, но есть и травка. Была своя поэзия в этом спектакле, успеха не имевшем, была точность атмосферы и душевных состояний: утро, завтрак; полуинтеллигентные старики, не такие уж старые, прождали всю ночь, дочь не пришла, они боятся гадать, где она и что с ней, дочь “в революции”.

Взятое обязательство ежегодно ставить “новую русскую” оказалось самым трудновыполнимым. От него отступали.

Вместо пяти пьес, как предполагалось, в первом по возвращении сезоне поставлено четыре. На следующий год вместо пяти выйдет только три (“Жизнь Человека” в сезоне 1907/08 года роль “новой русской” исполнила более или менее условно).

Как было решено, первой премьерой дали “реставрацию русского репертуара”. 10 октября 1907 года был сыгран “Борис Годунов” Пушкина; режиссеры Лужский и Н.-Д., художник Симов.

“Реставрация русского репертуара” менее всего имела в виду поиск забытых имен и упущенных шедевров. Если вспомнили малоизвестную и прекрасную пьесу А.С.Хомякова “Дмитрий Самозванец”, то на ней не задержались. МХТ проверял себя на общепризнанном и общеизвестном, заодно общепризнанное проверял на себе. Подход к “Борису Годунову”, вероятно, был в этом смысле самым дерзким.

Способность стихотворной, стройной речи обрабатывать кровотоковую шершавую реальность ставилась под сомнение, или, во всяком случае, проверялась; ей предлагались дополнения. Именно так выглядит режиссерский экземпляр (его писал Лужский). Текст Пушкина размечен номерами, номера расшифровываются на клеенных листках: к стиху дается что-то вроде прозаического приложения. Тут сведения, кто кому родня, описания местностей, житейских правил, ритуалов. Эпизоды из жизни исторических персонажей трагедии. Какие-то забавности (император Рудольф подарил царю Борису шесть попугаев). Откуда-то взятые жуткие подробности убийства мальчика Федора Годунова.

Разрыв “фонограммы” стиха и документальной ленты при чтении режиссерской рукописи дает энергию. Иное дело, что не нашлось воз-

возможности перевести ее в энергию сценическую. Так же не обрел театральной силы замысел роли Лжедмитрия. Немирович-Данченко видел в нем что-то от полусумасшедшего монашка, стронувшегося на своей миссии мстителя, но и что-то от настоящего мстителя за грехи царя и страны, что-то от архангела. Его оглушала и возбуждала гремящая Польша, звон оружия, музыка, латынь, Марина. Он сам не знал, кто он таков, слова “Тень Грозного меня усыновила” слышались режиссеру произносимыми почти с недоумением, почти вдохновенно. Москвин с замыслом не спорил, но им не овладел, трагедия Пушкина выдержала больше репетиций, чем представлений.

В следующем сезоне графу “реставрация русского репертуара” заполнил “Ревизор”. Центральные роли были отданы актерам, пришедшим в МХТ со стороны. Городничего играл И.М.Уралов (в Петербурге служил в театре Комиссаржевской: в “Дачниках” – Двоеточие, в “Детях солнца” – Чепурной; в МХТ до “Ревизора” имел роль Варлаама в “Борисе Годунове”). На роль Хлестакова были двое: звонкий, заразительный молодой мастер, приглашенный из Киева Степан Кузнецов, и юноша без театральной подготовки Аполлон Горев, сын знаменитого Ф.П.Горева (как и Уралов, Аполлон Горев до “Ревизора” был занят в “Борисе Годунове” – царевич Федор).

Упомянуть приход Уралова и Степана Кузнецова – двух сильных и состоявшихся актеров со стороны – представляется важным. Приход со стороны, втягивание в себя сил с периферии кажется одной из примет национального театра.

Когда однажды пришлось рисовать “древо” Художественного театра (была такая придумка к юбилейной дате – 100 лет) и для сравнения вообразить себе “древо” Малого театра, ствол его удивил тем, как мало он ветвится. И вообще рисуется скорее река, чем дерево: быстро образуется главное русло, к нему притоки. В Малый театр из года в год кроме учеников его школы приходили зрелые таланты со стороны; пришельцем был, к слову, сам Щепкин: на императорской сцене дебютировал в 34 года, до того в провинции отыграв 17 лет. Со стороны пришел Пров Садовский, со стороны пришел Александр Ленский, то же самое – Южин, Лешковская. Способность вбирать в себя у Малого театра была врожденной и сохранялась всегда.

К поре своего приближающегося десятилетия Художественному театру естественно было попробовать движение в эту сторону. Иное дело, что пробы не удаются. Уралов и Степан Кузнецов вскоре возвращаются к себе, первый в Петербург, второй в Киев, это не драма ни для них, ни для МХТ. История с Ольгой Гзовской, о чем приглашении в МХТ толкуют с 1907 года – история с длинной фабулой и многих волнующими коллизиями, но и Гзовская вернется в свой Малый театр. Остается вникнуть, что за природа “древа МХТ” – почему его отводки разнообразно и плодоносно вырастают в новую почву, а к нему в первые десятилетия почти невозможно было прижиться.



Афишу “Ревизора” подписали как режиссеры Станиславский и Москвин, Немирович-Данченко жаловался Станиславскому: никак не мог возбудить себя к работе. Станиславский импульс находил в том, как чувствовал здешнюю идиллию “жизни в брюхо”, особую “мечтательность брюха” (городничий – Уралов счастливо, могуче хохотал, предвкушая рыбку ряпушку и рыбку корюшку). Режиссера занимала и возбуждала фантастичность и наивность грубого быта. Своему другу, критику Л.Я.Гуревич, он в пору работы над “Ревизором” рассказывал о дочке городского головы, которая в розовом атласном платье декольте в тридцатиградусную жару ходила на пристань встречать пароход в ожидании “негритянского короля из Негрии”, – все это в XX веке<sup>23</sup>.

В гримах шли от рисунков Боклевского, от приплюснутости фигур, опухлости лиц. В бутафории – от умножающихся бытовых предметов, двоящихся, троящихся, снова и снова повторяющихся. В приземистых интерьерах Хлестаков – Аполлон Горев возникал как ожившая журнальная картинка, как вербный ангелок, как белейший, стройнейший король Негрии: жених, вымечтанный опухшим с пересыпа городом. Какая талия, какие бачки, какой нежный профиль с горбинкой, танцующая тросточка, пузырьки и пузырьочки с духами в багаже.

Хлестаков – Горев врал с тихим упоением, передавая внезапно рождающиеся в нем и улыбающиеся ему грезы. Но и городничий – Уралов не втирает очки, а воображает нечто прекрасное: во всем порядок, улицы выметены, арестанты хорошо содержатся, пьяниц мало... Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, бывалый мужик, с его широким солдатским лицом, с головой, остриженной под гребенку, в солдатской рубашке розовой бязи, упивается запахом этой грезы (“пьяниц мало”) так же, как Хлестаков – запахом супа в кастрюльке прямо из Парижа.

Для роли городничего был найден прием: краска одного состояния заходила за контур, окрашивала то, к чему вроде бы не относится. Например, в гостинице городничий не орал на полового, но говорил “пошел вон” в той интонации, в какой только что обращался к Хлестакову: с почтительной и материнской заботой. В сцену расправы с купцами-жалобщиками переходила благодать состояния, в каком городничий только что лежал на диване: все достигнуто, можно и полежать; мундир расстегнут, банно-розовое, распаренное лицо блаженно спокойно.

В спектакле должна была возникнуть и тень какой-то особой здешней сердечности. Бобчинский и Добчинский, не то младенцы, не то старички в ситцевых штанцах в горошек, не служат, и чего ж им бояться ревизии, но как они всё переживают заодно с городничим: как пристегивают ему шпоры в первом акте; как Добчинский, присев на краешек сундука у двери, волнуется, пока Антон Антонович в гостинице не может подступиться к Хлестакову; как в начале последнего акта умиляются чужим счастьем.

Мотив “идиллии” пройдет еще в работах МХТ предреволюционного десятилетия вплоть до “Села Степанчикова”, будет углубляться в

спектаклях Первой студии (“Праздник мира”, “Сверчок на печи”, смеющаяся лирическая утопия “Двенадцатой ночи”) и в ее пробах жизнестроения. По мере репетиций (они шли трудно) “Ревизор” 1908 года терял этот мотив, терял и юмор.

Стоит подумать, погруженность ли в “Ревизора” нацеливает глаз Станиславского, когда тот идет из гостей домой пешком (“за всю дорогу встретил четверых трезвых, остальное всё пьяно. Фонари не горят, мостовые взрыты. Вонь”), или эти впечатления сдвигают прочтение “Ревизора”. “И так мне стало страшно и грустно за Россию”. Вспомнился рассказ, как благоустривают Константинополь турки – “этот якобы дикий народ. Дикие – мы, и Россия обречена на погибель. Это должны понять и иметь в виду наши дети”<sup>24</sup>.

Немирович-Данченко жаловался за чтением “Ревизора”: не находил, чему бы рассмеяться про себя. “Не смешно”. Станиславский с Симвовым на первых порах выдумывали подробности, которые могли бы вызывать улыбку: нитки сухих грибов, висащие за портретом архиерея, или гордость хозяйки-рукодельницы – Наполеон в большой раме, вышитый гарусом. Ближе к выпуску спектакля эти детали Станиславский снял. Появился огромный, вдоль всей рампы вытянувшийся стол. Он отгораживал глубину сцены, теснил мизансцену на узкой полосе (можно заметить, что сходно обращался с многофигурными сценами режиссер “Бориса Годунова”: в картине “Новодевичий монастырь” толпа грудилась у самой стены на опущенном планшете, виднелись только плечи и головы). Просмотрев декорации, Станиславский записал: “Все понизить”. “Сузить по возможности”. “Задний занавес за окном не может представлять собой город, расположенный на горе и в садах, – желательно, чтобы город имел вид стоящего на плоскости... Грязный небольшой городок расположен на какой-то грязной речонке, на ровной местности, в окна виден почти весь город в перспективе”<sup>25</sup>.

Бытовые реальные черты, всё это – без гор и без садов, грязное, небольшое, суженное, сниженное, ровное, плоское – доводилось до кричащей выпуклости, становилось натуралистической гиперболой (определение П.А.Маркова).

В сезон, когда был выпущен “Ревизор”, “Борис Годунов” шел мало, но шел. Спектакли объединялись в ощущении грубости и воспаленности жизненной материи, которая в своей гуще плодит фантомы. Смещались и перекликались мотивы русского самозванства, когда вокруг пустышки (“пустое имя, тень...”) ничего не стоит начаться свистопляске, а там и “повести о многих мятежах”. Рецензент расшифровывал предмет интереса в постановке Гоголя: “Забавная игра слепой жизни, считающейся с ложью совершенно так, как если бы она была правдой”<sup>26</sup>. Если снять слово “забавная” (к мрачному и тяжелому “Ревизору” 1908 года тоже не слишком подходящее) – эта же фраза годится и как расшифровка “Бориса Годунова” 1907 года.

Станиславский, как все, был утомлен усилиями, которых потре-

бывал “Ревизор”. По утвержденному плану, этим спектаклем должны были начинать сезон (реставрация русского репертуара – всегда “первая пьеса”); Станиславский настоял на перемене. 30 сентября 1908 года в открытие сыграли “Синюю птицу” Мориса Метерлинка.

Сказочная, не смущающаяся своей близости к представлению для самых маленьких и высоко поэтическая “Синяя птица” давала отраду режиссеру (можно процитировать еще раз из “Моей жизни в искусстве”: “Фантастика на сцене – мое давнишее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. Это – весело, красиво, забавно”<sup>27</sup>). “Черные люди”, невидимые на затянутой в черный бархат сцене, обеспечивали превращения, светящиеся траектории танцев и полетов, когда поворачивается волшебный алмаз и освобождает души вещей.

Режиссеры “Синей птицы” (Станиславский работал с Сулержицким) жили мыслью об одухотворенности, которую человек не столько вносит в мир, сколько должен открывать в мире и в себе. Беречь ее, потому что и миру и человеку она дана не навсегда. Ее можно и утратить. Как покоритель природы человек уже наделал слишком много, он ведет себя жестоко и самонадеянно. Картина в лесу не задавалась, но режиссеры за нее держались. Пусть иллюстративно, но она доносила, в чем мы все виноваты: “Человек уничтожает природу и верит в то, что все его окружающее создано для его прихоти”<sup>28</sup>. Сулер заразил Станиславского своим ощущением “смирада и копоты” существования, от природы отделившегося, природу грабящего, губительного для человека в той мере, в какой он сам часть природы.

Строя спектакль-сказку по Метерлинку, чурались технических средств феерии. Отсюда серия отказов от всего, что отдавало фабричность. Как делать чудеса, выдумывали сами и делали своими руками. Несколько раз пришлось просить у автора прощения за задержку. Славный бельгиец до предстоявшей премьеры Художественного театра два года ждал, не отдавал “Синей птицы” никому другому, извинения МХТ принимал легко и понятно.

Рассказы Станиславского о поездке к Метерлинку (он предпринял ее летом 1908-го) – одни из самых жизнерадостных, милых фрагментов его воспоминаний. Режиссер и поэт понравились друг другу: совпали в своей природной простоте, естественности поведения (Станиславский чудно описывает, как он вежливо осведомился о здоровье г-на Метерлинка у лихого шофера, который встретил его на станции и вез в замок, а тот, крутя баранку, пояснил: это я – Метерлинка).

“Синяя птица” во всех смыслах выручила Художественный театр. За один сезон она прошла 96 раз (можно бы сказать, что цифра рекордная, но тогда так не выражались). Ее присутствие просветляло общий ход многосоставной жизни театра.

Сезон, который открывался премьерой “Синей птицы”, был сезонном юбилейным. 14 октября 1908 года отмечали десятилетие. Довелось

выслушать столько высоких и справедливых слов, что было бы просто нехорошо, если бы этим словам не радовались. Тем более что такое им говорили и до праздника. Готовясь к отчету о десятилетней деятельности МХТ, Константин Сергеевич записал: “Говорят, что Художественный театр – мировой и даже лучший в свете театр. Допустим, что это так. Допустим и то, что в этом есть часть моей заслуги”<sup>29</sup>.

Текст, с которым Станиславский выступил на чествовании МХТ в ответ приветствовавшим, был им составлен загодя. Он размышлял о заветах Щепкина и новаторстве Чехова как об основаниях Художественного театра. Предварял все дальнейшее утверждением:

“Московский Художественный театр возник не для того, чтобы разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посылно продолжать его.

Прекраснее всего в русском искусстве – завет, который мы помним, оставленный нам Щепкиным: “Берите образцы из жизни и природы”... Наш театр при своем возникновении поставил себе целью завет М.С.Щепкина и тем самым вступил в борьбу со всем ложным в искусстве”<sup>30</sup>.

Насчет Щепкина пришлось кстати еще и по печальному поводу: родство с Малым театром чувствовали искренне, внезапная смерть Ленского (как раз накануне их торжества) в МХТ отозвалась болью, после вечера всей труппой поехали на Брянский вокзал проводить покойного (измученный распрями с родным театром Ленский просил его в Москве не хоронить – увозили в имение, в Малороссию).

Сделанный Станиславским обзор истории десяти лет МХТ был критичен по отношению к трудам театра и исполнен благодарности всем, кто на протяжении этих лет был к театру добр. Была помянута и “злополучная студия” (“я пострадавшее лицо в этом неудавшемся предприятии, но я не имею права поминать его злом. Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище”).

Речь Станиславский заканчивал:

“Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

Кто знает, может быть, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет.

А потом, Бог даст, мы опять возобновим наши искания, для того чтобы путем новых эволюций вернуться к вечному, простому и важному в искусстве”.

И уж совсем под конец – про задачи общедоступности, которые все еще не выполнены и передаются младшим; в связи с тем обраще-

ние к приглашенным на праздник: при МХТ “образовалось ядро юной труппы филиального отделения. Примите ее благосклонно под ваше покровительство, как когда-то вы приняли нас”<sup>31</sup>.

Черновик отчета публикаторы находят в большой тетради для записей, которой Станиславской пользовался не один год. Тон так светло уравновешен, прошлое театра истолковано так разумно, будущность его возникает в таких ясных чертах, что оторопеешь – откуда же отчаяние одной из ближних записей. Она озаглавлена в тетради “Письмо к товарищам”.

Перечень всего, что ужасает Станиславского (в черновике 22 пункта!), заключается вопросом: “Что это? растление? конец?”<sup>32</sup>

В театр К.С. текст передал, несколько сократив, смягчив (“Письмо к некоторым из товарищей”) и все же надписав: “Караул!!!” Наверное, нам стоит дать его полностью:

“1. Юбилейные почести, успех пьесы, полные сборы не повышают более энергии театра, а ослабляют его трудоспособность.

2. Театр за первую половину сезона не поставил ни одной новой пьесы.

3. Пьеса, созданная двухгодовым трудом и кормящая теперь театр, не возбуждает более любовного к ней отношения [речь о “Синей птице”. – И.С.].

4. Оказывается, что не сложная монтировочная часть задерживает постановку пьесы, а апатия творческой работы самой труппы.

5. Постановка лучшего произведения родной литературы в юбилейную ее годовщину, не является более событием для театра [речь о “Ревизоре”. – И.С.].

6. В критический момент, переживаемый театром, обиды актерского самолюбия не только терпимы, но они даже возбуждают сочувствие.

7. Отменой двух спектаклей в неделю хотят пользоваться для отдыха и веселья, а не для усиленной репетиционной работы.

8. Считается возможным уезжать из Москвы без официального разрешения Правления.

9. О болезнях и неявках извещают после начала спектакля.

10. Ни просьбы, ни выговоры, ни протоколы, ни товарищеская этика не способны более уничтожить опаздывания и манкирования на репетициях.

11. Поступки отдельных лиц, останавливающие работу театра, не способны более вызвать общего протеста.

12. Смелые выступления против нарушителей порядка, в защиту общего дела считаются доносом, а укрывательство виновных считается товарищеской этикой.

13. Юнцы в нашем искусстве публично кичатся своим еще не проявившимся талантом и заблаговременно хвастаются будущим успехом, вместо того чтобы работой завоевать его. Это считается забавным.

14. Новые теории в нашем искусстве, добытые упорным трудом, способны заинтересовать театр не более как на одну-две недели.

15. Новые веяния в нашем искусстве, пришедшие к нам с Запада, не встречают сочувствия.

16. Непосильный труд маленькой группы, составляющей душу всего дела, встречает меньше сочувствия, чем мелкие обиды лиц, ничем не проявивших себя в деле.

17. Нечеловеческий труд режиссеров, отдающих артистам лучшие частицы своей артистической души, ценится только на словах, а не на деле.

18. Художественная, административная, этическая и дисциплинарная сторона театра поддерживается небольшой группой самоотверженных тружеников. Их силы и терпение истощаются. Скоро наступит время, когда они должны будут отказаться от непосильной для человека работы.

Опомнитесь, пока еще есть время!

Ваш доброжелатель

К.Станиславский.

28 ноября 1908. Москва<sup>33</sup>.

Немирович-Данченко заголовка не оспорил: “Это хорошо: “Караул!”<sup>34</sup>

Станиславский желал, чтобы письмо обсудили и решили, вывешивать ли для общего ознакомления. Ему ответили, что никто не вправе контролировать его контакты с труппой, но коль скоро он (через секретаря правления Н.А.Румянцева) сам просит проверить его инвективы, Немировичу поручили изложить по пунктам мнение обсуждавших.

Из “парных” писем Станиславского и Немировича-Данченко, которыми отмечены кульминационные моменты в истории идеи МХТ, письма “Караул!!!” и ответ на него едва ли не самые важные.

Письма отрешены от всего, касающегося личных и творческих отношений двух самоопределяющихся режиссеров. Они уясняют драму целеустремленной жизни великолепного, устойчивого, идейного учреждения, каким в свой час становится их взрослый театр. Можно сказать также: здесь речь об общих проблемах всякого взрослого театра, а в сущности, – и об общих проблемах всякой взрослой жизни, сохраняющей связь с идеей.

Изложив мнение заседавших по всем пунктам отчаянного обращения Станиславского (с чем-то изъявили согласие, на что-то возразили, что-то по фактам уточнили, снимая нервность), передав вывод правления, как понял его (“да, правда, что-то неладное творится, во многом Конст. Серг. прав, но многое несправедливо обобщает”), Немирович-Данченко оставляет за собою свое личное мнение. Таким, как он высказал его Станиславскому, стоит прочитать его и нам.

“Мое личное мнение особое. Во всей полноте я не высказывал его в заседании. Я вообще по этому поводу говорил мало. Ваше воззвание

не возбудило во мне жара. Можно его вывесить, чтоб прочли все, можно и не вывешивать. Я к нему равнодушен. Не потому, что оно, действительно, в некоторых пунктах преувеличено или слабо обосновано, а потому, что причины, побудившие Вас закричать караул, лежат не в “апатии некоторых товарищей артистов”, а гораздо-гораздо глубже. И по этому месту, где лежат эти причины, Ваше воззвание не бьет.

Да по нему и нельзя бить никаким возванием, – как мне кажется.

Разложение дела коренится в самом деле, в самом существе дела, в невозможности слить воедино нессливаемые требования.

Если попробовать написать 20, 30, 50, 100 пунктов наших желаний, попробовать ясно изложить на бумаге всё, что, по нашему мнению, должно входить в состав нашего дела, включая сюда все подробности художественной стороны, материальной, этической и педагогической, – то легко увидеть, что одна половина этих желаний враждебна другой, 50 одних желаний будут смертельно бить 50 других. И нет выхода! И не будет выхода! И вся моя ловкость как администратора заключалась в том, чтобы вовремя дать движение одним требованиям и потушить на время другие и дать разгореться потом другим запросам в ущерб первым. Делать это в такое время, когда от угасания одних запросов не пострадает серьезно все дело, потому что его выручат другие”<sup>35</sup>.

Письмо Немировича превращается в одно из его писем-”монстров”, на пятнадцатой или двадцатой странице он остановит себя: “Я хотел написать Вам очень много, но не написал еще и четверти. А между тем половина третьего ночи”. Он собирался потом еще сыскать время, но окончания нету. Окончания и не должно быть по определению.

Рассудительное, длинейшее письмо в ответ на крик “Караул!!!” излагает взгляд на жизнь их зрелого театра в ее подчиненности законам жизни вообще. С ее полюсами духа и плоти, мечты и необходимости, исканий и оседлости, идеала и практики. Зачураемся от пошлости суждений, будто дух и идеал тут были от Станиславского, а плоть и практицизм – от Немировича-Данченко. Немирович годами бывал в театре силой, которая в ходе самой жизни гармонизирует противоположности, при том, что не посягает их снять. Он так же не чаял абсолютного разрешения, как и не предлагал принимать все как есть. Он настаивал на постоянном усилии – именно на усилии гармонизации. Сознательное усилие во всякую секунду пусть лишь на одну эту секунду, но устанавливает согласие, меру, лад “духа и плоти”; в следующий миг все нарушится, но откроется новая возможность гармонизации. Была бы добрая воля.

Это нам хорошо рассуждать по подсказам письма, недописанного в половине третьего ночи под конец ноября 1908 года. С утра Немировичу-Данченко предстояло жить, как всегда: угадывать интересы общего дела “и нести на своей груди постоянное неудовлетворение то одних, то других, выносить на своих плечах постоянное недовольство кого-нибудь”<sup>36</sup>.

Притом ведь речь не о капризах. Неудовлетворенными остаются желания самые благородные, самые естественные и самые законные. Взять хоть младших, тех, кого числят “сотрудниками”. С ними в самом деле беда. Их к тому же так много.

“Сотрудников” ежегодно отбирали по конкурсу (конкурс бывал огромный, попасть хоть статистом, хоть в “черные люди” считали счастьем); в дальнейшем они могли держать экзамены в школу МХТ (ее ученики также входили в состав театра, но рангом выше). “Сотрудники” оставались на маленьком жалованье годами, ждали своего часа или удовлетворялись пребыванием в тени (“И тень этого театра светла”, – скажет один из служащих МХТ). Их постоянное присутствие должно было поддерживать дух самоотверженности, торжествовавший в МХТ при его начале, когда принимали условие: “Надо беззаветно полюбить само дело, жить его успехами, совершенно забыв о себе, чтоб удовлетворяться таким положением”<sup>37</sup>. Но Немирович-Данченко, сформулировавший это известное нам условие в первый год театра, не был уверен, может ли театр держаться его в пору иную.

Постоянное присутствие людей, чье дарование или чья энергия не находит применения, дает блуждающие токи.

Письмо “Караул!!!” требовало, молило любить само дело – вот конкретно спектакль “Синюю птицу”, – совершенно забыв о себе. Немирович-Данченко вглядывался и мог сказать с печалью: “Чтобы поставить “Синюю птицу”, нужны талантливые актеры. Но талантливые актеры не могут долго любить “Синюю птицу”<sup>38</sup>. Вернейшая ученица Станиславского, его жена Лилина, еще до премьеры спешила роль Феи поделить с Германовой и Савицкой, если не вовсе передать ее; Книппер также мало держалась за роль Ночи, в первом же сезоне ввели еще и Е.П.Муратову. Станиславского ранит, сколь охотно участники спектакля идут на исключение картины в лесу (“пьеса, кормящая театр, не вызывает к ней любовного и нежного отношения, а, напротив, – ее уродливого сокращение вызывает радость”<sup>39</sup>). Но исключению этой картины радуются не только занятые в ней ученики и сотрудники, – что же поделаешь, ну не хочется Л.М.Леонидову, как и И.М.Уралову играть роль Дуба; и Н.Г.Александров – соратник К.С. со времен Общества искусства и литературы – доволен, если освободится от роли Свины; и пайщик-вкладчик МХТ Никита Балиев позволяет себе уехать из Москвы, не слишком тревожась, успешно ли заменит его в роли Быка В.В.Тезавровский.

Режиссера ужасает состояние его актеров: “Итак, бессловесные роли в “Ревизоре” не заслуживают внимания, а являются тяжелой повинностью”<sup>40</sup>.

Этот пункт своих обвинений К.С. из окончательного текста исключит: в многолюдных сценах спектакля он добился своего, чиновники входили к Хлестакову в состоянии марш-парада, купцы падали в ноги таинственно-властному приезжему как царю и спасителю; прорва-



ло – несут и несут дары, несут и несут моления, врываются в слезах, взвинчивают Хлестакова до того, что при появлении еще одной фигуры (во фризовой шинели, с плюсом) он кричит в истинном ужасе: “Кто это?!” Но – добившись от актеров требуемого – К.С. не станет сдерживаться в lamentациях, как ленивцы и иждивенцы замучивают режиссера, пока тот не начнет истерично вопить или браниться на весь театр.

“Когда режиссера доводят до такого состояния, от которого закричишь “караул”, только тогда труппа подтягивается и задумывается о своем нечеловеческом требовании и отношении к простому и смертному труженику”<sup>41</sup>.

Если сотрудники имеют основания тосковать, своей тоскою так или иначе отравляя театр, основания тосковать, как видно, имеются и у Станиславского. О том, каково в Художественном театре режиссеру, в его тетрадях записи зараз и деловые, и теоретизирующие, и душераздирающие.

“Говорят, что режиссеры в нашем театре – деспоты. Какая насмешка!

Режиссеры у нас – это несчастные загнанные лошади. Их труд в действительности не только не ценится и не понимается никем – над ним глумятся и издеваются...”

После этих чуть форсированных, чуть несерьезных жалоб Станиславский предложит взглянуть в “художественные ненормальности театра, вызвавшие такое отношение к режиссеру.

Очень вероятно, что эта неправильность создана нами самими и что мы поделом так жестоко платимся за нее.

По-моему, корень этой ошибки заложен был при самом начале дела”.

Ниже Станиславский обрисовывает положение “при самом начале дела”, при молодости и несыгранности труппы, при неопытности всего художественного состава: “Режиссер – это был центр, от которого исходили лучи. Он был художественный творец и администратор, инициатор спектакля. Он сам клеил макеты, сам подбирал и кроил костюмы, сам покупал или выбирал все мелочи монтировки, сам объяснял пьесу, сам изучал ее, сам развивал психологию ролей от самой главной до самого последнего статиста, сам переживал и играл за артиста, предоставляя ему идти по своим следам или просто копировать его, сам ободрял слабого духом артиста, уговаривал ленивого и пр. и пр.

Теперь актер и другие деятели театра выросли художественно, но они сохранили все привычки балованных в детстве людей. Они не научились самостоятельности, у них мало собственной инициативы в творчестве, они бедны творческим материалом, и потому они или как нищие ждут подачки от режиссеров, или как балованные люди требуют ее.

...Зародыши творчества и поныне вкладываются в артистов режиссером.

...Наши актеры приходят на репетицию, чтоб смотреть творчество

режиссеров.

К этим даровым образцам, которые должна развернуть перед актерами неистощимаая фантазия режиссеров, актеры относятся как капризные, балованные и очень разборчивые дети. Им все мало, они всем недовольны, они любят из целых груд показанного выбирать то, что им легче дается, они не любят вникать в каждую мелочь режиссерского творчества и задумываться над ней.

Пресыщенность и избалованность актеров по отношению к щедрому материалу, даваемому им режиссером, граничит с цинизмом<sup>42</sup>.

Вот новый ракурс режиссерского самопознания Станиславского: увидеть себя заезженной клячей. Вот, оказывается, зачем режиссеру быть гениальным. Теперь, Василий Иванович, вам понятно?

Впрочем, как раз Качалов со Станиславским-режиссером (так сложилось) в новых спектаклях после 1905 года не встречается.

Чтоб обезопасить себя от изнурительных, безрезультатных трат, Станиславский хочет официально договориться со своим театром: “Мои условия. Имею право не заниматься и прекращать репетиции, если у актера дряблый нерв. Я подтягивать этот чужой нерв не обязан”<sup>43</sup>.

В одну из своих больших тетрадей Станиславский вносит выписки из заинтересовавшей его книги на темы режиссуры. Выходные данные книги указаны по-английски: “The art of the theatre” together with an introduction by Edward Gordon Craig and a preface by R.Graham Robertson. Fowlis, Edinburg and London. 1905”.

Следующая за тем запись представляет собой конспект “Диалога первого” книги Крэга. Русское издание ее появилось в том же 1905 году, но Станиславский, очевидно, им не воспользовался.

Выписано:

“Директор театра важнее актера. Его отношение к актеру то же, что издателя к наборщику, капельмейстера к оркестру.

Директор театра, когда он комбинировает действующих, линии, краски и пр., – тогда он художник.

Директор театра должен обновить искусство”<sup>44</sup>.

Тот, кто Станиславскому помогал в чтении книги, правильно поступил бы, уточнив: в английском “director” – режиссер. Но Станиславский и сам так понял.

Немирович-Данченко когда-то уже заметил, что по тайным желаниям (тайным для самого Константина Сергеевича) театр, в какие бы формы он ни выливался, должен быть прежде всего его, художника Станиславского, мастерской. Мы уже приводили эти слова. Немирович-Данченко читал “необыкновенного режиссера”, понимал, что такова его творческая необходимость, такова его органика, так его подвигает его зов к “новому ради нового”. Немирович определял свою роль “администратора”: “Первая и главная моя задача – это охрана таланта, старание дать простор художественной работе Станиславского”<sup>45</sup>.

Станиславский читал книгу Крэга, которую принято читать как

апологию и программу “режиссерского театра” (книга издана в том самом 1905 году, когда шел опыт Студии на Поварской). Но, кажется, Станиславский у Крэга вычитывает более всего потребность в новом актере. В проекте сверхмарионетки он угадывает не механическую, а высшую духовную гибкость, которую запрашивают с актера ради высших духовных задач. Такой гибкости надо научить, ее надо воспитать.

Путь к новому для Станиславского после 1905 года видится через смену актерской внутренней техники – и удивительно ли, если он страдает, убеждаясь: “Новые теории в нашем искусстве, добытые упорным трудом, способны заинтересовать театр не более как на одну-две недели”. Смотри пункт 14 его письма труппе.

Но неудивительно и то, что зрелые мастера – заинтересованы они или не заинтересованы исканиями Станиславского-теоретика – свою внутреннюю актерскую технику сменить не могут: это ведь именно техника внутренняя, взращенная за годы, связанная с навыками творческой души, со всем естеством артиста. Стало быть, Станиславскому нужны совсем новые люди.

Кажется, Немирович-Данченко отдавал себе отчет в этом яснее, чем сам Станиславский.

Летом Станиславский писал Немировичу “о сотрудниках и их спектаклях... Эти спектакли не прихоть, а необходимость” – необходимость для актеров всех градаций. Станиславский помнит свои речи в защиту молодых и намерен впредь защищать их – “но я беспристрастен и потому теперь вступаю за стариков”. Станиславский почти что агитирует: “Савицкая, Книппер, Германова, Лилина, Леонидов, Вишневецкий нередко гуляют целые годы, не воспользоваться ими преступно и нерасчетливо”<sup>46</sup>.

Для молодых в филиале Станиславский хотел бы “Снегурочку”, “Двенадцатую ночь” и “Сон в летнюю ночь”, пожалуй, “Ганнеле”, “Юность” Гальбе, “Комедию любви” Ибсена (ее три года назад готовили в Театре-студии). Москвин сыграл бы Щепкина в гоголевском послесловии к “Ревизору”; ради Книппер в заглавной роли стоит взять пряную и крепкую пьесу Амфитеатрова “Княгиня Настя”; для Савицкой он перечитал “Альму” Н.Минского и счел пьесу недурной, хотя и “рефератом” (по совести, трудно представить себе глубокую и стыдливую Савицкую в шикарнейшей многословной роли властолюбивой эстетки, под конец жизни становящейся врачом в колонии прокаженных. Немирович в ответном письме пожал плечами: “Попробуйте ставить. Будете отмахиваться гораздо хуже, чем от “Жизни Человека” или “Детей солнца”<sup>47</sup>). Недогружен Уралов – уж если его звали в труппу, пусть сыграет Шлюка в “Шлюке и Яу”. Или Фальстафа в “Виндзорских проказниках”. “Венецианский купец” с Шейлоком – Вишневецким и с Порцией – молодой красавицей Надеждой Бромлей? К.С. сомневается, но если ставить – “уж по крайней мере – Книппер, Германова, Лилина”. Названы “Иван Мироныч”, “В царстве скуки” Пальерона (совсем уж старая новинка).

Чеховские водевили. “Плоды просвещения”. “Потонувший колокол”. Сцены из шиллеровского “Лагеря Валленштейна”. Еще не прочитанная пьеса Шницлера. Много чего еще<sup>48</sup>.

В списке есть “Потоп” (“занимателен сюжет”) – пьесу шведа Бергера потом выберут для Первой студии. Немирович-Данченко задержит глаз на встретившемся в списке К.С. названии: «“Лизистрата” – оч. хор. Записываю». Большинство остальных конкретных предложений для него сомнительны по конкретным же соображениям. “Двенадцатая ночь” – неинтересно... у Вас это милое воспоминание юности, с которым Вы не можете расстаться...”. “А когда поставили у нас – дошло до 140 рб. сбора”. “Чеховские водевили и миниатюры – не спектакль”. “Разъезд после “Ревизора” – скучно”<sup>49</sup>. В целом он списка К.С. не оценивает, да список и не предлагает целого. В нем вычитывается разве что желание, чтоб всем стало легче и чтоб были довольны. Получат занятие томящиеся без ролей; будет доделано в свое время недоделанное или неудавшееся; обращение к уже размятым пьесам или к пьесам второго разряда сократит траты режиссерской энергии.

Несомненно, подобный вариант филиала (или параллельного отделения – называли так и эдак) – вариант самый рассудительный из всех до того и после всплывавших. Самый рассудительный и неувлекательный. Его не стали осуществлять.

Станиславский первый сломал бы принцип экономии режиссерской энергии; Немирович-Данченко напоминал ему, как он тратился даже при “вводах” в спектакль текущего репертуара. Экономия энергии была органически чужда ему лично, но и всему театру. Цветение вообще неэкономно, а театр был в цвету. И его трудности были трудностями жизни в цвету.

Был великолепный накопленный репертуар. И трудности с тем, насколько всякая новая пьеса совместима с этим репертуаром.

Была школа театра – во всех значениях слова. И трудности с тем, как жить ее выпускникам вне МХТ, а еще больше – с тем, как людям школы сохранять живую, любящую контактность с чужим, как уберечься от отвергающего жеста: “Не наше!” (Немирович-Данченко настаивал, что правильно было у них установлено поначалу: “наше – все то, что возвышенно, самобытно, талантливо...”<sup>50</sup>).

Были артисты, славные созданием ролей (есть различие между ролью сыгранной и ролью созданной. Ролей-созданий вообще в истории сцены мало). Книппер играет во всех пяти спектаклях, которые для России знаменуют Художественный театр. Она с Савицкой продолжают играть – каждая по-своему – царицу Ирину. У нее нет дублера ни в “Дяде Ване” (Елена Андреевна), ни в “Трех сестрах” (Маша), ни в “Вишневом саду” (Раневская), ни в “Дне” (Настёнка). Так же за одним Москвинным остается его царь Федор, его Лука, его Епиходов. За одним Вишневым – его Годунов, его дядя Ваня, его Кулыгин, его Татарин. За одним Артемом – Вафля в “Дяде Ване”, Чебутыкин, Фирс.

Но у актеров, на которых лежит прекрасная тяжесть постоянно присутствующих в репертуаре пьес, мало работ новых и сколько-нибудь значимых.

В записях Станиславского ежегодно упоминается, что обделена работой Савицкая. Когда она в марте 1911 года умирала (ей было 42), он ездил в больницу прощаться. Потом писал: “Ее смерть соединила и сблизила всех товарищей. Панихиды многолюдны. Как всегда, только теперь мы поняли, какой пример и элемент чистоты и благородства являла собой покойная.

За 13 лет ни одного резкого слова, каприза, ни одной сплетни, ни одной неприятности.

Завтра утром ее хороним”<sup>51</sup>.

Проблема актерской занятости и проблема творческого удовлетворения, конечно, связаны – без решения первой вторая вряд ли разрешима. Между тем творческое удовлетворение в числе первейших целей искусства вообще и театра в особенности.

Искусство едва ли не единственная область производящей деятельности, где удовлетворение дается не только результатами ее и оценкой, но самим ее процессом и, может быть, прежде всего именно процессом. Играющий актер счастлив в соприкосновениях с текстом, с партнерами, с залом, счастлив в ощущении себя на сцене творящим. Счастлив, что на него смотрит тысяча человек, что чувствует, что красив, что дикция не подводит и слово летит, и слышно всем, что свои переживания он успел полюбить и т.д. (потом Н.-Д. именно этими словами опишет молодую Еланскую – восхитится в ней качеством, становящимся теперь редким, – самой настоящей, стихийной любовью к театру, к представлениям, к выходу на сцену, к гипнотизированию себя в каком-то театральном радостном образе<sup>52</sup>).

В том письме, где он размышляет о неразрешимостях жизни их цветущего, прекрасного, лучшего в мире театра, Немирович-Данченко обрывает тему возгласом: “А подо всем этим бьется и трепещет актер”.

Далее следует анализ-портрет, какого поискать: портрет обобщающий, деликатный, презрительный, таящий восхищение, безошибочный – портрет актера вообще, всякого актера, всех их вместе взятых, навсегда любимых. “Актер – с его личными стремлениями, ограниченностью кругозора, как бы он ни был широко интеллигентен, с его нетерпением, слепотой насчет своих и товарищеских качеств, с его сценическим пониманием не только литературных произведений, но и самой жизни, с его подозрительностью, недоверием, самолюбием, которое всегда наготове к обиде, с его резкими переходами от смелой веры в себя к паническому безверию, со всей печатью на нем театрального быта. И чем сильнее и талантливее актер, тем трепетнее его радости и недовольства...”<sup>53</sup>.

Адресат письма – он же автор обращения “Караул!!!”, с его вспышками панического безверия – должен бы узнать и себя в этом жестком и влюбленном портрете.

Художественный театр, любимый и необходимый стране как образец стройной, умной, стойкой жизни дела – как утверждение, что такая жизнь реальна и вот она перед вами, – Художественный театр был приманчив еще вот чем.

Станиславский использовал выражения “творческое самочувствие”, “творческое состояние”, противопоставив его “актерскому самочувствию”, когда делаешь на сцене, что требуется, но делаешь насильно, против своей природы. Пояснял: когда актер говорит “Я играю с наслаждением!”<sup>54</sup> – это значит, что актер находится в творческом состоянии. Вся “система” имеет целью найти путь к творческому состоянию. Так вот, МХТ казался и был работающим организмом в творческом состоянии. Отрадой было убеждаться, что такое возможно.

Люди зала так хорошо понимали по собственному самочувствию усталость персонажей Чехова, делающих в своей жизни что требуется, но делающих насильно, против своей природы. Вот Савицкая – Ольга в первом акте “Трех сестер” тихо довольна: сегодня свободный день, я дома, и у меня не болит голова”. А в гимназии голова болит постоянно. Ирина во втором акте садится, придя с работы: “Как я устала”. Целуя домашних, рассказывает: наругала женщине, пришедшей послать телеграмму – у той сын умер. “Так глупо вышло”. Прилегла на плечо сестре. “Нет, не люблю я телеграфа, не люблю”. К концу акта с затянувшегося заседания педагогического совета приходит Ольга, откидывается в кресле: “Я замучилась. Наша начальница больна, теперь я вместо нее. Голова болит, голова...”. Старик приносит на подпись бумаги из земской управы – служащему там Андрею Прозорову лень взглянуть, тоска.

Можно лгать себе и другим, как неожиданно рассердясь и стуча в такт пальцем Андрей жлет сестрам, будто считает свою службу в земстве высоким и святым служением (потом плачет). Можно слабым голосом, сдерживаясь (такова режиссерская ремарка) выговорить, как Ирина в третьем акте: “Довольно, довольно!.. Ненавижу и презираю все, что мне только дают делать...”. Можно, наконец, смириться, как смиряется та же Ирина в готовности ехать учительствовать в Кирпичный завод и отдать свою жизнь тем, кому ее жизнь, может быть, нужна<sup>55</sup>. Но в этом решении так же нет счастья, как нет счастья в согласии выйти замуж за Тузенбаха: “Я буду твоей женой, и верной и покорной, но любви нет, что же делать!”

И позади и впереди – “Труд без поэзии, без мыслей...”.

Дело не в том, что машешь на себя рукой, опускаешься, как доктор Чебутыкин, забывающий азы профессии. В третьем акте он с пьяной энергией, по-врачебному засучивал рукава перед рукомойником, смотрел на намыленные руки, четким шепотом говорил неизвестно кому: “В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, и я виноват, что она умерла. ...Кое-что я знал – лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно”. Доктор Астров

профессии не забыл, работает, как никто другой в уезде, но он мог бы о себе сказать теми словами, которые говорит Ирина: “Ничего, ничего... никакого удовлетворения”. Жизнь не в творческом состоянии. Так живет большинство. Едва ли не все мы.

Спектакль “На дне” входил в контекст с этими чеховскими мотивами, предлагая чеканную формулу: “Когда труд – удовольствие, жизнь – хороша”. Сатин – Станиславский произносил эти слова, философствуя и надевая башмаки (связанные шнурками, они лежали у него в изголодые). Это место в тяжелой для него роли давалось К.С. легче других.

Весь вопрос, видимо, в способности подвести себя (актера, но и просто человека) к творческому состоянию.

Художественному театру в его юбилейном сезоне это в конце концов удавалось.

Афиша 1908/09 года (12 названий) сплетала важнейшие направления искусства МХТ. На афише оставался Горький, “На дне” (общественно-политическая линия). Не сходило “Горе от ума” (историко-бытовая линия). Пусть только один раз, но была показана “Жизнь Человека”, несостоятельная, если верить заключению Станиславского в его набросках к докладу про десятилетие, но и ему самому и театру в какой-то час необходимая. Справляла свое торжество “Синяя птица” – лучший спектакль “линии фантастики”, прикосновенный и “линии символизма”. Шли три спектакля Чехова (“Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”). К ним присоединилась третья (за Метерлинком и Гоголем) премьера сезона, “У царских врат” Гамсуна, поставленная также по законам “интуиции и чувства”, в тонко реалистической, гибкой манере, в спокойных декорациях Симова (сад и дом), в которых был и уют, и ощущение близости холодного моря.

Пьеса Гамсуна в 1908 году не была новинкой (она написана в 1895 году), но в один сезон она пошла и в МХТ, и в театре В.Ф.Комиссаржевской, и на Александринской сцене, где ее поставил Вс.Э.Мейерхольд; он же играл главную роль, молодого философа Ивара Карено. В МХТ его играл Качалов.

На русской сцене оказалось востребовано наивное и самоотверженное благородство, с которым главный герой стоит на своем. Качалов играл Карено после своего максималиста Бранда (впрочем, не после, а одновременно: “Бранд” в сезон 1908/09 года прошел 11 раз); он играл его на той же сцене, где Станиславский играл чудака, упрямца, откровенно истин, доброго доктора Штокмана (“Доктор Штокман” был возобновлен в юбилейный год и прошел 10 раз). Подобно Станиславскому, Качалов не считал, будто юмор снижает героя, не боялся быта, открывался в роли как мастер высокой характерности. Юмор и лирика смешивались и горчили в сценическом изложении семейной истории: солнечная, искренняя Элина – М.П.Лилина была обворожительно женственна и смела во вражде к запросам духа. Качалов пропускал через свое естество доверчивость Карено, его ошеломленность возможностью

измен, пустотой вокруг себя. К тому, какие взгляды отстаивал его Карено, артист относился без интереса (в советские годы приписал своему герою совсем другой труд по социологии, вовсе не в духе Ницше), но любил и, посмеиваясь, уважал в герое отказ “преклониться”. С покоряюще легким движением руки подносил его кредо: “Раз ты философ, совсем не нужно прочно устраиваться... Надо жить под открытым небом”.

Юбилей подталкивал не на замыкание, а к тому, чтобы шире отвориться. Искали лада с тенденциями и с людьми нового для себя круга. Хотели людей-катализаторов, хотели и прямых сотрудников.

Описания питерских гастролей в “Моей жизни...” чем-то схожи с описаниями гастролей в Крыму 1900 года. Отрада переключения в новую обстановку. Впечатления весны – с петербургскими друзьями всегда встречались весной, “когда тает Нева и идет ладожский лед, когда начинают зеленеть деревья, когда растворяются окна домов, поют жаворонки, соловьи, когда надевают легкие платья и едут на Острова, на взморье, когда солнце светит ярче, греет теплее и приходят белые ночи, которые не дают спать. Петербургская весна и приезд художественников сплелись в представлении нашем и наших северных друзей. Это вносило красоту и поэзию в наши встречи, обостряло радость...”<sup>56</sup>.

Когда гостили в Крыму у Чехова, снялись группой; в Петербурге таких снимков не делали, а жаль. Группы могли быть занимательны. Встречались, как всегда, с Савиной, с поэтессой Чюминой, с гостеприимными Бильбасовыми, но множество новых лиц: Блок, Анна Павлова, Дягилев, Бенуа, Добужинский, Рерих. Сообщая, с кем виделись и с кем праздновали, К.С. в письмах называет тех, кого адресат знает, остальных определяет: “и др.”. Эти “и др.” непеременимы, как и радости после последнего спектакля – прогулки по Неве и по взморью при самом начале зарождающихся белых ночей, морской воздух, восход солнца над островами и лодками. Рассказ Станиславского дышит благодарностью “северным друзьям”. Он знает эти постоянные потребности своего театра, условия его жизни: свежая культурная среда и праздник.

Станиславский еще осенью 1907 года записывал: “Советую обратить внимание на Бенуа и его группу”<sup>57</sup>. На весенних гастролях 1908 года знакомство с “мирискусниками” завязывается тесно. Той же весной Блок читает режиссерам МХТ свою стихотворную драму “Песня Судьбы”. Станиславский получает написанное 7 апреля письмо английского гениального прожектера Эдварда Гордона Крэгга – они давно слышаны друг о друге благодаря Айседоре Дункан, чьим танцем и личностью К.С. восхищен с первой встречи. Крэг пишет о своей готовности поставить “Гамлета”.

Вскоре после премьеры “Синей птицы” с середины октября 1908 года Крэг – гость Москвы. Описание того, как они встретились, у Станиславского похоже на рассказ о поездке к Метерлинку: полны восхищения перед новым знакомцем, не документальны и улыбки. Уже после того, как гость уехал, 19 января 1909 года правление МХТ прини-



мает решение о трех ближайших работах. “Гамлет” из них первая. Крэг шлют телеграмму: “Приступаем немедленно к постановке... Просим Вас тотчас же приехать. Невозможно начать без Вас”<sup>58</sup>.

В первых числах февраля 1909 года, примерно тогда же, когда Станиславский получает ответное письмо Крэга (тот рассчитывает быть в Москве через два месяца и немедленно начинает рисунки к “Гамлету”), смотреть “Синюю птицу” в Москву приезжает Мстислав Добужинский. Станиславский просит приехавшего художника задержаться для важного разговора.

Разговор состоялся в отдельном кабинете ресторана “Эрмитаж”, присутствовали почти все основатели и пайщики МХТ. “Миру искусства” через одного из его влиятельнейших участников передавалось желание театра соединиться с ними в непосредственной тесной работе. Самого же Добужинского просили быть художником “Месяца в деревне”.

Эта пьеса Тургенева в Художественном театре была облюбвана с самого начала, потом откладывалась. В упомянутом выше решении, принятом 19 января 1909 года, она значилась второй постановкой будущего года.

Хотя в телеграмме и говорилось, что начинать без Крэга нельзя, Станиславский занятия по “Гамлету” с режиссерской группой вел с 24 февраля 1909 года. Записи, сделанные на этих занятиях Сулержицким, открывают, как в фантазии Станиславского прорастали идеи, с которыми Крэг его знакомил, какой образной плотью он их одевал, как сплетал с собственными видениями. “Зима. Холодное море. Эльсинор – холодная каменная тюрьма. Два часа от Норвегии. Норвежцы нападали на Эльсинор много раз. Пушки в Эльсиноре всегда настороже... Замок-казарма”. Соприкосновение казармы с потусторонним миром: “какие-то грубые солдаты сменяют караулы, и вдруг ворвался мистицизм; все задрожало, сразу началась трагедия.

Хотелось бы, чтобы когда вторгнется тень, мистицизм так овладел бы сценой, чтобы и самый замок заколебался, все изменилось бы”<sup>59</sup>.

В объяснениях ко второй картине говорилось: свита придворных сливается в один общий фон золота, лиц не чувствуется. Грубость, сытость величия.

3 апреля 1909 года Крэг приезжает в Петербург (МХТ там на очередных гастролях, триумф “Синей птицы” – сотое представление – празднуют у “Медведя” с пением, с музыкой и танцами). Рисунки к “Гамлету” восхищают не только инициатора всей “английской затеи”, но и Немировича-Данченко: “Чем больше думаю обо всем, что видел у Крэга, тем больше увлекаюсь красотой, благородством и простотой этой формы. И именно для Шекспира”<sup>60</sup>.

Весенний календарь Художественного театра до краев полон встречами. 10 апреля обед, устроенный Дягилевым, встреча с Анной Павловой, с Бенуа, с Рерихом и – само собой – с Добужинским. 12 апреля на “Трех сестрах” был Блок (запись в его дневнике: “Я воротился

совершенно потрясенный... Это – угол великого русского искусства... Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души и разделил его слезы, печаль и унижение”<sup>61</sup>).

Бенуа приглашают на беседы о “Месяце в деревне”. Станиславский вел их на протяжении всего апреля и в начале мая, перемежая беседами с Крзгом (“мне приходится ежедневно с 12 ч. до 7 ч. говорить с ним об изгибах души Гамлета на англо-немецком языке... Понятно, с какой головой я ходил всю эту неделю”<sup>62</sup>, – юмористически жаловался К.С.).

Можно удивиться, как Станиславскому не мешает наслаивание работ друг на друга, как ему удается жить и в поле Крзга, и в поле Добужинского, в поле Шекспира и в поле Тургенева. Но ведь примерно так они все жили в первый год, так создавалась гармоническая многоставность этого театра.

В богатстве планов, в открытости навстречу людям, сулящим изменения, в уверенности, что ни в каких встречах, ни в каких сближениях себя не потеряешь, угадывается внутреннее равновесие, покой творческого духа.

Покой творческого духа возникает в пору расцвета сил. МХТ переживал именно эту стадию.

Актерам, составлявшим ядро театра при его создании, в год его юбилея было около сорока – немногим больше, немногим меньше; Качалову всего 33, Леонидову 35. Не слишком велика возрастная разница с теми, кто пришел из школы, существовавшей при МХТ и кому предстояли главные роли в великих спектаклях следующих десяти лет (в пору юбилея Марии Германовой 25 лет, Лидии Кореневой – 23, Вере Барановской – 23, Алисе Коонен – 19); более очевидна разница стиливая, новые драматические таланты у корня прокрашены отсветами “модерна” и приближавшегося русского экспрессионизма, но спектаклей это не разлаживает.

Работу над “Гамлетом” и над “Месяцем в деревне” могло объединять намерение Станиславского применить в ней опыты “системы”. Сам он верил в ее целительность все больше.

20 февраля 1909 года на 78-м представлении “Синей птицы” Сулержицкий оставил в Дневнике спектакля длинную запись: констатировал, что исполнение мертвеет. Станиславский пояснял в приписке: “Лев Антонович ни одним словом не упрекает в нерадении, в отсутствии дисциплины, в нежелании – напротив. Значит, кроме дисциплины и порядка есть что-то другое, что может подтачивать художественное дело”. Быть хорошим ремесленником, считает Станиславский, русскому актеру не дано. “Наше искусство заключается в переживании. ...Надо уметь заставить себя переживать. И этого мало – надо, чтобы переживание совершилось легко и без всякого насилия”<sup>63</sup>. Станиславский такому искусству беретса научить каждого, кто сам очень захочет. Отказываясь впредь работать по иным правилам, Станиславский объявляет: ежеднев-

но в час он будет приходить в театр, чтобы передавать найденное им после упорных трудов и долгих поисков. 25 и 26 февраля, затем 2 марта, затем 4-го идут обещанные занятия; в дневнике репетиций “Гамлета” 6 марта сказано: “Возникли вопросы, в ответ на которые Константин Сергеевич сделал объяснения по общим вопросам актерского переживания. Сообщены и записаны знаки по системе Константина Сергеевича”<sup>64</sup>.

Этими же знаками Константин Сергеевич пользуется на репетициях “Месяца в деревне”. В его режиссерском экземпляре – почти ничего о внешнем рисунке, который так легко закрепляется мышечной памятью актера, всё – о внутренней мелодии ролей, тут прослеживаемых: о той мелодии, которая кажется ясной, но которую вовсе не легко так глубоко закрепить, чтобы всякий раз проживать ее заново. Эту-то мелодию чувств, побуждений, состояний, психологического действия режиссер хочет записать знаками, как музыку записывают нотами. Вопросительный знак – удивление; вопросительный знак в скобках – удивление скрываемое; овал, похожий на глаз, означает внимание (“смотрит”), а тот же овал, взятый в скобки, – внимание скрываемое (“потихоньку смотрит”). Знак-иероглиф, похожий на ухо, – “слушает”, а если он же в скобках – “потихоньку слушает”. Знак минус – “отрицаю (утверждаю, что нет)”, плюс – “утверждаю (убеждаю, что да)”. Есть знак, обозначающий нарастание чувства, и есть знак, обозначающий его излет; знак подъема энергии и знак ее спада<sup>65</sup>.

“Нотная запись” кажется Станиславскому деликатней иных указаний. В эту пору он вообще к слову на репетиции насторожен. Он остерегается от того, чтоб актерам предлагали определения “Гамлет – дух”. “двор – материя”, “сильный Гамлет”. Показывал: скажи актеру – “сильный Гамлет” – и грудь выпячивается сама собой. “Устанавливая известные пункты в психологическом развитии, вы можете установить эти пункты в такой гармонии и пропорции, что он сам собою получится сильным. И только мы с вами должны знать о том”<sup>66</sup>.

В “Месяце в деревне” режиссер и художник выполнили все, что изначально входило в намерения МХТ, желавшего для Тургенева “деликатного анализа” и “стиля эпохи”; стиль эпохи притом передавался не антикварно, а поэтически (почти все, что казалось на сцене неотъемлемым от времени пьесы, на самом деле было изготовлено в мастерских театра – начиная с мебели карельской березы до вышитых подушек, до вещей в “готизирующем”, “рыцарском” вкусе усадьбы-замка, до черного русского ковра в розах, застилавшего диванную).

В задачи входило найти, чем темп и ритм Тургенева отличен от темпа и ритма Чехова. Речь в “Месяце в деревне” была довольно быстра, словно бы русская развальца рассуждения оживлена привычкой к темпу французской фразы, – быстра, но без спешки, без тесноты.

Это ритм людей, которые могут ответить, если их спросят, свободны ли они сейчас, по-французски: “J’ai tout mon temps”; дословно – “У меня есть все мое время”. Все мое время – мое, я живу в нем просторно,

и я в нем – к вашим услугам. Быть может (и даже верно так), мое время коротко отмерено, все же я располагаю им и собою всецело.

В этом просторе обаяния спектакля “Месяц в деревне”. Станиславский писал на первой странице режиссерской партитуры: “Вот как шли годы. Эпический покой дворянской жизни”. “Следы дворянского воспитания”: утонченность отношений, поэзия их сдержанности, оттенок рыцарственности, культ меры во всем<sup>67</sup>.

Время действия “Месяца в деревне” – время, удаленное от эпицентров исторических перемен (Добужинский нашел слово: “провинциальность эпохи”). Но все, кто писал о спектакле 1909 года, соотносили усадьбу Ислаевых с усадьбой Гаевых, давали Тургеневу новые координаты: Чехов и Блок с их предчувствием изменений и бури.

Блока цитирует молодой актер, который был приглашен следить за репетициями и в своем реферате писал: “Тургенев рисовал нам Вишневый сад в пору его последнего цветения. Еще варилось на жаровне варенье... Еще помнили и знали “способ”... Но и над тургеневской деревней веет уже трагизмом обреченности... Поэтому слова Александра Блока кажутся нам знаменательными: поэт говорит: “Для того чтобы увидеть чью-нибудь гибель, будь то обряд, или сословие, или отдельный человек, надо сначала полюбить погибающего; проникнуть в отходящую его душу – значит, горестно задуматься над ним”<sup>68</sup>.

Для “Месяца в деревне” нашли новое решение сценического пространства. Отвергли те диагональные построения, которые столько раз поддерживали в спектаклях МХТ впечатление направленного вонне и там продолжающегося движения, там продолжающейся жизни персонажей. Все подвинулось к зрителю чуть ближе, чем было принято на сцене МХТ, и затворилось. Симметрия и центрированность декораций Добужинского замыкали существование героев: только здесь; оно не продолжается.

П.Ярцев, один из самых зорких критиков, замечал: «“Месяц в деревне” поставлен и сыгран очень светло – с простой верой в ту старую жизнь, которая в нем написана: без всякого излома, без всякой иронии... Это во всех ролях, во всем этом необыкновенном спектакле»<sup>69</sup>.

Отказавшись от стилизации и от ностальгии, режиссер умел передать ощущение: “та старая жизнь” – совсем иная, от нашей в стольких смыслах отличная. “Ведь это совсем другие люди, – уточнял один из рецензентов, – не потому, что Ракитин одет так, как одевались в начале сороковых годов, а потому, что тогда иначе жили, иначе чувствовали, иначе любили, иначе подходили к женщине”. Вот этот темно-русый, бледный и голубоглазый, очень красивый мужчина, похожий на самого Тургенева не лицом, а какой-то изысканной и робкой грацией могучей фигуры, всеми своими манерами, в которых повадка русского grand seigneur’a соединена с интеллигентской мягкостью; “достаточно взглянуть, какой сдержанной почтительной радостью светится лицо Ракити-

на, когда он обращается к Наталье Петровне, как весь подбирается он, когда она входит в комнату, как бесконечно сдержан он в проявлении своего чувства, чтобы увидеть, что это – человек другого века, почти другого мира”<sup>70</sup>.

Роль Ракитина была первой актерской работой Станиславского после той, которую он счел неудачей в “Драме жизни”. Эта победа воскресила его веру в начатки “системы”. Его радовало, что, готовя роль по тем же законам, победила его ученица Лидия Коренева: говоря о чуде спектакля, говорили и об ее Верочке. Описывали светлый голос, мягкий блеск глаз, ясную улыбку и тяжеловатые движения – “она во всем старинная девушка, и так это все просто достигается, что кажется чудесным”<sup>71</sup>.

Партитура роли Верочки давала раскрыться натуре прелестной в своей полевой свежести, но давала раскрыться и тому, что высокие правила вошли в плоть и кровь. И в терпении и в восстании Верочки – Кореновой была мера, нарушить которую никакое страдание ее не заставит. Таков внутренний закон дома, в котором она воспитана, и ее естество с этим законом уже неразрывно.

“Месяц в деревне” был безупречно точно связан с временем, когда идет действие пьесы, с русскими, тургеневскими сороковыми годами. И вместе с тем спектакль был интимно связан со временем, когда появился.

Он давал скромные и тонкие уроки “выправки” духа в пору тучей, бескостной безответственности, поэтизируемой декадансом. За ним стояло знание, что жизнь подходит к историческим рубежам.

Среди бумаг Станиславского есть набросок пьесы (она не ставилась), в ней речь о разрушении Земли, столкнувшейся с кометой. Но эсхатологические мотивы были не в природе этого художника и не в природе Художественного театра: звук общей угрозы они слышали, в себе его не нося. На экспрессионистскую перенапряженность драматургического материала могли откликнуться и передать ее, ею не заражаясь. Так происходили их встречи с пьесами Леонида Андреева.

Первой постановкой сезона 1909/10 года 2 октября стало трагическое представление в семи картинах “Анатэма”. Станиславский после “Жизни Человека” Андреева не любил, больше над его пьесами не работал; и “Анатэму”, и “Екатерину Ивановну” (премьера 17 декабря 1912-го), и “Мысль” (премьера 17 марта 1914-го) ставили Немирович-Данченко с Лужским. Немирович-Данченко этим автором увлекался; в письмеце от 27 декабря 1908 года итожил впечатление от только что прочитанного: “Андреев написал превосходную пьесу, чудесную. Трагедию. И настоящую”.

Интерес к “Анатэме”, с ее вопрошаниями и ответным безмолвием Бога, был подготовлен работой над мистерией Байрона “Каин” (Станиславский считал трагической точкой в “Каине” именно “молчание Бога”; раздумья театра над Байроном в августе 1907 года пришлось прервать

– ставить запретил Синод).

Историки театра находят, что Немирович-Данченко то ли проглядел крикливость “Анатэмы”, то ли одолел ее; ни то, ни другое не кажется возможным. Избыточное красноречие не оправдывали изнутри, что не удалось бы, а воспринимали и передавали как обрушивающиеся звуковые массы, как “воплé мировой нищеты”, не слышащей ничего, кроме себя.

У Андреева в прологе Анатэма вызывает на спор молчащего оппонента у врат вечности; опыт, которым должна разрешиться их прýа, ставится над обитателем местечка в черте оседлости. Плоская вытоптанная окраина, хлипкие будки, больные дети, слабые взвизгивания ссор, жара, ожидание. Непонятно, кого ждут: Мессию или покупателя здешних несчастных товаров. Добрый житель местечка Давид Лейзер не умеет считать, верит, что внезапно посланного ему достояния хватит накормить весь мир. Он позвал всех, но на каждого не придется и копейки.

В “Анатэме” возвращалось великое искусство “народных сцен”, возникал образ темного, обездоленного многолюдства.

Андреев подсказывал экспрессионистские ходы, и театр двигался в эту сторону резко. На пыльной дороге, под палящим солнцем возникал хоровод нищих, слепых, убогих. Пляшущая толпа двигалась в равном, грозном ритме. Простирающая руки за помощью, за куском хлеба, стонущая, вытаптывающая все слепая масса накрывает Давида, “радующего людей”, убивает его.

Слово исследователю:

“Две основные вестè остались в памяти от того спектакля: Василий Качалов – Анатэма и несколько массовых сцен. ...Качалов поразил остротой сценического рисунка и какой-то сгущенностью своего гротеска. В первой картине “У железных врат” его Анатэма вопрошал, ползал, грозил и молил Некогого, “ограждающего входы”. Голый череп, сильно выдвинутая вперед собачья челюсть, змеиная пластика качаловского дьявола описаны так, как описывают кошмары Гойи или химеры парижского Notre Dame. Затем Анатэма, не теряя гротескового зерна образа, превращался в адвоката Нуллиуса. Под сюртуком и цилиндром гражданского сатаны, “который гуляет, потому что ему нечего делать”, были сокрыты гордость вызова и кривляние, глубокое страдание и сладострастие злобы. ...Новая стилистика “народной толпы” таила в себе будущие открытия вахтанговского “Гадибука”. В причудливом хозяйстве МХТ ничего не пропало и не исчезало бесследно.

История развития “сценической толпы” в Художественном театре крайне поучительна. От мейнингенской народной сцены в “Царе Федоре” и картинно-живописной римской массовки “Юлия Цезаря” к погромщикам в “Детях солнца”, от ирреального бала в “Жизни Человека” к “Тамлету” с его “живым золотым массивом” королевского двора, от крупных планов народной массовки неслучившегося “Бориса Годунова” к единому поэтическому тону грибоедовского бала в “Горе от ума”

(редакция 1914 года) – в характере массовой сцены, в том контрапункте, в котором она сходилась с героями-протагонистами, находили разрешенные основные линии искусства МХТ”<sup>72</sup>.

За три месяца спектакль прошел 37 раз с аншлагами; играли бы и чаще, если бы не боялись затрепать. “Анатэму” смотрели так же горячо, как “Бранда”. Диспут о спектакле собрал зал в Политехническом. Немирович-Данченко на диспуте выступал; сказал, что у Андреева ценнее всего “звонкий крик о скорби и бедности мира”, обращенный к “обществу, слишком ставшему сытым”. Театр этому и откликнулся – “вековой скорби несчастного человечества”<sup>73</sup>.

Через считанные дни после премьеры московский митрополит Владимир просил власти снять “Анатэму” (вызывающие ассоциации с Евангелием в пьесе Андреева ему не примерещились; спектакля он не смотрел). Немирович-Данченко съездил в Петербург хлопотать; к концу октября тучи вроде бы рассеялись, посланный министром Столыпиным цензор Бельгард сходства грима Давида – Вишневого с образом Христа не усмотрел и вообще не нашел в спектакле ничего подлежащего запрещению; сказал, что сделает доклад в благоприятном для театра смысле. Тем не менее 10 января 1910 года “Анатэму” запретили бесповоротно.

Свободы маневра в Художественном театре не культивировали, но в нужную минуту оказалось, что умеют и это.

К комедии Островского “На всякого мудреца довольно простоты” Немирович-Данченко как режиссер примеривался с октября 1909 года, но к работе тогда не приступали: Станиславский, которому назначалась роль Крутицкого, по декабрь был от репетиций освобожден из-за еще не выпущенного “Месяца в деревне”, а Качалова, которому предстояло играть Глумова, не хотели перегружать, пока так часто шел спектакль “Анатэма”, для исполнителя заглавной роли утомительный еще и чисто физически. Торопиться пришлось, чтобы заполнить репертуарную брешь. Взявшись за Островского по-настоящему только в январе, премьеру сыграли 11 марта. Казалось бы, стиль автора, закреплённость традиции его исполнения должны были затруднять художественников, меж тем спектакль давался без мук и оказался долговечен, был приятен актерам.

Станиславский вспоминал, что тон ему и остальным давал подсказ: “Эпический покой Островского”. Он знал разницу между тем, что заложено в таком определении, и тем, о чем сам написал на первой странице режиссерского экземпляра “Месяца в деревне” (“эпический покой дворянской жизни”). Не эпический покой жизни изображаемой, а покой авторского взгляда, ленца умного знания, что жизнь, сердящая персонажей тем, как выглядит перевернутой вверх ножками, рано или поздно сама себя как-нибудь наладит. И Глумова, и всех Немирович-Данченко предложил играть, “как они прошли через мудрую эпическую улыбку Островского. И реально, и очень искренне, необычайно искренне. И

жизнерадостно. Ни единого звука надрыва, рефлексии, тоски! Ни единого звука! Здесь все будет хорошо кончатся.

Актеры прежде всего должны привести себя в хорошее расположение духа. И никуда не торопиться – не тянуть, не быть вялыми, но никуда не гнать”. Насчет Глумова уточнялось: “В общем его настроении самое важное – огромное спокойствие”<sup>74</sup>.

Симов дал декорации легкую симметрию, верность без мелочности; терраса в последнем акте была все в солнечных бликах. Режиссеру показалась точной рецензия Як. Львова, где говорилось, что в спектакле – настоящие краски Островского, только свет поставлен как бы за пьесой. Оттого все прозрачнее, чем это привычно. Проступил рисунок интриги, узоры диалога.

Качалов жил в роли не пружинящей дрожью интригана, не озлоблением завистливого ума, а артистизмом игры. Его Глумов разгадывал каждого, с кем предстоит иметь дело, и спешил “показать” того, кого собеседнику хочется иметь перед собой. Так он “показывал” Мамаеву благодарного, теплого, нежного недоросля и преисполнялся сантиментами недоросля. Режиссер подталкивал: “Можно так взвинтить себя в глумовском приспособлении, что даже настоящие слезы будут”. “Очень убедительно. То есть вот никакого притворства, ни тени. ...Прямо застрелится без руководителя”<sup>75</sup>. Тем и неотразим, что в каждый свой “показ” вживается.

В понравившейся Немировичу рецензии еще говорилось, что героям русской комедии не очень свойственно затевать и вести интригу. Глумов рад ее кончить, хотя бы и неудачей. В последнем монологе Глумова были, конечно, и желчь, и досада, но надо всем была освобожденность. Никто никого не обманывает, принимаем друг друга уж какие есть.

Лица в спектакле Художественного театра были – уж какие есть. Иные вполне немислимые, руками разведешь, но уж какие есть. Уж какой есть – этот дряхлый генерал Крутицкий с лепкой черепа, взятой с головки новорожденного, с выражением необычайного упорства, разлитого во всех чертах, и с ушами, поросшими зеленоватым мхом (Станиславский рассказывал, с кого взял грим, – точнее, с чего: с замшелого, вросшего в землю дома, где до сих пор размещается некое учреждение, допотопное и неотмененное). Откинувшись от стола с бронзовыми чернильницами, Крутицкий – Станиславский отдыхал над манускриптом и тихонько играл на губах пальцами; глубокодумно вникал в то, как рыбка в аквариуме шевелит хвостиком; осмысливал устройство дверной ручки и с наслаждением слушал красивый, бархатный голос молодого сотрудника, на память обширно цитирующего ему его трактат “О вреде реформ вообще”. Рецензент говорил о гротеске, в то же время припомнил: где видел этого консервированного генерала? Видел же!

На уровне успеха главных ролей был успех Москвина (он играл журнального шантажиста Голутвина) и Н.С.Бутовой. Ее Манефа, дико-



глазая, наглая, обладала темным напором. Несомненно, эта корыстная баба себе на уме, но столь же несомненно, что бесноватая. В зале вспоминали по аналогии Григория Распутина. Крутицкого рецензенты сопоставляли с престарелыми членами Государственного совета. В театре не чурались таких ассоциаций. Станиславский сам на подобные наводил: “Я ненавижу больше всего черносотенцев... Мне приятно и легко осмеивать их в роли Крутицкого”<sup>76</sup>. Отчеркнем: “приятно и легко”. Такова нота, на которой заканчивается сезон. Нет следов, что горюют о снятом “Анатэме”: как если бы этот спектакль должен был внести свое и уйти.

Весною 1910 года МХТ в первый раз пускает публику на свои капустники – они еще не превратились в представления в духе кабаре, как это будет в “Летучей мыши” Никиты Балиева, из капустников выросшей. Капустники – отдых артистов, их шутки, обращенные на самих себя, автошаржи. Станиславский шутит над собой, изображая директора цирка, который выводит ученую лошадь и негодует, если она делает закидку перед очередным барьером (лошадь – А.Л.Вишневыский). 6 марта на капустнике в гостях Крэг – под его руководством до самого отъезда в Петербург на гастроли усиленно репетируют “Гамлета”. Ассистирует в работе над Шекспиром кроме Сулержицкого недавно пришедший в МХТ Константин Марджанов. Ему же поручается во время отъезда труппы готовить “ширмы”, на которых основано пространственное решение. Идея объемных и подвижных архитектурных форм, отвечающих трехмерности человека на сцене, заразила Станиславского.

“Гамлет” увлекал так, что даже после конца сезона, после возвращения с петербургских гастролей, когда уже шло время отпусков, отрыва от работ по Шекспиру пришлось только что не силой. “Послушайтесь меня. А если хотите, то подчинитесь моему приказу. В день – самое последнее – в 3 дня, т.е. не позднее понедельника 5 часов, закончите всё в театре, – в каком бы положении Вы ни оставили “Гамлета” и его костюмы. На чем бы дело ни закончилось, в понедельник прекратите всё.

Я хотел бы приказать в понедельник к вечеру запереть театр и отпустить всех, а прежде всего Вас”<sup>77</sup>.

Станиславский послушался. Неделю спустя он с семьей отправился в Эссентуки; Лилина писала оттуда по прибытии: “Костя в этом году так устал, что собирается быть благоразумным”<sup>78</sup>. Было от чего устать и было чем быть довольным: “Должен признаться, результаты превзошли все мои ожидания”. “Год был интересным и важным”<sup>79</sup>.

Среди многочисленных публичных встреч во время петербургских гастролей МХТ был вечер в редакции “Ежегодника императорских театров”. В “Русском слове” об этом вечере написал В.В.Розанов. Станиславского спрашивали, доволен ли он собой. Считает ли, что МХТ единит своих зрителей, как единил их в священном действе античный театр? Творит ли событие?

Станиславский ответил, что собой скорее недоволен; а вот насчет того, творит ли театр событие, ведь это как понимать. Вот он помнит,

как однажды после конца спектакля в зале с минуту просидели не шелохнувшись. “Что их удержало? Вы говорите: “действие на душу древнего театра”... Не знаю и не умею возразить... Или эти письма, которые присылались в дирекцию нашего театра. Они хранятся, и, может быть, когда-нибудь часть их нужно будет напечатать. Помилуйте, какой-нибудь врач из далекого уезда пишет, приехав в Москву... Или учитель, мелкий земский служащий... Они пишут, что вот год отказывали себе во всем, отказывали в необходимом, не сшили теплого пальто, урезывали в обеде, чтобы, скопив небольшую сумму, приехать на Рождество в Москву и увидеть “Дядю Ваню” или “Три сестры”... И приехали, а билеты разобраны... И неужели им возвращаться домой, не увидев?..

Станиславский разволновался.

– Письма эти, из которых многие я читал и почти не мог удержать слез... Или, бывало, подъезжаешь к театру зимой, и видишь эту толпу, гуськом... Они пришли сюда с вечера, простояли ночь...

Совсем взволнованно:

– Я спрашиваю, почему это не событие?.. То есть я хочу сказать, что эти люди, недоедающие год, чтобы увидеть на сцене пьесу Чехова, конечно, ждут представления как события, чувствуют представление как событие, вспоминают его как событие. Для них это – событие. В их ожидании, в их психике.

Он остановился.

– И вот все, что мы можем дать.

И улыбнулся своей детской улыбкой или улыбкой очень счастливого человека”<sup>80</sup>.

У Немировича-Данченко, в конце мая 1910 года прощавшегося со Станиславским (как-то особенно – “так мы с Вами еще никогда не прощались”), были суеверия. “Вступаем в 13-й год... Впрочем, это, вероятно, тоже все сентиментальности”<sup>81</sup>.

Но вести, которые вскоре стали приходиться с курорта, куда уехал Станиславский с семьей, оправдывали предубеждения насчет числа “тринадцать”. Сначала заболел и был при смерти сын Константина Сергеевича, Игорь; потом он сам слег. Страшное было еще впереди, но и в первые дни болезни становилось ясно, что в Москву он попадет еще нескоро.

Без Станиславского немислимо было завершить “Гамлета”, которого надеялись дать в открытие тринадцатого сезона. Правлению МХТ в начале августа 1910-го пришлось срочно примерить другие планы театрального года: план облегченный (он включал “У жизни в лапах” Гамсуна, “Эллиду” (“Женщину с моря”) Ибсена, “Miserere” Юшкевича, маленькие комедии Тургенева) и план трудный.

Письма жене и своему постоянному помощнику в режиссуре В.В.Лужскому Немирович-Данченко начинал примерно одинаково:

“Решился!

Бросаюсь в открытое море и влеку за собой весь театр...

Открываем сезон “Братьями Карамазовыми”. Два вечера”<sup>82</sup>.

Роман Достоевского впервые был упомянут в записях Станиславского 1905 года – как материал будущей работы Театра-студии на Поварской. Потом был отложен. Ближе к 1910 году книга раз и другой побывала на рабочем столе у Немировича в его имении “Нескучное”. Предварительные летние заметки режиссерского увлечения не свидетельствовали. Поразителен переход от вяловатого перебирания возможностей к убежденной быстроте и охватывающей мощи работы в час, когда она началась. На четвертый день репетиций названа последовательность картин, ее почти не пришлось уточнять, даже сокращений внутри отобранного текста почти не будет: сразу как влитое – логика ввода, ухода, возвращения голосов и тем.

Немирович-Данченко коренным образом менял общепринятые нормы. “Вот 20 актов. Из них один идет полтора часа, а другой 4 минуты”<sup>83</sup>. “Куски” держались магнетизмом их соотношения. Сводились сцены разбросанные, неравные по длительностям, розносящиеся по ритму, замкнутые в себе или разомкнутые. В тетрадях Н.-Д. снова и снова выкладки – сколько идет каждая из них; соседство и взаимодействие выверяется по секундам (так потом в кинематографе будет важно число кадров в каждой монтажной фразе).

Неосознанные пробы монтажного решения – на нахлестах сцен, на стычках ритма и состояний в смежных картинах – удалось бы обнаружить и в более ранних работах режиссера: в “Юлии Цезаре”, в “Борисе Годунове”, даже и в “Иванове”. Здесь режиссерский монтаж торжествовал свой час.

Немировичу-Данченко помогали Лужский и Марджанов. В день – три репетиции. Иногда больше: 19 сентября в одиннадцать часов Марджанов репетирует на большой сцене – “Контраверза”, “У отца” (старика Карамазова играл Лужский); вторая репетиция у него начинается с двух часов на Малой сцене – “У Фени”, “Внезапное решение”; Лужский тем временем работает на Большой – “Мокрое”, сцена до допроса. И в тот же день Лужский с семи снова занимается “Мокрым” – народная сцена с исполнителями главных ролей (Митя – Леонидов, Грушенька – Германова); Марджанов с семи на Малой сцене – “Пока не очень ясная” – Иван и Смердяков (Качалов и молодой актер С.Н.Воронов). На Новой сцене Владимир Иванович репетирует “И на чистом воздухе” (сцену с Москвиным – Мочалкой и Алешей – В.В.Готовцевым). Шесть репетиций за день. При том полное единство цели и ритма.

Трудно представить себе, чтобы режиссер с первых дней имел в голове почти десятичасовое, многолюднейшее целое создающегося спектакля; а он имел. Как имел в голове столпотворение своего романа автор “Братьев Карамазовых”, которого также подгоняли обязательства и сроки, который не мог оглянуться назад, что-то исправить: Достоевский ведь отдавал первые главы в печать, когда конца и не видно было.

“Братья Карамазовы” были сыграны 12 и 13 октября 1910 года.

Лучше бы смотреть этот спектакль “в один присест”: девять часов кряду так девять, десять так десять. Во внутренней непрерывности – сила трагического действия. Все держится не механизмом сцепления зубчик в зубчик, а мощью охвата, магнетизмом духовного поля.

Привычного занавеса с чайкой в вечер спектакля не было – висел на стальной штанге полог, доверху не доходивший; налево открывалась небольшая ниша, где располагался чтец и стояла зеленая лампа. Чтец читал “чисторечиво”, не крася слов. Пространство, когда отодвигался полог, оказывалось без стен. Действие шло на нейтральном коричнево-серо-зеленом фоне, слитом с общей цветовой средой зала МХТ; в иных картинах его заменял фон белый. Место действия обозначалось не условно, но скупно, так, что укрупнялись фигуры.

В первой сцене была почти неподвижная мизансцена – за столом друг против друга Иван и Алеша, Федор Павлович лицом на нас посередке – в длинном смехе видны истлевшие зубы; интонации рассыпчатые, повизгивающие (начинает он). Поодаль справа невысокая ширма, у ширмы Смердяков. О том, почему разумнее отречься от Христа, акkuratный этот лакей говорил четко, позы у ширмы не меняя, скрестив руки. У него был неспешный ритм человека, которому предстоит говорить и действовать долго. Он не старался перед Иваном Федоровичем. Он от него воспринял, что надобно, и существовал самостоятельно.

Текст Ивана – Качалова в первой картине урезан (не было фразы: “Нет, нету Бога... Совершенный нуль”). Он сидел молча, двигался мало. Оставалось разглядывать по-мальчишески острый профиль, белые руки, которые он часто вытирает белым платком. И было словно слышно постукивание опасно отсчитывающей свое мысли, – часового механизма при взрывном устройстве.

Раздавались внезапные и твердые шаги, врывался Дмитрий – Леонидов: решительная аршинная поступь, лицо коричнево-бледное, стиснутый рот. Рвался дальше, в какие-то “убеги” за карамазовской гостиной. Подсказ режиссера – не заботьтесь о ревности, ищите Грушеньку – был связан с общей установкой спектакля, с необходимостью брать круто с места.

С двух сторон вносили две свечи в комнату, обозначенную несколькими креслицами. Катерина Ивановна – О.В.Гзовская звала Грушеньку, та выходила из-за занавески вежливой скромной походочкой, блестела свитыми в жгут черными волосами, черными глазами. Наглость в ее низком, чуть сиповатом голосе была наглостью всласть, когда она, подержавши руку Катерины Ивановны, полюбовавшись, пораздумавши, отпускала ее: “Возьму я да вашу ручку и не поцелую”.

“Мебели” у Хохлаковых были с богатой обивкой, все расставлено в одну линию, близко к фону. Лизе выкатывали в голубом кресле на колесиках, девочка сидела разряженная, в белых ботинках, с открытой шеей и с открытыми угловатыми локтями, будто собралась на бал. Ее ножки тупо упирались в подставку кресла, высоко приподнятую, – сдвинутый

сломанный абрис отвечал ломкому жалящему звуку, который извлекала из роли Лидия Коренева. Нервическая подвижность натуры, трепещущий безжалостный интерес к собеседнику, болезненная открытость перед пугающей жизнью и жестокая фантазия – все это сложилось в Лисе воедино. Она рассказывала, как подожгла бы дом: “Они-то тушат, а он-то горит...”. Алеша – Готовцев с какою-то особою (всеми отмеченною, но никем не раскрытою) интонацией говорил в ответ: “Богато живете”.

В сцене у Снегиревых (“Надрыв в избе”) теснились, чуть ли не друг на друга громоздились железные кровати, на одной под серым одеялом приподнимался на локтях, слушал Илюшечка; втиснуто было кресло “дамы без ног”; слева у рампы на крашеном стуле поджимал ноги хозяин дома, Мочалка – Москвин. Тут тоже не было ни стен, ни потолка, ни хоть какой-нибудь отгородочки; незащищенность при стиснутости. Голь непокрытая в самом прямом смысле слова.

Москвин играл человека, изломанного лютой бедностью. Он имел в спектакле всего две сцены. Брал в них “с места”: начинал с крайнего состояния затравленности и шутовского возбуждения, с “низкой”, бытовой точки и взмывал “по прямой”. Москвин снова – после “Царя Федора” – явил себя актером трагическим. Перед зрителями кровоточило, билось в муках гордости, исходило любовью к “милым существам” живое сердце. Мучили остановки перед словами: набирает воздуху и произносит фразу, опуская звук, словно сейчас замолчит или зарыдает.

Снова и снова можно было оценить, как в “Братьях Карамазовых” складывалось и возводилось в степень все, над чем думали и чего добивались за годы Художественного театра, – в том числе, разумеется, уроки “системы”. Москвин имел в виду именно свою работу в “Карамазовых”, говоря: “Знаете, что самое дорогое и высшее? – Вот когда удаётся осмелиться, сбросить с себя мундир характерности, остаться вдруг самим собой перед публикой... Вдруг все бросить – задачи, краски – остановиться, перестать играть: так я полон внутренне. Кажется, все могу, и слезы близко...”

И ведь что замечательно: ничего мне в эти минуты не надо делать, а оказывается, что на сцене не я, Москвин, а образ... Для самого сильного места в “Мочалке”, перед главным “надрывом”, когда Алеша предлагает мне деньги, – мне надо только смотреть на его руки, как он лезет в карман, роется, выволакивает деньги, протягивает их – только смотреть...”<sup>84</sup>.

Диалоги Достоевского диктовали развернутый характер общения на сцене. Режущая сила вопросов и претензий, накопившихся к миру, разворачивает каждого лицом на собеседника, выворачивает на собеседника. В противовес общению чеховскому, неполному, прерывному, полузамкнутому (“объект вне партнера”), было найдено “сплошное общение”. Участник репетиций молодой Алексей Дикий сохранил пояснения режиссера: “Объект в партнере... Жадно вникают в его доводы, ловят его на противоречиях, стараются познать его тайное тайных, по-

нять, каковы пружины тех или иных человеческих поступков. Достоевский, а за ним и его герои никогда не верят человеку на слово: они проверяют, допытываются, следят, подозревают. ...А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно – объект в партнере”<sup>85</sup>.

Фактура жизни в спектакле конденсировалась и минимизировалась. То же происходило с психологическими мотивами, с тем, что можно бы назвать “бытом души”, ее дробными проявлениями. Здесь – еще одно свидетельство, как “Братья Карамазовы” вбирали и решали давние задачи МХТ. За два с лишним года до постановки Достоевского, в неудачной работе над “Росмерсхольмом” Ибсена (1908), Немирович-Данченко говорил актерам, что им предстоит тут жить страстями, рождающимися из проблем духа. С Росмером это не удалось: Качалов признавался, что не умел зажить проблемами духа, одолевающими хозяина ибсеновского дома с призраками. Но в природу качаловского дара затребованные режиссером свойства, несомненно, входили, как входил в нее трагический темперамент мысли. К роли Ивана Карамазова Качалов перешел с ходу после остановленных репетиций “Гамлета”, – это тоже не могло не отозваться в его работе. “Не знаю даже, подойдет ли сюда слово “работа”, – рассказывал позднее артист. – Была какая-то охваченность, одержимость. Роль эта вошла в мою жизнь и поглотила меня целиком”<sup>86</sup>.

В режиссерской конструкции были две опоры: сцена “Кошмара” и “Мокрое”, обе немислимые по длительности.

“Кошмар” (разговор Ивана с чертом) шел на почти пустой темной сцене при свече. Неверный живой огонь, колыхание двух теней. Одна вырисовывалась, когда на сцене еще нет Ивана – тень от самовара, причудливая, человекообразная. Другую – растущую, резко темнеющую на смутном фоне – войдя, отбросит Иван. Качалов вел диалог один, оставляя почти неуловимой смену тембра и интонаций. Судороги разума, спорящего со своим порождением-выкидышем, со своим перевертышем, привкус бреда был в этом двуголосье в полном одиночестве. Но была и высота сопротивления, бесстрашие гордого, на излом испытываемого ума.

“Кошмар” получал рифму-антитезу в сцене “Мокрое”, поражающей многолюдством. “Мокрое” длилось полтора часа: сначала праздник, потом следствие.

Описание “Мокрого” и Мити – Леонидова в Мокром дала Любовь Гуревич: “Митя на сцене, плечистый и взъерошенный, с исступленными, налитыми кровью глазами, в которых мелькнет то страшная духовная мука, то ужас, то сияющая, хватающая за сердце нежность любви, то взрывы негодования и презрения к мелкоте своих мучителей, – все равно, каким он ни представлялся нам раньше, – это живой, до смерти незабвенный Митя, закрутившийся в каких-то страшных вихрях чело-

век великого и благородного сердца. Безобразный кутеж идет в Мокром; визжат бабы, заливаются дешевые скрипки, изовравшийся старичок Максимов пляшет пятками врозь, дремлет на диване захмелевший мальчик Калганов; Грушенька, пьяная от пережитых потрясений, от вина, от счастья заливающей душу новой великой любви, смотрит на Митю – все разом, вместе, дикое, нелепое и чудесное. ...Вспоминая потом всю эту сцену как ночь собственного разгула, чувствуешь, что в ней, среди песен, плясок и лихих уханий все время рыдала молитва”<sup>87</sup>.

Человек виновен и хочет праздника. Праздник – разрешение, отпускающий душу выход на люди. Не угар, не дебош, не мужицкий Брокен, хотя эти слова и сказаны о “Мокром” иными рецензентами, а именно русский праздник, который входит в русскую трагедию. Так Катерина в “Грозе” хочет тройки или лодки с гребцами на Волге. “И все-то десять ночей я гуляла...”. Так слушает цыган Федя Протасов в “Живом трупе”. Так поет горьковская ночлежка.

Праздник, может быть, безобразен, а следствие – корректно, все равно ужасно, когда праздник оборвут и приступят к следствию.

“Когда Митю начали на сцене раздевать и сняли все до рубашки, в то время как понятия, столпившись, закрывали его от глаз публики, – думалось, что, если бы и расступились они, и предстал бы глазам этот несчастный, совершенно голый человек, это ничего бы не нарушило, никого бы не оскорбило...”<sup>88</sup>. Только пронзило бы тем же сочувствием, каким пронзал праздник.

То, как писали о “Братьях Карамазовых”, было необычно по тембру и слогу: “Русская мистерия”. “Ликуйте, радуйтесь за русское искусство!”. Выздоровливавший Станиславский поздравлял с триумфом, Немирович-Данченко отвечал: “В сущности, никакого триумфа нет. Настоящей победы нет. Она впереди. Но она уже вне всякого сомнения. Она будет, когда придете и Вы, она явится, полная и могущественная... Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С “Карамазовыми” проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты.

...Разрешился какой-то огромный процесс, назревавший десять лет”<sup>89</sup>.

Немирович-Данченко связывал свои ощущения выхода на новый простор (готов был признать их преувеличенными, но не ошибочными) с тем, что открылась новая возможность связи сцены и прозы. К этому тянулись действительно уже лет десять, с “кинематографа” Станиславского. Но дело было не только в сближении театра и прозы. Перспективы МХТ после “Карамазовых” не столько расширялись, сколько менялись. Точнее: могли бы измениться.

В том же письме к Станиславскому Немирович-Данченко указывает направление, в котором могут переместиться поиски: “От “Карамазовых” до Библии... Нет более замечательных сюжетов для этого нового

театра, как в Библии”<sup>90</sup>.

Возможно, выражение – “этот новый театр” – лишь оговорка. Возможно, не оговорка, и автор спектакля “Братья Карамазовы” ждет возвращения товарища, чтобы вместе строить “этот новый театр”.

Премьерные вечера “Братьев Карамазовых” 12 и 13 октября 1910 года пришлись на канун юбилейной даты МХТ. 14 октября в двухсотый раз сыграли “Царя Федора Иоанновича”. Обдуманно или необдуманно, спектакль, которым начинал свой прекрасный сюжет театр (“тот старый театр”?), был сведен с тем спектаклем, который способен начать сюжет “этого нового театра”.

В возможный новый сюжет предположительно вписывается “Гамлет” (героем будущего спектакля должен стать “лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва”, похожий на монаха рыцарь, принявший миссию очищения испорченного мира<sup>91</sup>. Станиславский поясняет: “как Христос”. Клавдия уподоблял Ироду, двор – Голгофе).

В невнятном, но сильном желании “этого нового театра” Станиславский и Немирович-Данченко в конце 1910 года ищут друг друга и находят. Импульсом нового сближения становится общее обоим чувство, вызванное уходом Толстого. На цитируемое выше письмо Немировича-Данченко, где про “этот новый театр”, Станиславский отвечает 10 ноября – три дня спустя после смерти “Великого Льва”. “Какое счастье, что мы жили при Толстом, и как страшно оставаться на земле без него. Так же страшно, как потерять совесть и идеал”<sup>92</sup>.

В эти же дни он пишет Сулержицкому – тот должен ехать в Париж, переносить “Синюю птицу” на сцену театра Режан, К.С. его напутствует более или менее деловито (что – за поездку, что – против). Потом строй письма меняется. “Толстой не только подавил меня своим величием, но доставил мне эстетический восторг последними днями своей жизни. Но всё вместе – так прекрасно – так становится страшно оставаться без него на этом свете. Мне, перенесшему болезнь, показалось, что с ним не так страшно было бы представиться туда, куда он ушел (так как я наверное знаю, то есть чувствую, что это “туда” существует где-то там). Как будто с ним ушла наша совесть, и мы стали бесстыдные и даже не сознаем этого”<sup>93</sup>.

То, что происходит в Москве и как складывается судьба “Братьев Карамазовых” на публике, волнует Станиславского в этом контексте. “Братьям Карамазовым” посвящены великолепные по глубине статьи, художественная и философская весомость, новизна и сила сценического высказывания не оспаривается, но ходят на спектакль словно бы через силу. Что же это с публикой? “Поймут ли гениальность Крэга?.. Если публика отнеслась к “Карамазовым” так холодно, чего доброго, и к “Гамлету”?!..” “Вдали страшно за театр”. Это из чуть более позднего письма к Немировичу (25 ноября).

Ход мысли в письме странноватый. “Надо предпринимать реше-



тельный шаг. Надо из Художественного превращаться в общедоступный. Это больно, так как в таком театре не удержишь искусства. 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, – ох! Надо что-то сделать или же, напротив – надо выжать все соки из Художественного театра, обеспечить всех и уйти в маленький кружок. Собственно говоря, я повторяю Ваши же слова, но теперь, вдали и на свободе, их гораздо яснее переживаешь”<sup>94</sup>.

Все это сбивчиво.

Какие именно слова Немировича-Данченко припоминает К.С.? До нас дошли те, что были сказаны в ответ на “Караул!!!”. В том письме есть и констатация, что художественность и яркое коммерческое направление несовместимы, есть и версия ухода в кружок. “Но, во-первых, куда мы денем детей, которых наплодили в нашем сожительстве? А во-вторых, из кого мы составим кружок? Из стариков никто не уйдет от нас, а среди стариков далеко не все уже достойны быть в том великолепном кружке, о котором можно мечтать... Сделаем два кружка. Пробовали. Не вышло”<sup>95</sup>.

Из того же письма следовал вывод: противоречия дела можно ликвидировать вместе с делом. Эта мысль никогда не казалась безумной. Но осуществлять ее не хотелось – не хотелось даже ради того нового театра, образ которого увидели в “проломе стены” после “Братьев Карамазовых”.

Этот новый театр – как цель и как способ работы – отодвинулся, если не вовсе исчез.

## Глава четвертая

### “Искусство должно сделать то...”

“Miserere”. – “У жизни в лапах”. – “Живой труп”. – Тургеневский спектакль. – “Мнимый больной”. – “Хозяйка гостиницы”. – Первая студия и заветы Толстого. Задача христианского искусства. – «Гибель “Надежды»», “Праздник мира”, “Сверчок на печи”, “Потоп”, “Двенадцатая ночь”. – Михаил Чехов. – “Смерть Пазухина”. – Пушкинский спектакль. Станиславский – Сальери. – Сезон 1916/17 года. “Село Степанчиково”. – “Театр-Пантеон”. – История “качаловской группы”. – Жизнь в разъединении. – Музыкальная студия. “Дочь Анго”. – “Каин”. – “Ревизор” с Михаилом Чеховым. – Отъезд 1922 года. “Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет”.

Станиславский нервничал из-за низких сборов на представлениях Достоевского еще и по простейшим мотивам: болел долго, неясно было, когда вернется к своим ролям, это расстраивало репертуар, грозило убытками.

Тотчас после двухвечеровой премьеры Немирович-Данченко уходит в постановку, которую МХТ задолжал автору. “Miserere” С.С.Юшкевича планировалась как “4-я пьеса” минувшего сезона, выпуск сорвался, как писал Н.-Д., из-за самых ничтожных поводов. За эту драму, быстро разонравившуюся Станиславскому, с ее смещением экспрессионистских и гражданских акцентов, Немирович-Данченко держался хотя бы из тех соображений, что театр не может долго жить без современных авторов и современного жизненного материала.

“Miserere”, которую он решал в тонах трагичных и поэтических, увлекала его возможностью поручить спектакль молодым, дать им определить и соединить свои собственные стилевые склонности. Алиса Коонен после ее ролей трагести и после сказочно наивной Митиль играла тут Мирьим – в людной комнате девушка сидела на подоконнике, полуслыша общий говор, полуслушая себя; зябкий силуэт, нервность в неподвижности, пробующие интонации, с которыми она время от времени повторяла одно и то же слово: “Зачем”.

Когда “Miserere” сыграли (преьера 17 декабря 1910-го), отклик зала был растерянный и неблагоприятный. Спектакль выдержал всего 26 представлений и на следующий год не перешел.

Зрительский успех выпал третьей премьере года – поставили новую пьесу Кнута Гамсуна “У жизни в лапах”. Мрачная по предмету (страх неизбежной старости, самовластье чувственных желаний, случайность жизни и смерти), она обладала энергичной, цветистой фабулой. Константин Марджанов извлекал ее театральный потенциал,

предложил дерзкую декорацию – почти всю сцену занимал огромный полукруглый диван, положил задуманный им “вихрь страстей” на музыку – знаменитым стал “вальс погибающих”, который для спектакля написал Илья Сац. В актерской биографии Книппер и Качалова их роли стареющей королевы шантана Юлианы и сверкающе жизнерадостного богача, “набоба” Пера Баста уникальны – в своей открытой эффектности, в густоте мазка, экстравагантности рисунка. Оба артиста относились в своему успеху с долей скепсиса, но не были ханжами и шуму аплодисментов радовались. “Лапы” на афише зацепились надолго – не очень органичный здесь, но тем, пожалуй, и любопытный, занимательный спектакль.

Немирович-Данченко не станет больше поминать “пролом в стене” и “этот новый театр”, который повернет к Библии или в любом столь же смелом направлении. Постарается как можно тверже и разумней вести художественное дело “внутри стен”. Еще не кончивший лечения Станиславский спешил оценить эти усилия. Горевал, что сам не у дел, и восхищался стойкостью товарищей: “Театр поборол трудности и выполнил невероятную работу. В два месяца поставить пьесу из “Карамазовых”, найти форму и срепетировать два вечера – это невероятное по трудности дело. Несмотря на шипение врагов, несмотря на злость подкупленной критики, несмотря на царящую в Москве пошлость, которую старательно разводят Незлобин с “Обнаженными”, с “Орленками” и прочими и Южин с “Полеми брани”, с Карповым, с Гнедичем и прочими. Несмотря на все эти неурядицы и тормозы, наш театр пока держится и, вероятно, кончит сезон с маленьким дивидендом, вместо огромного – прошлогоднего. Если будет так, то придется признать, что мы еще крепки...”<sup>1</sup>.

МХТ немного изменится, но не так, как виделось. Станиславский по состоянию здоровья уменьшит свои труды, сократит участие в администрации. Третьим соаврицем бессменных директоров МХТ с 1907 года был А.А.Стахович. В связи с частичным отходом Станиславского от дел к руководству МХТ привлекали А.Н.Бенуа, ценя не только его художественную культуру, но и организаторские таланты и ум.

Станиславский после болезни сокращал также свою актерскую работу. Сохранял роли в пьесах Чехова, но играл их не часто – чаще иных Гаева; пользовались дублерами. Сохранял также роли Ракитина в “Месяце в деревне”, Крутицкого в “Мудреце”, Сатина в “На дне”. В условиях, которые он оговаривал, воротясь после болезни, сказано: “Трагических ролей не играю”. Собственно говоря, он и до болезни таких ролей не имел. Крэг, фантазируя свою постановку Шекспира, хотел отдать Гамлета Станиславскому (после того, как видел его Астровым и Штокманом), но это сразу же отпало (потом отпало и намерение просить К.С. взять роль Призрака).

Как режиссер Станиславский включился после болезни в работу над тем же “Гамлетом”, но до выпуска шекспировской премьеры будет

премьера “Живого трупа” – непубликовавшейся драмы Льва Толстого, право на которую МХТ приобрел у его наследников.

Смерть Толстого в театре переживалась как сиротство, жались друг к другу. После нескольких лет работы порознь, Станиславский и Немирович-Данченко попробовали опять занять место режиссера вдвоем.

Спектакль “Живой труп” донес то понимание “толстовского”, которым равно жили разные люди МХТ. Для них Толстой – это художественная влюбленность в предмет и теплый, все заливающий свет, в котором предмет навсегда получает живую выпуклость. Неспособность Феди Протасова к службе, увеличивающей общую массу дурного, безразличность к тем, кто получает по двугривенному за пакошь, была ясна по своему социальному подтексту, но все это воспринималось в МХТ прежде всего и более всего как свойства природные, почти телесные. Они были так же неотделимы от Протасова – Москвина, как растворение в цыганской песне, как способность расслышать в ней “не свободу, а волю” (свободу в просторе, степную, бескрайнюю), как стыд и чувство вины перед нелюбимыми, как восхищенный отклик на любовь, ему посланную. У чернокозой Маши – Коонен гладкие волосы были разделены строгим пробором, строго было черное атласное платье; она пела гостю не “с разливом”, но “со сладкой мукой”, изливалась, жаловалась, томилась, звала. И когда вздымалась “Шелмаверсты”, она пела, глядя не на плясуна, а только на него, на Федю. “Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили”, – до начала репетиции картины у цыган, Москвин и Коонен чуть попробовали романс, словно окликаая один другого; режиссеры это закрепили.

Москвин, менее всего подходивший для изображения в Протасове человека великосветского круга, в эту сторону и не шел. Он играл целовека, томимого позывом прочь, чем-то вроде русского бродяжничества, ген которого равно можно признать в москвинском страннике Луке и в беглеце из Ясной Поляны. Его Протасов был обречен свободе, ему некуда было деться от нее, хоть плачь; она ввергала его в стыд. Одним из центральных моментов спектакля была его встреча с князем Абрезковым. У Москвина и Станиславского дуэтных сцен почти не бывало (трудно вспомнить что-либо, кроме сцены отца и сына в “Микаэле Крамере”), и их партнерство в “Живом трупе” обладало колкой свежестью. Встреча равно мучительна для виноватого, смутно живущего Протасова и для его гостя, которому совестно застать человека в его дурную минуту. Станиславский играл человека, деликатного аристократа, которому все его правила, весь опыт, вся “физика” не позволяет поставить себя на место Протасова, промотавшего не только свое, но и чужое, губящего не себя одного. Но Абрезкову – Станиславскому и не надо ставить себя на место другого: он без того может другого понять и ему сострадать. Прекрасный человек, безусловно послушный своей среде, и прекрасный человек, органически со своей средой несовместимый в спектакле

МХТ говорили друг с другом долго, ничего не боясь и стараясь беречь один другого.

“Живой труп” был дан в открытие четырнадцатого сезона, 23 сентября 1911 года, и шел почти ежедневно. Далее все силы театра мобилизовали на выпуск “Гамлета”. Репертуар строили так, чтобы побережь силы Качалова. Станиславский с Ильей Сацем успел заняться музыкой, был найден траурный марш. С 12 декабря 1911 года отменили спектакли, чтобы иметь возможность днем и вечером репетировать Шекспира на сцене. Только после этого решились вызывать Крэга, 19 декабря он присутствовал в театре. Круто поспорили из-за освещения – Крэг требовал почти полной темноты в сцене “Мышеловки”, выскочил без пальто, своего не добившись, за ним побежали.

Премьера состоялась 23-го, критики констатировали скорее крупность, принципиальность, цену заверченной работы, чем ее успех. Крэг в прощальном письме Лилиной говорил о своей любви к Станиславскому, добавлял: “У меня есть для него одно пожелание... пусть в будущем он работает один, и это самое лучшее, что я могу ему пожелать, т.к. он великий человек”<sup>2</sup>.

Последней постановкой сезона стал тургеневский спектакль, художником которого был М.В.Добужинский (премьера 5 марта 1912 года). Показали одно действие из “Нахлебника”, Кузовкин здесь – последняя роль Артема, старшего в труппе МХТ. На весенние гастроли с театром старик в тот год не поехал; скончался 25 мая. После Артема в “Нахлебнике” стал играть Лопатин (по сцене Михайлов) – тоже знакомец Станиславского со времен Общества искусства и литературы и со времен спектакля “Плоды просвещения” в Ясной Поляне (несравненный Третий мужик”, Чиликин, с его вздохами “О, Господи!”). Как говорится, “из тех Лопатиных”: семья славянофилов, философов. После пятидесяти оставил службу по судебному ведомству и с сезона 1912/13 года вступил в МХТ.

В тургеневский спектакль входила одноактная комедия “Где тонко, там и рвется” с Качаловым – Горским и Гзовской – Верой Либиановой. Игравшая в МХТ второй сезон Гзовская после ролей Катерины Ивановны в “Братьях Карамазовых”, Тины в “Miserege”, Офелии наконец была на своем месте, – в тургеневской кружевной ткани идеально пришлась ее отточенная, мелодичная дикция, комедийное остроумие деталей, способность, едва появясь, фиксировать на себе внимание и симпатии зала. Такого дарования не хватало в коллекции (руководители МХТ любили повторять, что они не нанимают, а коллекционируют труппу). Маленькую тургеневскую трилогию завершала “Провинциалка” со Станиславским – графом Любиным, с Лилиной – Дарьей Ивановной и с В.Ф.Грибуниным – ее увальнем-мужем, ради перевода которого на службу в столицу провинциалка чарует старого селадона.

Станиславский сердился на художника тургеневского спектакля Добужинского, слишком уверенно продиктовавшего грим Любина. Он

боялся в готовящейся роли ранней определенности, предпочитал мучиться (и мучился!) избытком вариантов. Он шел на репетициях “Провинциалки” то от противной, жалобной дряхлости, то от наивности быстро конфузующегося скандалиста (рассердился, всех распек в чужом доме, тут знакомая – стало стыдно), то от “великого князя”, надменного и милостивого; ближе к премьере старался слить все это в некоем “бразилианце” – ничего не понимающем чужаке, чудном дураке. Станиславский признавался, что играть дураков для него наслаждение.

Бразилианец граф Любин вслед за поросшим мохом генералом Крутицким открыли цикл комедийных опусов Станиславского. Этот цикл включает Аргана в “Мнимом больном” (1913), кавалера ди Рипафратта в “Хозяйке гостиницы” (1914), новую редакцию роли Фамусова (1914). Станиславский испробовал тут все жанровые возможности комического.

Для Мольера и Гольдони МХТ привлек Александра Бенуа и как художника, и как режиссера. В “Мнимом больном” шли на ярчайшую буффонаду, смелость которой оттенялась преувеличенной достоверностью жилья Аргана. Театр играл, зачеркивая для себя то, что эта комедия-балет – последнее сочинение Мольера, что Мольер умер, едва доигравши Аргана на четвертом представлении. Спектакль был радостен. Станиславский ловил действенную нить через разгаданное им главное желание своего героя: желание, чтобы его считали больным. Чтобы лечили, жалели, терпели, ласкали, любили. Чтобы играли с ним в его болезнь, а если играть не умеют, хоть не мешали бы, не сердили бы нарушениями правил игры. Арган – Станиславский покорялся игре не только с доверием, но и с энтузиазмом. Обожал принадлежности игры: синие и белые склянки, ступки, счета, велеречиво составленные аптекарем.

Спектакль шел под хохот. Станиславский вел роль не просто смешно – вел уморительно, с ярмарочной яркостью при безупречной правде жизни на сцене. Была чудная преувеличенность во всем этом огромном толстоносом, вислогубом дитяти с мушкетерской бородкой, который то повязывал голову косыночкой, то украшался вышитым ночным колпаком (Бенуа особо дал рисунок этого убора). Арган покорно расставлял ноги в спущенных чулках, облегчая осмотр перед клизмой. Пугался, что врачи его бросят. Жалобно крочился после очередной порции слабительного и сиял, когда снадобье срабатывало, подтверждая величие медицины. С фарсовой настойчивостью обыгрывались разнообразные проходы к клозету за дверцей с прорезным сердечком.

Финал мольеровской комедии, когда по всем правилам пародируемого ученого заседания мнимого больного экзаменуют и возводят в сан доктора, разрастался в целый акт. Арган неподдельно трусил ученых вопросов, сбивался и переживал. Церемония вокруг него разрасталась. Бенуа строил и двигал в танце шествия докторов и аптекарей с клистирами, взятыми на плечо, и с гротескными огромными хирургическими

инструментами. Потом вокруг облаченного в докторский наряд новоиспеченного ученого плясали дети в таких же высоченных докторских шляпах, Арган переживал свой триумф и как должное принимал благословение Минервы, храм которой открывался в небесах.

Последней работой Станиславского перед Первой мировой войной стала комедия Гольдони (преьера 3 февраля 1914 года). Название “Трактирщица” было сменено: действие разыгрывалось никак не в трактире, но в изящной маленькой гостинице во Флоренции (нашли присущую Тоскане суховатую воздушную перспективу и свет в сценах на террасе); предметный мир восхищал отобранностью; Мирандолина – Гзовская была обворожительной хозяйкой, темой спектакля режиссер называл “власть женщины”.

Готовя роль кавалера ди Рипафратта, Станиславский снова (как в “Провинциалке”) мучился избытком возможных толкований. Скучнее всего было искать женоненавистничество. Забавней показалось жить иным: не ненавижу, а боюсь. Нарвался раз и на всю жизнь боюсь.

Одно время манил образ, который про себя актер называл: “губернатор”. Пожилой. Пришедший на репетицию Немирович-Данченко с этого образа сбил: не губернатор и не пожилой, а скорей их общий знакомый Гарденин. Корнет, добродушный, нараспашку, глуповатый. Быстро бросает слова. Легкомысленный, ничуть за себя не боится и поэтому попадаетея.

Был еще ход через образность комедии дель арте (как многих в те годы, она занимала и Станиславского, и Бенуа), через “капитана Спавенто”, воина-грубияна. Комнату Кавалера в гостинице Мирандолины украшали водруженные на видном месте седло и огромные ботфорты. Бенуа, подсказавший ход “через Спавенто”, потом чуть подправил себя, дал эскиз грима: “полу-Дон Кихот, полу-Спавенто”.

Кавалер у Станиславского был смешон, когда, пытаясь привести в чувства разыгравшую обморок изящную Мирандолину, тыкал ее пальцем в живот и недоумевал, почему средство не действует. Был смешон, когда влюблялся бурно, стихийно, азартно шел на штурм. Критики не жалели похвал: “Станиславский – великий актер комедии. У него есть необыкновенная легкость, яркость, простота и неизъяснимый внутренний юмор... Его интонации великолепны, неожиданны, выпуклы... Он необыкновенно стилиен, живописен и дает каскад блестящих нюансов”<sup>3</sup>. Но едва ли не важнее того было для зрителей то свойство, которое не слишком четко, но с эмоциональной силой пробовал фиксировать близкий театру П.Ярцев. Он писал, что в веселье, какое идет от Станиславского, играющего Кавалера, “есть умиление перед святостью живой жизни на земле”. Старинный, смешной Кавалер не способен вызывать сочувствия подвигами, или высоким душевным строем, или особо прекрасными душевными движениями; все же сочувствие он вызывает – тем одним уже, что в смешных движениях души явлен живым. “От этого Кавалер трогателен, кроме того что смешон, и все светлеет и сияет

вокруг него, когда он появляется на сцене”<sup>4</sup>.

Ярцеву тем легче уловить в работе Станиславского умиление перед святостью живой жизни на земле, что Ярцев посвящен в идеи и практику Первой студии.

Первой студии, существующей с 1912-го, а спектакли показывающей с 1913-го, с момента ее создания отдаются главные помыслы и силы Станиславского. Мотив святости жизни на земле, задача просветления через правду сценического существования актера здесь постоянны.

Странный набросок плана, сделанный Станиславским (“выжать все соки из Художественного театра, обеспечить всех и уйти в маленький кружок”), не пришлось выполнять так драматично, как в нем предлагается. В финансовом отношении МХТ мог содержать “маленький кружок”, себя не обескровив. Начиная с юбилейного, все следующие сезоны давали дивиденд. Художественников огорчало, что они оказались самым дорогим в Москве театром (в ночных очередях, которые трогали Станиславского, стояли за билетами дешевыми, таковых-то не хватало). Опасались нажима со стороны “первого абонемент”, то есть московских богачей, посвящать свою жизнь которым К.С. не хотел бы. Но не так уж “первый абонемент” нажимал. Зато стала возможна трата на пробы, денежно себя не оправдывающие, но творчески необходимые. Смогли платить большие деньги Крэгу (что пригласили его, никогда не раскаивались). Смогли платить большие деньги художникам – например, Николаю Рериху, который участвовал в грандиозно задуманном зрелище по Ибсену “Пер Гюнт” (тут большой удачи не достигли – двухвечеровой спектакль к премьере в октябре 1912 года пришлось утрамбовывать в один, постановщик Марджанов чувствовал себя уже на отлете, в организуемый им Свободный театр уйдет Коонен – экзотическая, пряная Анитра в “Пер Гюнте”). По примеру казенных театров МХТ завел с 1910 года пенсионный фонд; через год – так называемый запасный капитал, на случай непредвидимых ситуаций (вроде той, какую пережили в 1905 году). В нынешнем своем финансовом состоянии театр смог изыскать средства на жизнь студиям – сначала Первой, а с 1916-го – и Второй.

Создание Первой студии принято связывать с разочарованием Станиславского в его попытках увлечь своими исканиями старых товарищей и с его надеждами на новобранцев. Странно было бы оспаривать эти мотивы. Но стоит рассмотреть и иные, приняв во внимание, что сама “система” в пору создания студии имела в виду не столько обновление актерской техники, сколько оправдание профессии актера в ее основаниях.

Мысли Станиславского о Толстом, страх его перед бесстыдством в отсутствии Толстого не были преходящими. Идеи Толстого об искусстве с идеей Художественного театра связаны у корня.

Брошюра “Что такое искусство?” появилась в год создания МХТ, ее приобрели во многих экземплярах, один из них можно видеть в би-



библиотеке Станиславского – владелец, судя по всему, взялся читать, еще не доехав до дому, страницы не разрезаны, а разняты пальцем.

В истории и в программе Художественного театра, каким он возник и каким стремился жить, оставалась та светящаяся ведущая нить, та задача, которую назначили себе в день открытия в Пушкине: осветить темную жизнь “бедного человечества”, дать счастливые минуты. Разумеется, речь и о минутах эстетического наслаждения, но эти минуты – как бы “добавочные”. Для МХТ более важными предполагались минуты, когда зритель заражается теми чувствами, которые испытывал сочинитель роли (соединим в этом понятии автора пьесы, актера и режиссера). Так художественники были исходно направлены Львом Толстым.

Толстой выделял в своем тексте определение: “Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их”<sup>5</sup>.

Когда Станиславский писал, что в театре он ненавидит театр, он имел в виду привычную на сцене фальсификацию душевного посыла. Искусство же (в этом создатель “системы” еще раз сходил с Толстым) достигает цели в том лишь случае, если артист передает другим чувства, им самим действительно испытываемые. Создатель “системы” направлял все свои усилия на то, чтобы обеспечить неподдельность душевной, интеллектуальной и чувственной энергии, идущей в зал.

Построенное на основах “системы” в ее ранних вариантах воспитание, разумеется, вырабатывало технику профессии, но имело цель более широкую: возвращение артистической личности, способной не только транслировать, художественно трансформировать и усиливать энергию, но и вырабатывать ее.

МХТ всеми силами старался держаться задач, столь же неразрешимых, сколь и верных. Им запало сказанное в год их начала:

“Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей... Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, т.е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества...

Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей”<sup>6</sup>.

Станиславский, в сущности, держался мыслей Толстого и в вопросе смежном.

Толстой говорил, что неправы отрицающие искусство – одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество. “Но не менее неправы люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени, допуская всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, т.е. доставляло людям удовольствие.

Прежде боялись, как бы в число предметов искусства не попали предметы, развращающие людей, и запрещали его все. Теперь же только боятся, как бы не лишиться какого-нибудь наслаждения, даваемого искусством, и покровительствуют всякому. И я думаю, – заключает Толстой, – что последнее заблуждение гораздо грубее первого и что последствия его гораздо вреднее”<sup>7</sup>.

Не от приверженности ли этому убеждению – свирепая опаска, с которой К.С. воспринимает театры по соседству, называет Незлобина Антихристом (“опаснее, в смысле художественного разврата, у нас не было врагов”)<sup>8</sup>. Скорее всего, “Орленок” Ростана с изящным и нервным В.И.Лихачевым, обольстительным в белом мундире, как и “Обнаженная” Батайля с Е.Н.Рощиной-Инсаровой, актрисой редкостного, трагического и надломленного тембра, не заслуживали ни страхов, ни ненависти Станиславского. И тот и другой спектакль жалко было пропустить, хотя цены им не преувеличивали (см. о том в “Истории моего театрального современника” П.А.Маркова). Когда их смотрел К.С. и смотрел ли? Он в чужих театральных залах бывал гостем куда более редким, чем Немирович-Данченко.

Его инвективы отчетливой связаны с общенравственной (“толстовской”) позицией, чем с конкретными впечатлениями.

Идеи Толстого в практике Первой студии читаются тем явственнее, что ближайшим помощником Станиславского в этом его деле был Сулержицкий, с Толстым связавший свою жизнь в ее решающих поворотах и Толстому сердечно близкий. Студия оказалась сродни многочисленным пробам организации труда и жизни в согласии с толстовским толкованием Евангелия, – ее нравственные перебои, которые дадут себя знать рано, повторяют драмы этих проб “на земле”. Нравственный климат в Первой студии станет много тяжелей, чем в самом Художественном театре, конфликты между людьми – запутанней, болезненней (глубинная серьезность их открывается в бумагах Евгения Вахтангова, сниженный, измельченный вариант – в таких материалах, как дневники В.С.Смышляева)<sup>9</sup>.

В насильственности, с какой в студии побуждали себя жить чисто, высоко, в самоотреченной любви что-то напоминало ошибку первых сценических применений “системы”. Тогда Станиславский требовал от себя и остальных страсти “в ее чистом, голом виде, естественно зарождающейся и исходящей прямо из души актера” – “насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы”<sup>10</sup>.

В студии будет заведена книга, куда каждый (как запомнилось

Михаилу Чехову) мог бы “записывать мысли об искусстве вообще и о наших текущих спектаклях. Книжке этой Сулер придавал большое значение. Она лежала на особо устроенной, наклонной полочке, как Евангелие на аналое”. Ее испещряли попеременно с записями сугубо строгими строки нагловатые по отношению к общему строю здешней жизни. Потом писал кто-то, кощунствами возмущенный; к его тексту пририсовывали опять же нахальные рожицы и словечки. В маргиналиях упражнялись те, кого Сулер больше всех любил, – Михаил Чехов, Евгений Вахтангов. Сулер вскрикивал в ярости: “Господи, что же это такое?” Еще не отдышавшись, переключал себя: “Что ж тут такого? Подумаешь, какое преступление”<sup>11</sup>.

Помещение для занятий студии подыскивал с начала 1912 года лично Немирович-Данченко (это оказалось довольно хлопотливым делом: сперва нашли хорошее место, но запротестовал Страстной монастырь – выходило слишком близко к нему; сняли и обустроились на Тверской, но сурово вмешались пожарные – пришлось съехать). Средства на ее существование давал МХТ. Это было обговорено на собрании членов товарищества 5 января 1912 года. Выжимать для того все соки из МХТ не понадобилось. Дела позволяли идти на эти расходы. Труднее было согласиться с тем, как Станиславский отдалялся от метрополии: соглашаясь в студии “готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему, но не к определенному сроку”, в собственных постановках МХТ (их теперь на сезон планировалось не пять, как записали в 1906-м, а три) К.С. всего лишь “не отказывается являться по приглашению для советов”<sup>12</sup>.

Отношений театра со студией, понимая все возможные трения, до поры не драматизировали. Ограничились записью: “Выслушав требования Конст. Серг., собрание выразило глубокое сожаление по поводу того, что Конст. Серг. отходит от театра”.

Как не было речи о выжимании всех соков МХТ, не было речи и о сжимании его до маленького кружка. Взяв с весны 1911 года на себя должность “директора-распорядителя”, Немирович-Данченко жил чувством ответственности за огромное, сильное идейное дело и за людей, доверившихся этому делу творчески и материально; а еще ведь была ответственность перед теми сотнями людей в публике, которым их театр давно стал жизненно нужен (Станиславский не зря поминал письма, приходящие в МХТ).

С публикой искали контакта и не боялись конфликта.

В последний предвоенный сезон (1913/14) МХТ дал три премьеры. Перед “Хозяйкой гостиницы” был показан “Николай Ставрогин”, после нее – “Мысль” Леонида Андреева. Тянет предположить сознательно подготовленное столкновение просветленного мажора, “святости жизни” в русской постановке итальянской комедии – и двух энергически мрачных спектакля Немировича-Данченко, строящихся на сюжетах убийства, на бесновании головной идеи, утверждающей себя в кро-

вопролити. На самом деле было не совсем так: Достоевский возник как спешная замена откладывавшегося Шиллера (готовили “Коварство и любовь” с леди Мильфорд – Германовой, но она ждала ребенка, и с Миллером – Москвиным, но у него сдало сердце – грудная жаба, как тогда определяли, – и он был на год отпущен лечиться). Стремительность работ всегда давала выигрыш Немировичу-Данченко. Репетиции “отрывков из романа” (так обозначат в афише) шли одновременно на нескольких площадках. “Раж” работы (если воспользоваться словом художника спектакля Добужинского) имел общую доминанту, готовил захватывающий ритм спектакля, единый во всех его скачках, перепадах, переключениях.

В сцене бала “бесновалось” (опять слово Добужинского) человек семьдесят, в беснованье вторгался дискант: “Заречье горит!” Нескончаемая карикатурная кадриль в час поджога перекликалась с балом некстати в день продажи вишневого сада, с безумным общим вальсом на ярмарке во время мора (“Драма жизни”), с праздником у Человека на фоне бархатной бездонной тьмы и с пляшущим шествием нищих в спектаклях по Леониду Андрееву.

Контрастируя с измелченной динамикой многолюдных эпизодов, на крупном плане и почти без движения шли долгие диалоги. Найденный для Достоевского принцип (“объект в партнере”) обострялся тем, что общий для всех тут, главный, вожденный партнер оставался леденяще непроницаемым. Писавшие о Ставрогине – Качалове упоминали “ужас безграничности”. Бесконечный, ненужный, холодный простор. Страшная усталость от простора.

Спутником Ставрогина, провокатором, влюбленной и пакостной тенью вился в спектакле Петенька Верховенский – И.Н.Берсенов. Верховенский покусывал ногти, дразнил вертлявостью, лихорадочно-мелкими гримасками, нагловатой простецкостью; он был как рыба в воде в толчее; в тесноте гостиной или зала сновал от одного к другому какими-то округивающимися, длинными восьмерками.

“Крупным планом” держал режиссер сцену в кабинете Ставрогина, где стены терялись в полусумраке и свет зеленой лампы выделял только лицо хозяина и Верховенского. По длине монолога эта сцена почти не уступала “Кошмару” из “Братьев Карамазовых”. Говорил инспириатор “наших” – воспаленный, бредящий, но и знающий, чего хочет, рассчитывающий на сто лет вперед.

Чрезвычайность мира Достоевского, его наэлектризованная характерность определяли работу “старших” – Грибунина и Лилиной (брат и сестра Лебядкины). Лилина репетировала упоенно. Отбрасывалось все лежащее рядом: детская стеснительность, застенчивость, страх. “Не страдающая”. “Не боится”. В жилье Лебядкиных за перегородочкой горела лампа. Хромоножка к лампе держалась спиной, свет падал на вошедшего Ставрогина; он присаживался к ней, она его разглядывала искоса, сидя на диванчике рядом, к нему вполборота; вела себя барыш-

ней, расспрашивала как бы околично: “Читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?” Требовала, чтоб вышел и снова вошел. Смотрела в упор. Сдваивала задачи: убедиться в том, что это враг (черт); доказать вошедшему, что он черт. Утверждалась в догадке внезапно, бешено. Кричала вслед уходящему почти ликующе: “Гришка Отрепьев а-на-фе-ма!”<sup>13</sup>

За месяц до премьеры, 22 сентября 1913 года в “Русском слове” появилось открытое письмо Горького «О “карамазовщине”»: “Я предлагаю всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театра”. Театр ответил таким же открытым письмом (текст составил Бенуа; имеется набросок ответа Станиславского, “эсдеческая” узость Горького его поразила). Театр отметал обвинения в реакционности, в антиреволюционности своей работы. Но вопрос был глубже, чем кажется.

Как большинство людей его круга и его поколения, Немирович-Данченко романа “Бесы” не любил. Как для большинства людей его круга, “Бесы” для него связывались с теми, кого присудили к виселице после цареубийства 1 марта 1881 года. Карикатура на людей, которых сегодня казнят, отталкивает, даже если приговор справедлив. В 1908 году, прикидывая материал для инсценировок, Немирович “Бесов” довольно решительно отодвинул. И тем не менее его снова и снова влекло к этому кентавру памфлета и пророчества. Он пробовал этого кентавра разъять. В 1912 году засел снова. Легче всего вырисовывалась пьеса “Николай Ставрогин”. В записной книжке есть и другой набросок: “Взять именно революционную часть “Бесов”. 1-я картина – собрание революционеров. Содержание отрывков – убийство Шатова. Обстановка “брожения”, провокаторство Петра Верховенского. Главное лицо Петр Верховенский”. Сюда же включалась история Кириллова, его самоубийство. Такую инсценировку “сладить по тексту труднее, в цензурном отношении она рискованнее, но постановка ее смелее и интереснее”<sup>14</sup>.

Если МХТ все же от второго варианта отказался, тому причина не столько давление общественного мнения (люди культуры как раз больше поддержали театр, а не Горького в их споре), сколько давление изнутри, давление собственных душевных навыков. Все, связанное с “нашими”, по ходу репетиций сокращается, потом вовсе изымается.

Избегая расширения в сторону политическую, режиссер открывал смысл эсхатологический. “Николай Ставрогин” обретал атмосферу стиснутую и загадочную; все пронизывал дух беспокойства, недосказанности. Обещание беды было в том, как вдоль длинной стены у паперти сидели черные нищие, и в том, как в серой комнате в Скворешниках в амбразуре высокого окна жалась Лиза – Коренева в зеленом бальном платье, закутанная в красную шаль. Искали освещения, идущего из единственного источника. Режиссер соединял дух тревоги с концен-

трированностью, добивался скупости передачи катастрофических переживаний; вместо техники кантилены актеры овладевали “страстной порывистостью мазка”, мощью выброса страстей при аскетизме внешних средств.

Катастрофичность, возможность срыва была основным предметом спектакля, который Немирович-Данченко поставил в предыдущем сезоне.

Театр задолжал себе самому. Если с выполнением обязательств по “реставрации русского репертуара” все было благополучно – “новых русских” для выполнения ежегодных обязательств не находили. После “Стен” (2 апреля 1907 года) МХТ к русскому современному быту вплоть до “Живого трупа” не подошел ни разу.

“Екатерина Ивановна” Леонида Андреева с Германовой в главной роли успеха не имела; драма, возникающая в отличной современной квартире (муж Екатерины Ивановны – депутат Думы, богатый петербуржец-интеллигент), казалась и смутной по существу, и преувеличенной в своем осмыслении. Все начиналось с резких голосов за сценой, с выстрела – приревновавший муж стреляет в жену. Немирович-Данченко мог оценить, что драматург использует его, Немировича, давнюю находку – начинать с того, чем пьесы обычно кончаются; в его “Цене жизни” действие открывается с самоубийства.

Екатерина Ивановна до начала пьесы чиста перед мужем, вообще – чиста. Сюжетом спектакля режиссер видел катастрофу женской души, разрушаемой прошедшей рядом возможностью смерти и возможностью заподозренного мужем падения. В душе происходят некие оползни, открываются пустоты, бездны, мерзость; душа умирает, распадается, но – по мысли режиссера – распад сулит воскрешение. После шумного провала премьеры (17 декабря 1912 года) режиссер упорно молил драматурга внести какие-то изменения в текст, чтобы вымечтанный им сюжет получил внятную опору. Спектакля режиссер не доработал, “Екатерина Ивановна” на следующий сезон не перешла, но тень ее исканий скользит в актерской стилистике “Николая Ставрогина”.

Если Ярцев после чудесной “Хозяйки гостиницы” имел основания говорить, что ее веселье давало чувствовать “святость жизни на земле”, смежный с нею “Николай Ставрогин” и в еще большей мере “Мысль” смущали тем, сколь незащищенной оказывалась жизнь перед атакой осатаневших, обезумевших идей. В спектакле по Достоевскому была после генеральной репетиции сокращена сцена “На мосту”, по мнению тех, кто ее успел видеть, лучшая и важная: встреча Ставрогина с Федькой Каторжным. Убийца понимает мысль с полуслова, выполняет порученное охотно и криво, оставляет следы. Соучастие мысли в убийстве очевидно.

Вскоре в Художественном театре пойдет спектакль, который так и будет называться – “Мысль”, и речь там будет об убийстве и о том, как изощренная, самоуверенная мысль легко снимает ощущение “святости

жизни”. Премьера 17 марта 1914 года.

В повести, которая самим Леонидом Андреевым была превращена в пьесу для МХТ, доктор Керженцев прослеживал рождение своей задумки (обеспечить себе безнаказанность убийства при его открытости). Приглядывался и с удовлетворением замечал, как облегчает дело индивидуально данное им себе “разрешение крови”: “Человек перестал быть чем-то строго защищенным, до чего боязно прикоснуться: словно шелуха какая-то спала с него, он был словно голый, и убить его казалось легко и соблазнительно”<sup>15</sup>.

В пьесе и в спектакле МХТ к этому мотиву присоединялся мотив неустойчивости, ненадежности, сомнительности. Актер, который должен был играть Керженцева, спрашивал автора, в самом ли деле рациональный убийца сходит с ума, выполняя свой замысел, или только боится безумия, или был уже безумен задумывая, – автор отвечал: Керженцев этого не знает, и ты также не должен этого знать. Как не знает этого никто – здоров он или нет.

Керженцев – Л.М.Леонидов после убийства ходил в своем кабинете кругами, кружил быстрее, спираль сжималась до точки, крик был как взрыв.

Сопоставление таких премьер одного года, как “Екатерина Ивановна” Леонида Андреева и “Мнимый больной” в сезон 1912/13-го, или таких, как “Николай Ставрогин”, “Хозяйка гостиницы”, “Мысль” в сезоне 1913/14-го, или “Смерти Пазухина” и “Сверчка на печи” (между ними в сезоне 1914/15-го чуть больше недели) задевает историков театра. Контрастность этих работ связывают с нарастающим различием волевых устремлений руководителей МХТ, как и с проступающим все сильнее природным различием их дарований. В грубом виде это различие сводится к схеме: один ставит классику, антипод требует выхода на современный русский материал; один усиливает светлое, не задающее вопросов жизнелюбие – антипод упорствует в вопрошаниях, касающихся сердцевины бытия или загадок души; один возвращается к шарму быта, все более очаровательному, чем он отдаленней (другая эпоха, другая страна) – антипод передает пронизывающую сегодняшней быт дисгармонию, живущую по углам опасность, беду. Дело в том, однако, что некончающееся сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко в схему не уложить: ни в схему “дружбы-вражды”, ни в схему “человека от литературы” и “человека от сцены”, ни в ту схему, какую мы сами только что предложили (восприятие мироприемлющее – и мировосприятие, близкое тому, как Иван Карамазов “возвращает билет”). Только вовлекаясь в реальность их сценической работы, в общий кровоток жизни МХТ до Первой мировой войны можно надеяться что-то понять.

Спектакли сохраняли взаимную дополнительность.

Остерегались делить труппу по принципу, кто чей ученик. Лидия Коренева – из самых приближенных Станиславского (в его спектаклях

– Верочка, “Месяц в деревне”, плаксивая капризница Вода в “Синей птице”, Марья Антоновна в “Ревизоре”, восторженная и полубезумная Татьяна Ивановна в “Селе Степанчикове”), но важнейшими точками актерской биографии она связана со спектаклями Немировича-Данченко – Лизе в “Братьях Карамазовых”, калека-бесенок, с ее жадным, трепещущим, провоцирующим интересом к собеседнику; Лиза в “Николае Ставрогине”, замороженная в одном состоянии и губительно стремительная в выходе из него. В постановке Немировича “Miserere” первые роли за теми, кого числят ученицами Станиславского: играет не только Ольга Гзовская, но и Вера Барановская, Алиса Коонен, Мария Жданова, снова Коренева. В той же премьере заняты будущие первостудийцы – Р.В.Болеславский, В.В.Готовцев, Б.М.Сушкевич, В.В.Соловьева, А.И.Попова, М.А.Ефремова, А.П.Бондырев, А.В.Карцев. Другие будущие студийцы выходили на премьере Н.-Д. и Марджанова “У жизни в лапах” – С.В.Гиацинтова, М.Н.Кемпер, Е.В.Марк; снова занят Сушкевич; состав “Пер Гюнта” из учеников К.С. (не говоря уж о Кореневой – Сольвейг и Коонен – Анитре) включает почти всю его студию (спектаклей еще не начавшую). 17 имен.

Вот афиша премьеры – “Живой труп”. Имена тех, кто начинал театр:

И.М.Москвин – Федя Протасов.

К.С.Станиславский – князь Абресков.

М.П.Лилина – г-жа Каренина (ту же роль сыграет О.Л.Книппер).

М.А.Самарова – мать Лизы Протасовой.

Е.М.Раевская – няня.

В.В.Лужский – Афремов (та же роль за В.Ф.Грибуниним),

А.Л.Вишнеvский – приятель Протасова.

А.Р.Артем – курьер (та же роль за Г.С.Бурджаловым).

Н.Г.Александров – Артемьев.

А.И.Адашев – старый цыган, отец Маши.

Из первого списка труппы 13 человек.

Плюс В.И.Качалов – Виктор Каренин (в труппе с 1900-го).

Плюс Е.П.Муратова – мать Маши (в труппе с 1901-го).

Плюс М.Н.Германова – Лиза (в труппе с 1902-го).

Плюс Л.М.Леонидов – Коротков (в труппе с 1903-го).

Плюс Н.А.Подгорный – молодой адвокат (в труппе с 1903-го).

Плюс В.В.Барановская – Саша, сестра Лизы (в труппе с 1903-го).

Плюс А.Г.Коонен – Маша (в труппе с 1905-го).

Маша назначалась Гзовской, но та выбыла по болезни незадолго до премьеры.

И далее – вплоть до только что (в 1911 году) принятых в театр Петра Бакшеева (половой), Евгения Вахтангова (цыган в хоре) и Ивана Берсенева, который сыграл судебного следователя, с первых шагов заведши новую и важнейшую тему.

Мучительное, связанное с потаенными душевными струнами дело



Протасова вел красивый, порядочно одетый молодой человек – вел профессионально и вполне безразлично. Знал, как надо, и делал, что положено.

Служащий с перспективой и без комплексов, он пропускал мимо все, что говорит ему о нем же Протасов: как же вы можете?.. А так же. Может.

Берсенеv был краток. Своего героя констатировал, а не обличал. Оборот времени открывался за этой живой антитезой Протасову – Москвину, неспособному принять штамп социального амплуа, лечь в лузу. Молодой следователь был образцовым человеком для лузы – не по убеждениям, а по физике. Существование в социальной роли (скажем, в роли судейского) надежнее и приятнее, чем колеблющееся бытие от собственного лица. Роль тебе дали, кто-то за нее отвечает. Берешь налоги, судишь, разводишь и требуешь возвращения в семью, назначаешь церковное покаяние, стреляешь в кого сказали – все не от собственного лица, но по смыслу полученной социальной роли.

Приходят актеры с новыми нотами, с новыми ходами к действительности, с новым мнением о ней, но в спектаклях важен общий артистический знаменатель. Вместе работать естественно.

Остается предположить, что такое объединение диктуется чувством к Толстому, как бы последней волей ушедшего (“Живой труп”, как уже говорилось, еще и последний опыт режиссерской совместности К.С. и Н.-Д.). Но вот премьерная афиша “Николая Ставрогина”.

Опять актеры первого призыва – Лилина, Грибунин, Лужский, Раевская, Халютина, Адашев плюс Качалов и Бутова, “призывники” 1900-го. Их могло быть в спектакле и больше. Москвина нету, потому что он болен (предполагался на роль Шатова). Очень хотелось Станиславского – Степана Верховенского, но текст так сокращен, что совестно предлагать К.С.-у; по тем же соображениям отказались от мысли видеть Книппер в роли губернаторши – в первом распределении еще значится ее имя.

Опять “лесенка”: “отцы-основатели” – Качалов и Бутова – потом В.В.Барановская (в труппе с 1903-го) – Даша Шатова, Л.М.Коренева (в труппе с 1904-го) – Лиза Дроздова, Н.О.Массалитинов (в труппе с 1907-го) – Шатов, К.П.Хохлов (в труппе с 1908-го) – Маврикий Николаевич, В.В.Готовцев – купец Андреев (в труппе с 1908), М.А.Ефремова – губернаторша (в труппе с 1910), Г.М.Хмара – слуга Варвары Петровны (в труппе с 1910), И.Н.Берсенеv (в труппе с 1911-го) – Петр Верховенский, В.М.Михайлов (Лопатин) (в труппе с 1912-го) – камердинер Ставрогина, А.А.Гейрот (в труппе с 1913-го) – Антон Лаврентьевич, он же Рассказчик. Целостности спектакля это не раскачивает. Целостность театра должно укреплять.

То же самое – в “Хозяйке гостиницы”. На премьерe трое “основателей” (Станиславский, Вишневский, Бурджалов) в партнерстве с пятью студийцами уже открывшейся Первой студии (С.Г.Бирман и М.Н.Кемпер

– прохиндейки-актрисы Гортензия и Деянира, Р.В.Болеславский – Фабрицио, В.В.Готовцев – слуга Кавалера, В.С.Смышляев – второй слуга в гостинице). Спектакль живет и воспринимается как целое.

Историка МХТ контрастность поколений и контрастность спектаклей задевает более, чем задевала публику.

Хороший человек из провинции, заочно полюбивший МХТ, если бы он в сезон 1912/1913 или 1913/14-го приехал в Москву, нашел бы его таким, каким представлял себе по уже появившимся монографиям и по фотооткрыткам. В заранее любимом театре у гостя есть любимые спектакли и любимые актеры. Лучше бы ему приехать годом раньше, потому что в последнем предвоенном сезоне из-за отпуска Москвина по болезни не шли ни “Царь Федор” и “Дно”, ни “Живой труп” и “Братья Карамазовы”, о которых приезжий наверняка был наслышан. Но и в последний год перед войной гость мог видеть то, что входит в понятие “Художественный театр”: “Три сестры”, “Вишневый сад”, “Синюю птицу”. В чеховских спектаклях гость надеется увидеть Качалова Петей Трофимовым, но сможет понять, если из-за перегрузки Качалова эту роль сыграет Н.А.Подгорный. Качалов в самом деле жестоко перегружен в этот год: 45 раз сыгран Николай Ставрогин, да сверх того столь же трудный “Гамлет” изредка, но идет в предвоенном сезоне. Надо думать, обе эти роли тоже интересны приезжему, но вряд ли у него на все хватит времени и денег, билеты дороги. Гость скорее пойдет на комедию “На всякого мудреца довольно простоты” или на спектакль “У врат царства”; ни в роли Глумова, ни в роли Карено его любимый Качалов не имеет дублера.

Если гость пробудет в Москве недели три с середины января, то сможет увидеть Станиславского Арганом в “Мнимом больном” (15-го), Гаевым 17-го, графом в “Провинциалке” 18-го, Вершининым 21-го и, если удастся, то и кавалером ди Рипафратта на первых спектаклях – они пойдут с 3 февраля почти ежевечерне.

Книппер остается бесменной исполнительницей Маши в “Трех сестрах”, Раневской в “Вишневом саде”, и приезжий непременно увидит ее.

В представления русского приезжего о том, что такое МХТ, и о том, что ему здесь непременно надо видеть, с зимы 1913/14 года входит Студия МХТ.

В 1913 году Первая студия показала два спектакля: «Гибель “Надежды”» Г.Гейерманса (впервые 15 января), затем “Праздник мира” Г.Гауптмана (15 октября). Потом после более чем годичного перерыва – уже в войну – подряд с интервалом в месяц сыграют сперва рождественский рассказ по Диккенсу “Сверчок на печи” (24 ноября 1914 года), потом “Калики перехожие” (22 декабря 1914-го). Через год выпустят “Потоп” Г.Бергера (14 декабря 1915-го). Станиславский и Сулержицкий только приглядывают, режиссируют сами студийцы: Р.В.Болеславский, Е.Б.Вахангов, Б.М.Сушкевич. Музыка пишет студиец Н.Н.Рахманов.

В “Сверчке на печи” бутафорию – кукол, которых делает игрушечный мастер Калев, – своими руками мастерил актер, который Калев играет: юноша Михаил Чехов. Можно сказать, что в какой-то мере своими руками делаются и пьесы: “Сверчка...” по рассказам Диккенса сочинил Сушкевич; автор “Калик перехожих” (философствующий этюд на темы духовного пути и крови, действие на Руси, лишь накануне крещеной) – сотрудник студии, летописец здешних опытов и теоретик В.М.Волькенштейн (Н.-Д. с долей ужаса следил за пробой выращивания по “системе” не только актеров, но и авторов – см. про то в его неотправленном письме Станиславскому, январь 1915 года). Своими руками создают в студийном доме тепло, уют. От Сулержицкого в жителях этого дома было сознание: студия – не столько эксперимент в профессии, сколько способ жизни.

В дом пускают разных – Немирович-Данченко напишет однажды Станиславскому письмо, удивляясь, как легко он собирает вокруг себя людей преданных идее без видимых актерских данных, и как уже много их в студии – вот за два года собралось 70–80 человек, и куда же их столько, МХТ-то в них не будет нуждаться... Но написанного Немирович Станиславскому не отправит. Он был догадлив – понимая последствия, какими в будущем грозит и студии и МХТ их нынешнее положение, мог понять и внепрофессиональную необходимость этого строящегося дома.

Слово “дом” имело не только фигуральный смысл. Были намерения жить всем вместе. Для того купили участки в Восточном Крыму, с той же целью хотели строиться близ Москвы: театральное здание и жилье от него неподалеку, общий труд на земле, как и на сцене (в тридцатые годы эмигрировавший из СССР Михаил Чехов именно в таких условиях работал в Англии, в поместье Дартингтон).

В необъявленной, но внятной программе Первой студии при желании прочитаешь сходство с тем, чего хотел от себя МХТ в 1898 году.

Для премьеры выбрана «Гибель “Надежды”» – пьеса голландского драматурга Гейерманса, пусть не по таланту, но по пронзительной сострадательности и чувству уважения к бедному, скудному жизненно-предмету близкая земляку автора, великому Ван Гогу, его “Едокам картофеля”. Горячая эмоциональность, трепет артистической реакции были тут отданы изображению жизни работающей, полной опасностей и нищей. Действие в рыбацьем поселке, от дождей гниет в поле картошка, вдовы в порьжелом трауре молоды; в богадельне обижают и недокармливают стариков; парень, все старшие которого погибли в море, моря смертельно боится, а где найдешь другой заработок.

В первой сцене первого спектакля студии первая реплика принадлежала старику Кобусу. Его играл Михаил Чехов, – ему 21 год, он в МХТ с сезона 1912/13 года. Обвисшую кожу на шее тощего жильца богадельни изображали складки полотенца, подколотого английской булавкой; условность обнажалась дерзюще, чтобы усилить безусловную

боль и трогательность. Безусловная боль – первая примета здешнего искусства.

Трудно было не узнать воскресшую волю “осветить темную жизнь бедного класса”. Так же трудно было не узнать преломление “общественно-политической линии МХТ” в простодушной социологии пьесы, где лоб в лоб сведены бедняки и судовладелец, отправляющий на гибель экипаж хорошо застрахованного дырявого сейнера.

Студия развивалась как целостность и в соседстве своих работ воскрешала сюжетность. В центре каждой из них оказывалась возможность или невозможность людского единения (как мы помним, именно в том, чтобы служить людскому единению в добре, МХТ вслед за Толстым полагал смысл искусства). Вряд ли это было преднамеренно, но вышло так, что один, другой и третий спектакли студии временем действия избирают дни Рождества, когда возглашается: “Мир на земле, и в человецех благоволение”.

(Можно добавить: в первом акте “Синей птицы”, поставленной Станиславским с Сулержицким, дети смотрят в окно на елку в доме напротив; идут рождественские праздники. И все их странствие – в ночь праздников.

“Двенадцатая ночь” Шекспира, к которой постоянно возвращаются режиссерские желания К.С. и которая будет наконец поставлена им в Первой студии в декабре 1917 года – самым заглавием своим связана со святками: с их общим весельем и с их концом.)

В пьесе Гауптмана семья собирается за праздничной трапезой, чтобы попытаться ощутить любовь друг к другу. Ставивший “Праздник мира” Евгений Вахтангов эту возможность язвисто оспорил (его решение руководители студии не приняли, но спектакль играли). Тем сердечней искали счастья единения в следующем спектакле, “Сверчок на печи”, со зрителем сближаясь буквально – играя в пространстве комнатном, без ramпы, расставив стулья на уровне сцены, будя воспоминания детства, семейного чтения святочных рассказов Диккенса. Тлели угли камина, мурлыкал чайник. Все должно было помочь слиянию с миром у очага, оберегаемого феей-Сверчком (ее на первом представлении играла С.В.Гиацинтова), с миром доброго извозчика Джона (Г.М.Хмара) и его жены Малютки (М.А.Дурасова), с миром любви, доверия, прощения. Исследователь пишет: “Отточенная техника “душевного реализма” соединялась в “Сверчке на печи” с настроением сказки, чудесного сна... Неодушевленные предметы на сцене оживали едва ли не по законам “Синей птицы”. При этом подлинные вещи – закипающий чайник, стоящий хлеб – соседствовали в спектакле с простейшей театральной условностью: бутафорские предметы были нарисованы на фанерках. Отсутствие ramпы, поражающая простота и искренность исполнения создавали иллюзию “реальности” сценической жизни. “Так бы и хотелось сидеть за их столом и слушать, как Джон с Малюткой хохочут по пустякам”, – признавалась профессиональная революционерка Вера

Засулич. Но войти в ту жизнь было так же трудно, как открыть нарисованную дверь”<sup>16</sup>.

Год спустя в студии поставили “Потоп” Г.Бергера (14 декабря 1915 года). Немирович-Данченко был против этой шведской драмы – как против всякой драмы второго разряда на сцене МХТ или в школе; кажется, однако, что в простоватости развития ее темы и был резон выбора. Пьесы щегольски профессиональные, изящные по мысли (например, “Шоколадный солдатик” Б.Шоу, взятый было в работу) отодвигались и выпадали, как понемногу отодвигалось участие в студии актеров, изошренных в своем искусстве (например, Ольги Гзовской). Отвергая элегантность мелкой выработки, от пьес не спрашивали и крупности (на крупность претендовали только “Калики...”, они же и стали очевидной неудачей). Литературная основа оценивалась тем, в какой мере она представляла возможность развития собственным мотивам людей студии.

Станиславский еще при первом чтении (летом 1908 года) нашел “Потоп” занимательным. Занимателен прием, держащий действие на двойном повороте. Действие длится сутки, декорация одна и та же: американский бар около биржи. В студии предложили ритм, который почитался американским: ускоренный в повторениях и в синкопах. Люди заходят наскоро перекусить, не выключаясь из своих интересов биржевика, маклера, адвоката, проститутки, никто не собирается здесь задерживаться, как не собираются задерживаться с клиентами владелец бара и официант. На улице страшный ливень; наводнение; гаснет свет. Люди не могут выйти; вполне вероятно, что вообще никогда не смогут выйти: потоп. Первый поворот: в людях просыпается человечность, они ликуют от непривычного переживания общности, взаимной любви. Наступает идиллия братства. Бар-ковчег плывет к чудным берегам. Второй поворот: с улицы на следующее утро в обычном ритме вбегает обычный посетитель. Вода спала. Ковчег тыкается в тот самый берег, от которого отплыл. Все прибыло обратно, опыт пережитой радости единения здесь ни к чему. Забыть.

Для Вахтангова, ставившего “Потоп”, центр тяжести приходился на третий акт, для Сулержицкого – на второй (это была последняя работа Сулержицкого, он был уже смертельно болен).

Первая студия, исходно свободная от всех мирских забот театрального дела, существовала уже третий год, когда приспело время переспросить себя и ее: а для чего, собственно, она существует? Каково ее назначение? Когда следует счесть назначение выполненным? Задаваясь этими вопросами, Немирович-Данченко умножит число писем, которые адресует и не посылает Станиславскому.

Студия имела свою сцену, спектакли с начала войны имели все больший спрос. В 1915 году число их публичных представлений было уже более двухсот.

Немирович-Данченко опасался, что молодые не выдержат такой эксплуатации и Станиславскому придется занести многих в свой сино-

дик – молиться за погубленных. “Предупреждаю Вас, пророчествую Вам, что с 250-ю спектаклями студии и Чехов погибнет!”<sup>17</sup> Пророчество не сбылось, возвращавшаяся по законам “системы” внутренняя техника оказалась устойчивой, спектакли студийцев выдержали сотни повторений, а “Сверчок на печи” шел вплоть до закрытия МХАТ Второго в 1936 году. Опасность нарастала с другой стороны. Студия чем дальше, тем больше имела основания почитать себя определившимся в своих параметрах новым театром, и неясно было, захочет ли МХТ сохранять с ней связь в этом ее качестве (как неясно было и то, захочет ли такой связи эмансипирующаяся студия. И что будет с ее мечтой дома и дочерней преданности театру).

В 1916 году, после закрытия драматической школы, которую руководили актеры МХТ Н.О.Массалитинов, Н.Г.Александров и Н.А.Подгорный (“Школа трех Николаев”), из ее учеников образовалась Вторая студия, ее первая премьера – “Зеленое кольцо” З.Н.Гиппиус с юной Аллой Тарасовой в роли шестнадцатилетней Финочки, с А.А.Стаховичем в роли дяди Мики – состоялась 24 ноября 1916 года. Параллельно умножалось число небольших и быстро менявших состав студий, во главе которых оказывались и старшие актеры МХТ (С.В.Халютин в сезон 1913/14 года в своей студии искала путей к театру Блока), и молодые ученики Первой студии (Вахтангов с 1913-го руководил Студенческой студией, из которой выросла затем Третья студия МХАТ). Во всех этих театральных образованиях рано или поздно срабатывал ген отделения: унесенная от корня Художественного театра идея была наделена энергией видоизменения, геном расщепления и всякий раз сызнова шла к самоосуществлению.

Вряд ли всем в Художественном театре удавалось эпически или любовно смотреть на всю эту разнообразную поросль, возникавшую “около корней их устарелых”; “дерево” оставалось в силе, плодоносило и имело собственную динамику противоречий. Возможность и даже желательность разделения были реальны.

Война и последовавшие за ней перевороты в России выбили МХТ за пределы его внутренних проблем и проблем отношений со студиями, с отщеплениями коренной идеи “театра в первый и последний раз”.

Изменения обусловились обвалом культурных структур России, в которые был вписан Художественный театр. Расшатывание этих структур обозначилось уже в ходе Первой мировой войны, в годы революции и гражданской войны их разрушение и стремительная контр-стройка были самоочевидной реальностью.

С начала войны МХТ видел свою миссию в том, чтобы не дать людям поддаться озверению, с одной стороны, цинизму – с другой. Станиславский летом 1914 года лечился в Мариенбаде (Австро-Венгрия), его как русского подданного интернировали и держали под конвоем; он был поражен, сколь быстро, охотно, органично ожесточаются граждане культурной страны. Кончая свой рассказ о плене, предупреждал соот-

ечественников: война тем же грозит и вам, не поддавайтесь.

Война смущала МХТ тем, как облегчала ему существование, как подталкивала к упрощенным вариантам жизни. С осени 1914 года зал заполнялся совершенно новыми людьми, какими-то “не своими”, не тонкими, не чуткими, хотя и очень тянущимися в МХТ. В театре им дали кличку “беженцы”. Можно было бы ничего нового не ставить, “беженцы” охотно смотрели все давно идущие спектакли. Парадоксальным образом театр ощущал это как давление.

Считали, что именно давление зала заставило выпустить “Осенние скрипки” И.Д.Сургучева (премьера 14 апреля 1915 года). Ставить их было неловко, когда МХТ не находил общего языка с действительно крупными писателями, которые выходили с ним на контакт (а ведь это и Горький, продолжавший знакомить театр с новыми пьесами и предлагать материал для импровизаций студийцам; и Блок, чью “Розу и Крест” годами репетировали и не закончили; и Мережковский с его “Романтиками” – любопытнейшим историческим этюдом о юности и домашнем круге русского революционного движения; и Федор Сологуб – он предлагал, по-видимому, свою “Мечту-победительницу” еще в 1910 году; и Ремизов с его опытами в духе русской лубочной драмы с ее техникой и фантазиями, и А.Н.Толстой, – индивидуальности не чета подражательному, вяло элегичному по краскам и мелодраматичному по фабуле автору “Скрипок”). “Осенние скрипки” перемешанный зал Художественного театра полюбил не меньше, чем Чехова, в русле которого автор хотел бы идти.

Скверная перспектива самовоспроизводства в стирающемся, снижающемся облике в отсутствии дальней, подвижной цели была театру слишком очевидна.

МХТ начинал первый военный сезон, оберегая свое главное и делая рывки “в сторону от себя”. Открылись обновленным “Горем от ума” в декорациях М.В.Добужинского. Спектакль прибавил в силе поэтического звучания: речь не о поэтизации старины с ее предметностью, а о раскрытии самоценности грибоедовского создания, его стиха и композиции. Затем была поставлена “Смерть Пазухина” Салтыкова-Щедрина (премьера 3 декабря 1914 года).

Трудно было перейти от художественной влюбленности МХТ в создаваемые образы – к щедринской злости, к его смеху без слез и в жестком отчуждении от предмета смеха. Борис Кустодиев расцвечивал обиталище героев так, что глаз резало: ярко-синее; ярко-красное на тускло зеленом, на поблескивающе черном. Господствовал монументальный, тяжелый ритм, но при этом интриги вокруг наследства разбитого параличом старика Пазухина наливались непристойно деятельной страстью. Режиссеры (Н.-Д., Лужский. Москвин) с наибольшей полнотой оценивали в пьесе именно это: сатира в присутствии смерти и при участии смерти. Кто-то умрет, и для всех все перерешится.

Мотив смерти единил необычную для МХТ тяжелую и яркую рус-

скую сатиру с замыслом спектакля по “маленьким трагедиям” Пушкина; ставивший их Бенуа говорил о них как о “трилогии смерти”. “Пир во время чумы”, “Каменный гость”, “Моцарт и Сальери” были сыграны впервые 26 марта 1915 года. Независимо от успеха или неудачи спектакля, неоспорима была его значимость; Станиславский итожил: “Для себя самого – я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача”<sup>18</sup>.

Станиславский связал эту неудачу с грехами против собственной “системы”, с тем насилием не только над пушкинскими словами, расплывшимися от того, что актер хотел в них вместить, но и над самим собой. “Чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача. Создавалось насилие, от которого, как всегда, я начинал пыжиться и спазматически сжиматься. Дыхание спиралось, голос тускнел и хрипел, диапазон его суживался до пяти нот, уменьшалась его сила. При этом он стучал, а не пел. Пытаясь придать ему больше звучности, я невольно прибегал к обычным банальным актерским приемам...”<sup>19</sup>. Но, возможно, беда с грандиозно задуманной ролью связана была и с самим толкованием ее и в чем-то предвляла беду с постановкой “Каина”, которую Станиславский осуществил уже после революции.

Станиславский видел в Сальери фигуру титаническую. В первой мизансцене Сальери сидел в дальнем углу, образованным длинным фортепиано и столом с рабочим попитром; утро заставало его после бесплодной трудовой ночи, он гневным движением опускал попитр; можно было рассмотреть измученное крупное лицо. Ночью он заглянул в хаос, выбирается из ночных размышлений с решением тяжким. Он думал и разобрался. Если правды нет ни на земле, ни выше, придется устанавливать ее своими силами.

Моцарт был для этого Сальери не предметом зависти, но доказательством Божьей несправедливости. Завершая длинный пассаж в “Моей жизни в искусстве”, Станиславский говорит о музыкальном совершенстве речи, которой хотел бы добиться. Вот произнести как должно первые слова роли – “И зазвучит торжественно, сильно, на весь мир, протест против неба всего обиженного Богом человечества”<sup>20</sup>. Но насколько дано знать натуру Станиславского, сам выход на богоборческую тему был для этой натуры насилием.

Первый военный сезон закончился “Осенними скрипками”. Высокие планы работы над “Розой и Крестом” Блока, над мистерией Рабиндраната Тагора “Король темного чертога”, над сжатым и почти насмешливым конспектом романтических положений в одноактной “Флорентийской трагедии” Уайльда (ее готовил Леонидов) существовали отрешенно: надобности выпускать их вроде бы и не было. Абонементы раскупались, и даже пришлось их число увеличивать; купившие ждали премьер с полным спокойствием, и если в сезон 1915/16



года состоялась только одна (“Будет радость” Д.С.Мережковского), а в 1916/17-м – ни одной, публика не сердилась.

В репертуаре военных сезонов у Станиславского кроме Сальери – Фамусов, Вершинина, Гаев, Крутицкий, граф Любин, кавалер ди Риплаф-ратта, Сатин (в 1916 году “На дне” возобновляется; Астрова не играет – спектакль давно собирались обновлять, а может, и ставить заново, но пока на афише “Дяди Вани” нет). Он должен заниматься студией, в особенности после того, как она останется сиротой (Сулержицкий умер 17 декабря 1916 года). После “Хозяйки гостиницы” он спектаклей долго не ставил (только помогал Бенуа в Пушкинском спектакле); новую работу начал с января 1916-го: “Село Степанчиково”. Инсценировку Достоевского составил В.М.Волькенштейн при помощи Немировича-Данченко – вместо той, его собственной, в которой Станиславский играл в 1891 году и имел “успех у самого себя”, “был счастлив подлинным артистическим счастьем”<sup>21</sup>. На первом листе дневника репетиций записано: “Господи, в добрый час!!!”

В плане “Моей жизни в искусстве” Станиславский проставил название главы, в которой намеревался проанализировать работу над своей ролью доброго полковника Ростанева: «“Село Степанчиково” – трагедия моя». От этой главы он воздержался. Как случилось, что он “не разродился ролью”, описывали за него другие. Добужинский, который был художником спектакля и наблюдал работу вблизи, находил, что Станиславский играл как нельзя лучше, прекрасно. Что заставляло его тормозить выпуск, замучивать себя и наконец снять себя с роли, остается судить лишь предположительно. Может быть, тут опять причиной была перегрузка роли непомерным заданием. За Станиславским записывали, в чем для него суть будущего спектакля: “Чистая, идиллическая природа, омрачаемая талантом мучителя. Столкновение Божеского и Дьявольского начал (полковник и Фома)”<sup>22</sup>. Станиславский хотел дать со сцены такой силы Добро, которое должно создать гармонию на земле. Сыграть простака из села Степанчикова так, чтоб войну не могли продолжать. В прелестной, в любом жесте родной ему комедийной роли искушал и надрывал себя мессианской задачей. В своем устремлении к ней – судя по всему – опять совершал насилие над актерской природой.

В роли полковника Ростанева отказавшегося от нее Станиславского заменил Н.О.Массалитинов. В центр спектакля переместился Фома Опискин – Москвин; в центр тем самым переместилась загадка энергии ничтожества, прорыва из приживалов в тираны, а вместе и загадка неестественной и неодолимой готовности людей за этим словоточивым, паясничавшим диктатором власть признать.

Последнюю дооктябрьскую постановку Художественного театра “Село Степанчиково” в последний раз играли 23 мая 1919 года. Большинство участников спектакля уехали на гастроли вместе с “качаловской группой” и в итоге прорыва армий белого Юга оказались отрезаны от метрополии.

Здесь снова надо бы обозначить: перерыв.

Вернемся немного назад.

Немирович-Данченко в середине первого военного сезона констатировал: "...я управляю театром без аппетита, без большой любви, словно рассчитывая на какую-то катастрофу, которая вскроет наконец правду"<sup>23</sup>. Катастрофа 1917 года вскрыла только ту правду, что в ее момент и в годы ее последствий надо держаться вместе.

У Станиславского это ощущение оформилось укрупненно как идея "Театра-Пантеона". В мае 1918 года он говорил: "Русское театральное искусство гибнет, и мы должны его спасти, в этом наша общая обязанность. Спасти же его можно лишь таким путем: сохранить все лучшее, что собрано до сих пор предшественниками и нами..."

Что же призваны мы сохранить от прошлого?

Прежде всего у нас в руках Художественный театр, который в настоящую минуту призван играть совершенно исключительную роль. Среди опустошенного русского театра он является почти единственным хранилищем подлинного русского театрального искусства".

МХТ для Станиславского – это вся совокупность его уже обособившихся или ныне обособляющихся частей. "Это не тот МХТ, который мы знаем в теперешнем его виде, и не тот, который был когда-то, а иной, лучший, самый лучший, какой может быть создан при наличных его силах. Это театр – Пантеон русского искусства, перед которым современный МХТ с его "Скрипками", "Лапами" должен казаться банальным и вульгарным"<sup>24</sup>.

Возвышенность задачи несомненна, но держаться вместе заставляют и грубые, невысокие причины: дрова, керосин, хлеб, проезд по железной дороге, право на жилье, чтоб не "уплотнили", облегчение трудовой повинности – всего легче добиться или выпросить именем Художественного театра, оно остается при всех властях в цене.

МХТ после октябрьских событий на некоторое время останавливал представления. Актеры ходили выразить солидарность Малому театру: тот не столько пострадал от пальбы (как кремлевские соборы и Василий Блаженный), сколько был загажен. Станиславский не наигрывал, говоря, что хочет придти мыть полы. Потом спектакли возобновились. Играли все то же, 14 названий в афише. "Село Степанчиково" со дня премьеры 13 сентября 1917 года сыграли 55 раз: 32 раза шла "Синяя птица", 25 – "На дне", 36 – "У жизни в лапах", 28 – "Вишневы сад", 10 – "Три сестры"; вернули давно не шедший "Месяц в деревне" – 16 представлений.

В сезон 1918/19 года возобновили "Иванова", оказавшегося не в лад ни залу, ни самому театру. Болеславский заклинал, чтобы вообще сняли, – старая жизнь предстает в спектакле такой понуро виноватой, что оправдывается ее нынешнее разрушение. И само искусство театра тут понурое. Новому зрителю, правда, врезался К.С. в роли Шабельского – "больше всего запомнились его глаза и руки... глаза, потерявшие

блеск, смотрели куда-то – не то внутрь себя, не то в будущее... Старческая беспомощность, бедность, одиночество...” И еще – смертельная скука, тоска и насмерть оскорбленное самолюбие человека долта разоренного, у которого под конец жизни ни копейки. Что тут было от собственного самочувствия К.С., Мария Осиповна Кнебель (описание – из ее “Всей жизни”) не поясняет<sup>25</sup>.

Впрочем, “Иванов” за сезон выдержал 18 представлений. Остальной репертуар тоже держался. Охотно смотрят “Царя Федора”. На основной сцене 33 раза прошел “Сверчок на печи”.

Быт в советской Москве был труден материально, нравственно оскорбителен. Многие не выдерживали. Уехала М.Н.Германова; уехала к своей киевской семье “звездочка” Второй студии Алла Тарасова.

Зашел разговор о больших гастролях всего театра в летние месяцы 1919 года; в мемуарах В.В.Шверубовича рассказывается, будто думали ехать в Сибирь, но скорее всего тут ошибка памяти: Омск летом 1919 года еще был столицей Колчака, и вся Сибирь оставалась за ним. Так или иначе, Станиславский и Лилина не соглашались с тем, чтобы подыматься в путь всем театром, но против отъезда части труппы ничего не имели (административное руководство доверялось С.Л.Бертенсону, приход которого в дирекцию МХТ К.С. приветствовал).

“Качаловская группа” выезжала на Украину, где после немцев и петлюровцев, сменявших друг друга, довольно прочной выглядела советская власть. Собирались за лето немного подкормиться. Везли в портативном варианте “Дядю Ваню” и “Вишневый сад”, две программы отрывков. Кроме Качалова с Н.Н.Литовцевой, поехали Н.А.Подгорный, О.Л.Книппер, Н.О.Массалитинов, И.Н.Берсенов, Н.Г.Александров, П.А.Бакшеев (на роли Леонидова – тот не поехал), привлекательная молодая актриса “чеховских” тонов М.А.Крыжановская, П.А.Павлов, заменявший в чеховских спектаклях покойного Артема, умная “характерная” В.Н.Павлова, художник и технолог сцены И.Я.Гремиславский и др. Во время их представлений в Харькове город был взят белой армией, стремительно наступавшей на Москву. Потом наступление остановили. Из поездки вернулся один Н.А.Подгорный, перебравшийся через линию фронта в Москву, чтоб предупредить: остальных не следует ждать.

Труппа была разрезана надвое без какого-либо принципа, по ненадолго рассчитанным соображениям организаторов гастролей, по домашним мотивам (кто мог, кто не мог ехать). К “качаловской группе” вскоре присоединились Германова и Тарасова, позднее – люди из Первой студии: Г.М.Хмара, А.М.Жилинский, В.В.Соловьева, Р.В.Болеславский. Актерский состав позволял с большими или меньшими творческими убытками, иногда и с выигрышем в конкретных ролях демонстрировать спектакли, с которыми связано понятие “Художественный театр”. В скитающейся труппе идут “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”, “На дне” (вместо Москвина Луку играет перешедший из харьковской антрепризы Синельникова брат Ивана Михайловича М.М.Тарханов).

Идут двухвечеровые “Братья Карамазовы” (вместо Леонидова – Бакшеев). Идет комедия “На всякого мудреца довольно простоты” (Качалов находит себя немолодым в роли Глумова, передал ее Берсеневу); идет “У врат царства”, Германова играет давно вымечтанную ею Элину смело, чувственно, безупречно по вкусу. В европейских столицах, в Вене репертуар этим и ограничивают, в провинциальных городах играют еще и “Осенние скрипки”, “У жизни в лапах”, не очень задавшуюся копию спектакля Первой студии “Потоп”. Вошедший в труппу Болеславский ставит “Гамлета”. По отношению к постановке Крэга это вариант вольный. Офелию играет Тарасова – самостоятельная работа, к рисунку Гзовской отношения не имеющая. Судя по тому, как описывают Качалова (“славянский Гамлет-богоборец”, Гамлет, более знакомый с книгами Достоевского, чем с книгами Бэкона), он тоже сдвинул смысл и контур роли. Но первый спектакль, отходящий от задач реконструкций-повторений, был сомнителен в своих достоинствах для его создателей и вряд ли масштабен по существу.

В гражданскую войну действовала информационная блокада. Как прошел в Москве тот сезон, к началу которого они не приехали, в “качаловской группе” не знали. Могли догадываться: если театр не закрылся, ему приходилось изворачиваться. Так и было. Вытягивали три спектакля: 63 раза сыграли “Дядю Ваню” (загоняли наспех восстановленную пьесу); 52 раза идет “На дне”, 35 раз “Царь Федор” (потом ему дадут отдышаться). На следующий год собрали “На всякого мудреца довольно простоты”, с помощью молодежи из Второй студии В.Л.Мчеделов восстановил “Синюю птицу”.

Когда летом 1921 года в Берлин к Качалову дошли наконец известия с родины, в письме Москвина прочли шуточную фразу про то, как идет тут жизнь: “Едим пшено, играем “Дно”. Качалову оставалось ответить: мы тоже играем “Дно”, хотя едим не пшено.

Труд в повторениях, неизбежное самопигонство равно утомляли уехавших и оставшихся. Идея Театра-Пантеона в Москве осуществлялась в обидном, нищенском варианте. На сцену в Камергерский принесли кто что может. Доигрывали старые спектакли, рассыпавшиеся от частых повторов и от вынужденных замен. Приспосабливали к большой сцене спектакли Первой студии – сперва “Сверчка на печи”, затем “Потоп” и поставленную Станиславским искрящуюся “Двенадцатую ночь”; на следующий год – “Балладину” Ю.Словацкого, потом – “Эрика XIV”. Это было довольно трудно – Немирович-Данченко однажды обмолвился насчет “грубой акустики большой аудитории”; шел на предположение, что в интимном пространстве студий возвращено вообще “другое сценическое искусство. И чем оно идеальнее, тем тоньше – тоньше и в духовном смысле и в смысле разрыва – связь его с искусством большого театра, каково оно есть”<sup>26</sup>.

Главная финансовая опора – на спектакли Музыкальной студии, она же Комическая опера, затеянная Немировичем-Данченко тотчас

после известия про “невозвращенцев” 1919 года. (К слову сказать, об оперетте подумывали и раньше – как только заладилась Первая студия, Вахтангов пробовал Оффенбаха, но бросили). 16 мая 1920 года в Камергерском состоялась премьера оперетты Шарля Лекока с русским текстом М.П.Гальперина, “Дочь Анго”, которая выдержит более тысячи представлений. К весне 1920 года кроме “Дочери Анго” в Художественном театре готов “Каин” Байрона, для работы над которым привлечены скульптор Н.А.Андреев и мастер духовной музыки П.Г.Чесноков (премьера 4 апреля 1920-го, спектакль прошел 8 раз).

Над “Каином” начинал работать в Первой студии Вахтангов, но Станиславский захотел ставить сам, на большой сцене Художественного театра. Байрона в переводе И.Бунина здесь готовили в 1907 году, тогда работу остановил запрет духовной цензуры. Накопленное мощно вошло в “Анатэму”, рассеялось в отголосках, скользнуло в “Братьях Карамазовых”, отозвалось в разъедающем внутреннем диалоге Ивана с самим собой, в мыслях о мироустройстве в “Гамлете” (и как видно, всплыло в “славянском Гамлете-богоборце”, если германский критик не ошибался). Привкус каиновой горечи был в том, как, по мысли Станиславского, должны бы звучать начальные слова роли Сальери, чью трудовую жертву – как плоды, принесенные земледельцем Каином, – Бог опять не принимает. Но к моменту возвращения к пьесе в 1919 году и в пору, пока режиссер возводил несовершенное, падавшее по мере строительства здание спектакля, многое сместилось.

Л.М.Леонидов, игравший в “Каине” заглавную роль, оставил неотправленным свое бешеное письмо Станиславскому, где клялся: вы режиссировали Байрона, не перечитавши его, не помня. Режиссер в самом деле явно не хотел сближения с текстом. Искал средостения между собой и выраженной поэтом могучей безответной тоской первого вопрошателя, первого убийцы. Хотел представить пространство зала и сцены как единое пространство средневекового собора, в котором монахи с их трогательной условной техникой чудес разыгрывают мистирию с участием Каина и брата его Авеля. Проклятый и несчастный сын человеческий в соборе оказывается как бы в присутствии того, кого тоже зовут Сыном Человеческим и кто в своем милосердии даст гонимому убийце мир, о котором тот в финале вопрошает без надежды.

Байрон не годился для такого переноса акцентов с поэзии великого мятежа на поэзию прощения и надежды.

От мистерии в соборе отказались, хотя в мизансценах держались иконных композиций и действие шло под духовную музыку.

Пробовали идти от первобытности коллизий: человек ворочает в мозгу какие-то огромные, неподъемные глыбы, каждый раз переворачивает их до упора. Образ существа мощного и еще не умеющего думать с недавних пор преследовал К.С., он пробовал воплотить его еще в раннем спектакле студии “Калики перехожие” – какие-то до-былинные и уже крещеные богатыри, настороженные, зверино принохивающиеся

к встречному, от вражды к братской радости переходят без нюансов.

Пробовали взволноваться политическими ассоциациями: в записях репетиций проходят упоминания Ленина, Троцкого.

Может быть, стоит сказать, что имя Каина за несколько месяцев до того, как в МХТ станут репетировать мистерию в его переводе, возникает в записи Бунина: тот вспоминает день революции – “Каин России, с радостно-безумным остервенением бросивший всю свою душу под ноги дьявола, восторжествовал полностью”<sup>27</sup>. Но художественники этих строк из “Окаянных дней” не прочтут. Да и дни для них прокрашивались иначе. Здесь переживали прежде всего огромность мирового происшествия.

Если спектакль не слаживался, если не смог жить, тому причиной было не только то, что не хватало сильных актеров (а их не хватало, Шахалов – Люцифер взамен Качалова был из рук вон) и что не нашлось черного бархата, потребного для оформления.

Станиславский спрашивал себя на первых порах работы, отложив текст: что по мере чтения в нем, в тексте, его, режиссера, “забирало”. Записал: “Вековой волновал вопрос”<sup>28</sup>.

Вековые вопросы его в самом деле волновали, но его личное соприкосновение с бытийственными проблемами было скрытным, застенчивым, происходило в “самых сокровенных закоулках души”. Путь к ним для него был проложен работой над Чеховым – припомним рассказ о том в “Моей жизни в искусстве”. Соприкосновение с бытийственным через Чехова – пишет Станиславский – “волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит.

Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими большими переживаниями – религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия”<sup>29</sup>.

В 1921 году больной Вахтангов в своих ожесточенных заметках скажет про Станиславского, что тот за всю жизнь почувствовал только одну пьесу – “Чайку”. “Больше ничего Станиславский не знает”<sup>30</sup>. Если речь о мировосприятии, о способе выхода художника на “вековые вопросы”, – Станиславский в самом деле иным путем к ним идти не мог и, вступив на иной путь, сбивался.

В канун первого послеоктябрьского сезона Станиславский готовил новую “Чайку” с Михаилом Чеховым – Треплевым. Эту работу он в июне 1918 года оборвал. С Михаилом Чеховым он под конец гражданской войны поставил не “Чайку”, а “Ревизора”, премьеры 8 октября 1921 года.

“Ревизор” отделен от чреды тех вынужденных, утомляющих

возобновлений, которыми спасались в отсутствие “качаловской группы”. Пусть оставались прежними исполнители каких-то ролей (Марья Антоновна – Л.М.Коренева, Осип – В.Ф.Грибунин, Ляпкин-Тяпкин – Л.М.Леонидов), спектакль по сравнению с “Ревизором” сезона 1908/09 был собран вокруг другого и иначе беседовал с окружающими его работами театра.

Художником спектакля сперва предполагался тот же Н.А.Андреев, с которым Станиславский ставил “Каина”; потом его заменил К.Ф.Юон, более склонный к быту на сцене, пусть ярко концентрированному. Город с городничим и всеми многочисленными его обитателями в высшей степени реален, и его способность, даже склонность поддаться мороку, вовлечься в морок, стать его частью, закружиться и вознестись в нем – отсюда, из его реальности, полной страхов и грехов. В “Ревизоре” 1921 года театр был занят не подробностями психологии пестрых жителей, но психологией одуревшего города. Мизансцена группировала людей плотно, сжимала в чучки, выводила шествием или выталькивала стадом.

Хлестаков – Чехов входил в свой поганый номер под лестницей в поганой гостинице усталый и грустный. Был всячески невзрачен, меньше всего его можно было счесть столичной штучкой. Он был страшно голоден и от голода тих. Ничего не хотел – только есть. Жуткая тоска на пустой желудок. Он был пуст – и хотел наполниться. Был ничем и становился по стечению обстоятельств всем.

Михаил Чехов к этому времени уже отождествлялся с Первой студией, суммировал ее душевную суть и принципы здешнего обостренного мастерства лирической самоотдачи. П.А.Марков определил его как “актера единой темы”. С первых своих ролей он играл маленьких людей, чем-то одержимых: мечтой о Петербурге (Миша в “Провинциалке”), любовью к дочери (Калев в “Сверчке на печи”), биржевыми расчетами-грезами (Фрээр в “Потопе”), эротическими позывами (Мальволио в “Двенадцатой ночи”). Все они были уязвлены и подхвачены идеями, пронзившими их мозг. Продувшийся по дороге в пух нынешний герой его, напротив того, за душой не имел ничего и вообще души не имел. Магия Хлестакова – Чехова, подчинявшая ему город, определялась исходной пустотой. Он был неправдоподобно, танцующе легок, у него был распадающийся, непредвидимый, в сторону вылетающий жест. У него был обезьяний дар копировки, – стремительно входя в дом городничего, он повторял позу царя на висящем там портрете и становился остро похож. Он обещал и давал порядок, становился государем идеального государства равенства и братства, всех выстраивал в ряд и собирал дары общей любви. Он завирался все смелее, испытывая пределы доверия к власти и убеждаясь в его беспредельности. Очерчивал в воздухе кубический объем мифического арбуза и нырял под стол, с азартом грибника отыскивая там оброненные судьей ассигнации.

Морок медлил рассеяться; рассеявшись, обнажал простое дурное. Заноса ногу на суфлерскую будку, городничий – Москвин (они с Чехо-

вым играли, заводя друг друга, состязаясь в отваге импровизаций) говорил, как положено: “Чему смеетесь? Над собой смеетесь”. В зал давали полный свет. Актер шел к краю, круговым жестом соединял зал и стоящих сзади на сцене жителей замороженного виноватого города.

Бесовская власть ничтожества над городом в спектакле Станиславского так же занимала, обескураживала, манила разгадать ее, как и власть Петеньки Верховенского, закручивающего бал у губернатора и убийства в “Николае Ставрогине”, как и власть приживала-шарлатана, напомаженного повелителя села Степанчикова над его обитателями, как вообще власть вымышленного над вещественным.

“Ревизор” возвращал к ощущению целостности театра-художника, живущего своими темами и преследующими его образами-мыслями. Подтвердил важнейший из постулатов существования МХТ.

Здесь ведь не только утвердили закон ансамбля внутри спектакля, позволяющий сказать: спектакль гениален, Здесь складывали театр как ансамбль спектаклей, как композицию, в которой каждая работа хранила свой смысл и тембр, входя во взаимодействие со спектаклем-партнером и памятуя о существовании театра как живого целого. Жизнь внутри отдельного спектакля, остающегося на сцене, поддерживалась как жизнь (т.е. как движение) энергией импульсов от новых работ.

Существование “качаловской группы”, обрекавшей себя на самоэпигонство (репертуар три года в переездах все тот же и тот же, менялась только публика), стало как нарочно поставленным опытом смерти идеи Художественного театра. После длительных переговоров “качаловская группа” (не в полном составе, с существенными утратами) 21 мая 1922 года вернулась на родину, чтобы соединиться с московскими товарищами и через четыре месяца уже вместе с ними снова оказаться за границей.

Легальность выезда обеспечивалась декретом ВЦИК. Он был подписан М.И.Калининым и А.С.Енукидзе 23 марта 1922 года, т.е. еще до возвращения “качаловской группы”. Этим декретом при Центральной комиссии помощи голодающим был образован Особый комитет, подведомственный Наркомпросу и ответственный “за устройство за границей выставок произведений русских художников и поездок артистов всех видов сценического искусства”.

Предоставляем читателю развернуть все это – начиная с картины голода 1921 года (в советской печати прошла серьезная, медицински обоснованная статья о вредности поедания человечины – вредности для тех, кто ест).

Художественный театр (точнее, так называемая “1-я группа МХАТ”) стронулся с места и повез в многомесячные гастроли в Европе и в США спектакли, которые в глазах всех раз навсегда являют собою МХТ. В афише на первый год объявлены “Царь Федор Иоаннович”, “Три сестры”, “Вишневый сад”, “На дне”. Везут основной состав, тщательно репетируют вводы, готовят приемное в транспортировке, но



полноценное оформление, за всем следит сам Станиславский. На второй год афиша расширится: “Дядя Ваня”, “Братья Карамазовы” (в один вечер), “На всякого мудреца довольно простоты”, “Иванов”, “Смерть Пазухина”, “У жизни в лапах”, “Хозяйка гостиницы” (вместо Гзовской – О.В.Пыжова, с ней репетировали еще в Москве). Короче, козыри Художественного театра и его ударные силы. Пресса неизменно восторженная; если доход поездки не так велик, как хотелось, тому виной ошибки администрации, публика же московских артистов полюбила и в высшей степени заужала; по окончании гастролей в США открывается множество школ, где русские и нерусские педагоги начинают преподавать “систему”; воздействие Художественного театра на мировую театральную культуру обозначается благотворно. Все это не отменяет общего вывода, которым Станиславский делится с Немировичем-Данченко.

“Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спал тухлые остатки”.

Публикаторы заменяют слово, слепленное Станиславским, но он пишет именно – тухлое, а не тухлявое. То есть тухлявое и тухлое одновременно. Тухлявым – вымокая в дождях и пересыхая – становится старое дерево; тухлое похуже.

“Во время путешествия все и всё выяснилось с полной точностью и определенностью. Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели – нет. А без этого не может существовать идейное дело”<sup>31</sup>.

Художественного театра больше нет, – “но неужели бросить и распустить основную труппу МХТ?

Ведь при всех ее минусах это единственная (во всем мире). Теперь, объехав весь мир, – мы можем с уверенностью констатировать, что это не фраза... Лучшая и редчайшая группа артистических индивидуальностей”<sup>32</sup>. Понять бы, как вышло, что ни у кого и никакой мысли, идеи, цели. Как потеряли. Можно ли вернуть.

Идея Художественного театра умирает в нем, если умирает в его людях. Умирает в отсутствии импульсов от новых работ, сила которых независима от меры успеха и даже от того, вышел ли или не вышел на сцену спектакль. Но идея МХТ обладает – при условии таких импульсов извне или изнутри – способностью воскреснуть. Это обещает Художественному театру дальнейшую жизнь его (или уже не его самого, а другого театра той же природы и того же корня) возвращения к жизни.

К гастролям МХТ в Париже вышел альбом “Лики России”. Текст к нему написал Андре Антуан – понятно, почему составители решили обратиться к нему. Кто же, как не Антуан – великий мастер того же призыва и близких убеждений – должен был оценить и приветствовать театр Станиславского и Немировича-Данченко как побратима. Но Антуан написал не о стилевом и профессиональном сродстве – написал о силе впечатления от встречи с неизвестным, чужим, мощным: с театром

русской нации и русской революции.

Художник-эмигрант Борис Григорьев ни прежде, ни потом никогда не бывал на том уровне, на какой выходил в своем полотне “Расея” и в портретах актеров МХТ в их ролях. Качалов и Москвин в роли царя Федора. Подгорный – Трофимов из “Вишневого сада” (его не тянет назвать Петей – студент постарел, тяжелый взгляд). Лица из “Дна”: Книппер – Настёнка, Качалов – Барон, Бакшеев – Васья Пепел (опасный, обозленный, ко всему готовый). Станиславский – Сатин сумрачен, в профиль похож скорее на стрельца или ушкуйника, чем на дон Сезара, как обычно сравнивали. Национальные корни, национальные типы, национальные условия русской революции – вот что предлагалось распознать. Лица с подмошков так же вписываются в созданное живописцем выпуклое, шаровидное пространство, как лица крестьян: молодое, степное, с непроницаемым взглядом узких голубых глаз; старое, изрытое, с глазами распахнутыми. Об этих людях скоро будут писать: Россия, кровью умытая.

Все спектакли, которые привозит в Европу МХТ, поставлены за 20, за 15 лет до той революции в России, которую теперь через эти спектакли хотят разглядеть и осмыслить. Приносят благодарность театру, который дал понять Россию, какова она ныне. “Для нас честь – коснуться края ее одежд”.

Сделаем скидку на французское красноречие. Россия, какова она нынче, реальная страна, откуда выехали на гастроли 14 сентября 1922 года, вряд ли такова. Но русская историческая трагедия, “Дно”, чеховский покидаемый сад и уходящий полк с мифологемой русской революции, как ее воспринимает Европа, связаны не ошибочно.

Художественному театру предстоит вскоре иметь дело и с мифологемой, и с реальной страной. Ведь предстоит.

Письмо Станиславского к Немировичу-Данченко в Москву из Нью-Йорка начинается предупреждением о конфиденциальности, тон его строгий и дельный. Так можно писать, если предстоит Художественный театр создавать. “Когда-то мы с Вами сидели в “Славянском” целые сутки, говоря о будущем. Теперь о будущем приходится писать Вам издалека”<sup>33</sup>.

## Часть вторая

Другая жизнь, или Театр в проезде Художественного театра

## Глава первая

### Отплытие из России, приезд в СССР

Дорога за океан. – Жизнь в Москве. – Проект: “Новый Художественный”. – “Надо начинать все сначала”. – Доклад И.Я.Судакова Станиславскому о положении дела. – Музыкальная студия и трагедия на музыку Бизе.

Двухгодичные зарубежные гастроли “Первой группы” имели каникулы, но артисты для посещения родины этим временем не пользовались. Сведения – что и как там дома – шли из писем. В какой мере можно было им доверять, решали сами – понимали, что почта досматривается и что пишущие из СССР про этот досмотр помнят.

Когда они уезжали, Союза Советских Социалистических республик еще не существовало. Его создание было провозглашено 30 декабря 1922 года – они плыли в этот день через Атлантику на пароходе “Маджестик”, готовясь справлять Новый год (Станиславский напишет: “Мог ли я когда-нибудь подумать, что мне, коренному жителю Москвы, привыкшему встречать этот день в лоне семьи, придется в этот день бултыхаться в самой середине, в центре страшной водной стихии”<sup>1</sup>).

С Россией МХТ прощался 15 сентября 1922 года в Петрограде – оттуда всей труппой, кроме семерых, ехавших с К.С. поездом, должны были отплыть в Германию, на Штеттин. Последние их русские впечатления с впечатлениями от предотъездной Москвы порядком расходились.

Москва была оживлена – казалось порой, что и чересчур. Литератор, который вскоре станет значим для Художественного театра (в газете он пока подписывался: М.Булл), закрепил процесс ее оживления в фельетоне, написанном 13 января 1922 года:

“То тут, то там стали отваливаться деревянные щиты, и из-под них глянули на свет, после долгого перерыва, запыленные и тусклые магазинные витрины. В глубине запущенных помещений загорелись лампочки, и при свете их зашевелилась жизнь: стали приколачивать, прибивать, чинить, распаковывать ящики и коробки с товарами...

...Зашевелились Кузнецкий, Петровка, Неглинный, Лубянка, Мясницкая, Тверская, Арбат. Магазины стали расти, как грибы, окропленные живым дождем НЭПО... За кондитерскими, которые первые повсюду загорелись огнями, пошли галантерейные, гастрономические, писчебумажные, шляпные, парикмахерские, книжные, технические и, наконец, огромные универсальные. ...

Движение на улицах возрастает с каждым днем. Идут трамваи по маршрутам 3, 6, 7, 16, 17, А и Б, и извозчики во все стороны везут москвичей и бойко торгуются с ними. ...Поздним вечером, когда стрелки

на освещенных уличных часах неуклонно ползут к полночи, когда уже закрыты все магазины, всё еще живет неугомонная Тверская”<sup>2</sup>.

Художественников, за минувший сезон уже привыкших к бодрому шуму этой самой Тверской на углу своего Камергерского, пришибла выморочность северной столицы: трава между просевшими торцами, пустая Нева – ни парохода, ни баржи, ни лодочки. Суфлер, который вел путевой дневник, записал, называя город по-старому: “Петербург произвел на меня удручающее впечатление: на мостовых проваливаются автомобили, дома разрушены, грязь непролазная”<sup>3</sup>.

Отъезжавших артистов обязывали по окончании гастролей вернуться на родину. Жесткий, даже угрожающий голос гос. настояний звучал, казалось, в разной с акцией, проводившейся тогда же: 10 августа 1922 года Политбюро ВКП(б) утвердило списки деятелей русской культуры, строптивых русских мыслителей, подлежащих высылке.

Художественники отплывали из Петрограда в ночь на 16 сентября, с Васильевского острова, от Николаевского моста на арендованном немецком пароходе “Шлезвиен”, а две недели спустя в ночь на 30-е октября же, с тех же причалов на пароходе, так же арендованном у немецкой фирмы (“Обербургомистр Хакен”) вывозили тех, кто после Октября не хотел бежать, кто выстоял в холод и в бесхлебицу, кто имел силы восстанавливать хозяйство и дух разоренной земли.

На “Обербургомистре...” их было 70 человек вместе с семейными, потом депортация была продолжена – по подсчетам историков, выслали около пятисот человек<sup>4</sup>.

В первую очередь изымались те, кто – зная толк в экономике – мог бы подымать хозяйство.

Ленин писал Дзержинскому 19 мая 1922 года: “В № 3 напечатан на обложке список сотрудников. Это, я думаю, все законнейшие кандидаты на высылку за границу”. Речь про третий номер журнала “Экономист”, который начал выходить еще в 1921 году. Позднее, когда станут исчислять ошибки при введении нэпа, выпуск его назовут среди ошибок самых тяжелых (см. “Большевик”, 1928, № 2, статья “О чем они пророчили”).

Изымая ситуацию, “Экономист” был академичен. Перспективы хозяйственного подъема оценивал без особых надежд – не безнадежно, но именно без особых надежд: частная хозяйственная деятельность даст успех тогда лишь, когда ей будет обеспечена необходимая правовая и моральная обстановка. Как такую обстановку создать? К тому же нет кадров: капитаны деловой жизни в эмиграции или истреблены; новые предприимчивые люди редко порядочны – за ними как правило опыт мешочничества, а не производства; деятельны рвачи, выработав навык – схвативши, припрятать или сгрызть. “У нас еще нет или почти нет буржуазии. Те, кто проводят ночи напролет в маскарадах и “балаганчиках”, это – не буржуазия; не годится она в строители обновленной русской промышленности”. Оспаривалась политика партии к деревне:

“Ставку надо ставить не на убогого, а на крепкого и сильного”. Присутствие таких – крепких и сильных – в России предполагалось довольно твердо. Да и в самом академичном осмыслении скверной ситуации были приметы ума и силы.

С той же решительностью, как экономистов, в Стране Советов изымали из гражданского оборота мыслителей.

На “Обербургомистре Хакене” или на одном из последующих высылались из России люди, художественникам известные, как они были известны всем интеллигентам, но еще и лично знакомые. Статьей Николая Бердяева об их “Карамазовых” гордились. Так же можно было гордиться интересом к их опытам Ивана Ильина, Станиславский писал: “Я, кажется, решусь обратиться зимой к его помощи. Студия открывається, и если б он посещал ее в свободное время, само дело определило бы, какую большую помощь он мог бы там принести в разработке многих теоретических вопросов”<sup>5</sup>. В процитированном письме к Любове Гуревич упоминается также философ и психолог И.И.Лапшин (К.С. винится, что не успел ему ответить). Лапшина увез следующий паромод с высылаемыми, “Пруссия”. Та же “Пруссия” увозила Н.О.Лосского, чьи книги “Обоснование интуитивизма” (изд. 2. 1908) и “Введение в философию” (1911), судя по всему, имелись на рабочем столе создателя “системы”.

С другим высылаемым, Михаилом Осоргиным, были связаны через Третью студию: “Принцессу Турандот” играли в его переводе.

Изгнание вводилось по предложению Ленина как паллиатив смертной казни (смотри его пометки к проекту Уголовного кодекса РФ: “расширить применение расстрелов с заменой – высылкой за границу”)<sup>6</sup>.

Расстрелы продолжали применять и без замены. Весною 1922 года в здании Политехнического музея шел на публике суд. Патриарха Тихона 5 мая 1922 года привезли как свидетеля. Опасность, что его пересадят на скамью подсудимых, была более чем реальна. Имя патриарха в преддверии процесса стояло первым в “Списке врагов народа”, опубликованном в “Известиях” от 28 марта. 10 обвиняемых были приговорены к смертной казни, шестерых помиловали, четверых расстреляли в ночь на 13 августа 1922-го.

О том, как воспринимали процесс и смертный приговор презиовавшие в Москве мхатовцы или Качалов (сын священника), вернувшийся в Москву под конец того мая, когда допрашивали патриарха, – не знаем (о том, что Качалов побывал на “Принцессе Турандот” и что был рад прошумевшему в ней искристому искусству – знаем).

У большевиков была, по-видимому, своя логика, в согласии с которой одних людей культуры (церковь ведь часть ее, если не корень ее) казнили, других изгоняли, от третьих требовали залога, обеспечивающего, что вернуться (привезут себя самих назад, как принадлежащую государству ценность?).

Повторим, однако: с момента отплытия в сентябре 1922 года до

момента, когда в 1924 году решался вопрос возвращения, прошло немало времени.

Бестактность того или другого администратора американских гастролей подчас ставила Немировича-Данченко в глупое положение. Они из США на тот или другой московский юбилей слали приветствия от имени Художественного театра, – Немировичу оставалось спрашивать: а он-то, по тому же адресу явившийся в своем фраке и белом галстуке приветствовать тех же юбиляров, от чьего имени там подносит папку и говорит спич? И чем – по мнению гастролирующих – он, Немирович, вообще занят в Москве? стережет жилье?<sup>7</sup>

Иронично-сердитый вопрос – если МХАТ там, в Штатах, то что же он, Немирович, тут в Москве делает, и как называть театр, который год и другой играет в Камергерском – был, в сущности, более чем серьезен.

Вот репертуар этого театра в Камергерском на сезон, который начинается после отъезда “Первой группы”. Продолжает тянуть Музыкальная студия (она же К.О., Комическая опера): 21 раз идет “Анго”, 66 – новый спектакль, “Перикола”; успевают дважды показать последнюю премьеру – “Лизистрату”, которую на следующий год сыграют 81 раз.

Рецензент считает “Лизистрату” спектаклем МХТ без всяких оговорок – более того, считает ее знаком возрождения МХТ. “В годы революции театр жил старой славой. Он был так же строг и так же прекрасен. Не было одного: порвались нити, связывающие его с жизнью. Его постановки что-то говорили о мастерстве, о частичных усовершенствованиях и достижениях. Но бурных споров, того потока мыслей, чувств и настроений, которые кипели вокруг этого театра в былые годы, теперь не было слышно.

“Лизистрата” – великая победа театра. ...Не буду говорить об оригинальности режиссерского замысла, о благородном чувстве меры, благодаря которому рискованные места получили какую-то своеобразную прелесть, о замечательной установке Рабиновича, о финальной захватывающей вакхической пляске, об игре Баклановой и о многом другом. Мастерством не в первый раз дивит нас Художественный театр. Глядя на эти сцены, я думал о другом: почему впервые, после долгого перерыва, они волнуют, поднимают в душе что-то важное и значительное?

Этот спектакль говорит об исконной жажде жизни и счастья... Революция – средство. Цель – человек. Театр нашел формы для воплощения этой идеи. Помню, на одной из многочисленных дискуссий о театре, отвечая нападающим, Станиславский сказал: “Все вот хоронят нас, а мы никак не хотим умирать”. Друзья театра могут сказать: “Художественный театр жив, и хорошо, что он жив”<sup>8</sup>.

В сезоне 1923/24 года на долю К.О. из общего числа представлений (253) приходится 140. То есть более половины спектаклей под знаком МХАТ.

На той же сцене и под тем же знаком Третья студия 45 раз играет “Принцессу Турандот” и однажды – “Чудо святого Антония”. Первая

студия присутствует в Камергерском, показывая здесь в 1922/23 году “Двенадцатую ночь” (27 раз), “Сверчка на печи” (11), “Укрощение строптивой” (10), “Эрика XIV” (7), «Гибель “Надежды”» (5), “Потоп” (3).

В свое время Немирович-Данченко говорил насчет сценического искусства, возвращаемого в комнатах студий: “это просто другое сценическое искусство”<sup>9</sup>. В шехтелевском зале 1084 места – “грубая акустика”, по выражению того же Н.-Д. Она ожесточила технику и глубинный звук искусства Первой студии. “Эрика XIV” с его сгущенной экспрессией, с крупной графикой его мизансцен и гримов, с искаженностью его пространства Вахтангов ставил, а Михаил Чехов играл после того, как в сезон 1920/21 года студийцы испытали себя на большой сцене МХАТ – и, надо понять, изменились существенно<sup>10</sup>.

Соседство разных спектаклей на одной сцене, выявляя как сходства их, так и контрастность, могло подталкивать в каждом из них подвиги к встрече; могло подталкивать к сближающим их внутренним изменениям. Спектакли, как “Эрик” и “Турандот”, состыковавшись на одной сцене, открывались наново.

В сказке о китайской принцессе можно было оценить исходное положение: князь, скрывающий свое имя, беглец из переходившей из рук в руки Казани. Его история разыгрывалась на крутых скошенных помостах, на которые легче взбегать, чем на них стоять. Художником “Турандот” был тот же Игнатий Нивинский, который без малого год назад создал скошенное, сломанное пространство Стриндберга – сейчас создавалась возможность ощутить рифму обоих спектаклей, подумать над ходом от экспрессионистской трагедии к обнажающей себя игре. Над тем, что в игре должно было разрешаться, игрою сниматься.

Эта практика сближающего взаимодействия спектаклей – соседей и антагонистов – на общей сцене в Камергерском обещала больше, чем система ввода молодежи в старые постановки, хотя к таким вводам пришлось прибегнуть: на главные роли в сказку Метерлинка мобилизовали 13 человек из Второй студии (сезон 1922/23). Сборы обновленная сказка делала недурные (утром по воскресеньям полно, в будни – процентов 70). Кроме “Синей птицы” названий из постоянного репертуара МХАТ на афише в Камергерском с сентября 1922 по 11 сентября 1924 года не было.

Сезоны, когда “Первая группа МХАТ” играет за рубежом, принято рассматривать как пору эмансипации студий – Первой и Третьей, нарастающей воли их к сепаратности. Странно спорить с таким взглядом, поскольку в самом деле Первая и Третья от метрополии летом 1924 года отъедятся под именами МХАТ Второй и Театр-студия имени Вахтангова. Но предрешенности в этом деле не было. Втянутые в него люди долго колебались.

Публикации дают увидеть: К.С. и Н.-Д. – того как правило не замечая – движутся подчас в своих спорах по кругу, оказываясь через из-



вестное время на позициях прежнего оппонента.

Так менялись они местами в споре о возможном или невозможном преемстве в созданном ими художественном доме-деле.

Станиславский в день отъезда на долгие гастроли определял их цель: “Или удастся сплотить Первую группу, и тогда можно будет пытаться продолжать дело; или это не удастся, и тогда надо его кончать”<sup>11</sup>. Пять месяцев анализировал: если факт тот, что Художественного театра сейчас нету, то что же в наличии как его наследие.

Наследие составляют прежде всего актеры МХТ. Как Станиславский ни сетует на их остылость, лучших актеров в таком подборе нигде нету; “лучшая и редчайшая группа артистических индивидуальностей”<sup>12</sup>. Но заметим: сказано – “группа”. Не труппа. Не театр.

Наследие составляют спектакли МХТ как самоценные создания. Эти спектакли и этих актеров еще долго можно показывать.

Живы руководители МХТ.

Станиславский пишет о себе, что готов к новым работам, например к Шекспиру: постиг, “что значит ритм, фонетика, музыкальность, графический рисунок речи и движения”; знает средства, знает путь и хочет идти. Только с кем? Обращается к людям рядом: “Хотите спасти русское искусство? Хотите ли, чтоб существовал МХТ? Все холодно отвечают: “Ну – конечно!” И этот холод красноречивее, чем слова, говорит о гибели МХТ”.

Станиславский итожит: “Мне некому передать то, что хотел бы! (Да и Вам – тоже.)”<sup>13</sup>.

Немирович, к которому эти слова обращены, чувствует положение несколько иначе.

Наследие МХТ – его идея и рабочая модель.

Станиславский писал во второй половине февраля 1923 года. За месяц до того 17 января Немирович-Данченко совещался с Михаилом Чеховым, Сушкевичем и Берсеневым. Он успел пересмотреть спектакли студии (есть ответ Михаила Чехова на письмо, касавшееся “Двенадцатой ночи”, – Чехов согласен с замечаниями). 28 января весь день был посвящен Первой студии, ее юбилею. С утра чествуют проработавших в студии все десять лет (не столь уж многочисленных – состав текуч). Вечером на сцене в Камергерском – отдельные акты важнейших спектаклей (как в МХТ ранней поры, в Первой студии есть такие, чье соседство дает знак, шифр, подбор ключей театра как целостности: «Гибель “Надежды”», “Сверчок на печи”, “Потоп”, “Двенадцатая ночь”, “Эрик XIV”). Под конец – торжественное заседание. Произнесенная на нем речь Немировича-Данченко в стенограмме озаглавлена: “Наследники Художественного театра”.

Как отличительную черту артистов Художественного было принято называть интеллигентность. Однажды Немировича-Данченко прорвет, он скажет: это сколько же моих сил потребовалось и требуется, чтобы держалось такое впечатление. У тех, в ком он сейчас видит на-

следников МХТ, качество интеллигентности было своим собственным, наследственным: от старших художественников (поколение отцов), конечно, но и от отцов по крови. Срабатывает генеалогия. Михаил Чехов – племянник Антона Чехова, это знают все, но мало кто в курсе, что Гиацинтова по матери в родстве с Чаадаевым. Кровная принадлежность культуре повышается в цене, когда культуру разоряют.

Вздумай Владимир Иванович перечитывать, что писал шесть-семь лет назад, он бы удивился то ли своей прежней непрозорливости к возможностям студийцев, то ли непредвидимости их развития. Сейчас, когда Станиславский пишет ему про опустошенность “стариков” (“ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели...”), всё это – мысль, идея, цель – присутствует в тревожной жизни младших. В согласии с “моделью МХТ”, есть напряженная связь смежных работ, их нервных тем.

Лирическое самоизъявление Первой студии – с ее нервностью и болью, с ее утопией нежности и с ее дрожью в сознании злости мира – говорит о чем угодно, но не о трухлявости здешнего человеческого материала. Очень может быть, что во Второй студии людей с очевидной и обещающей актерской одаренностью больше, но здесь больше людей значимых, думающих, с душевным устройством, готовым накапливать и пересылать токи, какими нынче полна атмосфера.

Что и говорить, труппа Первой студии не из тех, с какими приятно работать. Велик балласт (Немирович-Данченко был прав, сетуя на товарища: близ К.С. скапливались ученики, преданные по гроб и ни на что не способные). Нравственный климат отяжелен. У многих незаживающие царапины самолюбия (Серафима Бирман чудесно показывала сценку: Станиславский огорчен: “Отчего же вы так? Не в форме? А?” Звук “А?”, когда К.С. бывал озадачен, выходил тонким, почти детским. “Вы так обругали меня сегодня на репетиции: назвали “тлей”. – Вот все вы такие... А что же мне делать? Могу я о вас свое мнение иметь?”<sup>14</sup>). Культивируется непростота отношений, как культивируется и осложненность путей к творческой задаче.

В студии очевиден наследственный ген Художественного театра – импульс строительства, неразрывный с импульсом разъединения, с импульсом ухода. Один из самых серьезных, глубоко совестливых людей Первой студии, А.Д. Попов ушел еще в 1918 году, создал студию в Бонячках – рабочем поселке Костромской губернии. Своя студия у Михаила Чехова. У Вахтангова их не одна, они непрочны, взрывчаты – ген разлада срабатывает в них до срока.

При всем том именно эта группа людей, дважды осиротевшая (в декабре 1916 года хоронили Сулержицкого, 31 мая 1922-го – Вахтангова), вернувшаяся из своих первых европейских гастролей (гастроли принесли признание чрезвычайного дара Михаила Чехова, пленяющего и пронзительно содержательного), – именно эта группа людей Немировичу-Данченко более, чем выращившему их Станиславскому, кажется способной вступить в права наследования.

Начать с того, что Первая студия – как в свое время МХТ – держится на чем-то ином, чем обыкновенный театр. “Обыкновенный театр – это есть собрание более или менее прекрасных талантливых актеров, соединяющихся в ансамбль на известных пьесах. Художественный театр начал не так”. Это из речи Немировича в юбилейный день Первой студии. Он говорит о типе театра, заложенном с появлением МХТ: о театре – “монолите, организме”, живой целостности, живом существе с живыми задачами. Театром такого типа видится Немировичу и Первая студия<sup>15</sup>.

У Первой студии обостренное до болезни ощущение мира, в котором живешь. “До болезни” – в буквальном смысле. 1 ноября 1917 года Смышляев записывал в дневнике: “Миша Чехов, говорят, бьется в истерике и кричит при каждом выстреле; а ведь там, где он живет, самый боевой район”. Впрочем, в этот день Чехов все же играл Калеба в “Сверчке”. “В их доме убит дворник. Газетный переулочек очень пострадал: окопы, выбитые окна, изрешечены подъезды пулями, валяется на тротуарах отбитая штукатурка, лужи крови”<sup>16</sup>. Полтора месяца спустя – самоубийство двоюродного брата, Володи Чехова. Неясно, что заставило того застрелиться, если не та же кровь на бульжниках. Вечером в день смерти брата Михаил Чехов был занят в “Потопе” – посмотрел из окна на Скобелевскую площадь, там солдаты, он сорвался, ушел не доиграв: “пришлось выдавать деньги публике, так как кончить спектакль не могли”<sup>17</sup>. Срыв спектакля невиданное дело, но невиданна и реакция театра на случившееся. Никаких воплей про распущенность, про безответственность, про то, что вот Лужский в свое время играл же в день похорон отца. От Станиславского слова сочувствия. Чехов получает отпущение на полгода – и в Художественном театре, и в студии.

“Студийцы.

Поступок мой с этической точки зрения никак не может быть оправдан. Виноват перед студией безусловно. Виноват и извиняюсь.

Но вам, студийцам, каждому в отдельности, предлагаю взглянуть на дело и с других точек зрения.

Мих. Чехов”<sup>18</sup>.

Естественная смерть входит в жизненный порядок, который надо принять. Но лужи крови в Газетном, расстрелянные подъезды, самоубийство брата – это не может восприниматься как входящее в порядок. Должен же кто-то ужаснуться, вскрикнуть, сорваться. Без такой реакции что же мы будем.

Деятельной чуткостью к жизни рядом, ощущаемой как своя, многое залаживалось при начале МХТ. Савицкая ездила “на холеру” (до Филармонического училища кончила курсы медсестер); Роксанова после первого сезона, после “Чайки”, месяц и другой в голодающей губернии обихаживала крестьянских детей. Это важно как часть личной биографии, но важно и иначе. Готовность сострадать входила в природу искусства МХТ и в его идею. В Первой студии этот общий код был уси-

лен присутствием Сулержицкого, с его до муки деятельной отзывчивостью. Когда началась Первая мировая, почти все его ученицы – вообще-то куда более рафинированные, куда более балованные, чем ученицы остальных студий – небрежливо ухаживали за ранеными (в архиве МХТ сезона 1914/15 года сохранилось расписание дежурств в лазарете, опекаемом театром; сплошь студийцы; 8 января дежурил Вахтангов. Это несмотря на то, что он был в принципе против любого действия, так или иначе обслуживающего в принципе неприемлемую войну).

У корня Художественного театра отзывчивость, восприимчивость лежит так же, как лежит и до глухоты сильная, замыкающаяся убежденность в своем деле.

Во время представления “Села Степанчикова” 7 декабря 1917 года застрелился офицер, сидевший в верхнем ярусе, в шестом ряду. Дали занавес, потом со сцены сказали, что артисты считают возможным продолжать спектакль, публика ответила “просим”, и продолжали. Запись об этом в дневнике дежурств пространная, детализированная: как прошла пуля, сколько было крови, как замыли, куда отнесли тело (отнесли неудачно, пришлось закрыть фойе). Кто был этот молодой офицер, почему застрелился. почему именно в театре, – без ответа, да и без вопроса. Правильно ли поступили, продолживши спектакль, – тоже без вопроса<sup>19</sup>.

В американском издании своих мемуаров Станиславский описывал ночную встречу в ноябре семнадцатого: “В темноте я столкнулся со священником и подумал: “Они там стреляют, наш же долг обязывает его – идти в церковь, а меня – идти в театр”<sup>20</sup>.

Не место здесь спрашивать, сколь верно приравнивание театра церкви, под пером Станиславского повторяющееся (как под пером его учеников повторяются слова об учении Станиславского, о себе как его миссионерах). Воздержимся и от того, чтобы войти в рассуждения: не правы ли большевики, считая, что вера в Бога по самой своей природе есть противодействие их власти, в природе же искусства такого органического противодействия себе не предполагая – и соответственно дифференцируя свое отношение к людям церкви и к людям театра. Но трудно запретить себе гадать, что с тем повстречавшимся Константину Сергеевичу батюшкой – если только он не выдумка – реально случилось к 1924-му году, где и что был он, когда издательство Литтл, Браун и компания выпустило в Бостоне книгу К.С.

Практическое, действенное сохранение основ русского национального искусства была делом святым, и Станиславский служил ему свято; но можно ли – не обострив слуха к несчастному выстрелу на ярусе МХТ и к судьбе встречного священника – сохранять это искусство. Без реакции Михаила Чехова, без его ужаса что-то важнейшее в законах МХТ, в идее этого театра могло бы погибнуть.

За пять лет с тех пор, как в пору октябрьского переворота студийцев на неделю блокировали в их доме на Скобелевской площади и они

там упорно занимались монтировкой своей “Двенадцатой ночи”, их искусство – надсаженное, все более нервно экспрессивное – окрепло в своей содержательности. Во всяком случае, так сочли те, кто пять лет не имел возможности видеть их работы.

В 1922 году, когда границы приоткрылись, Первая студия смогла выехать на гастроли за рубеж. В гастроли были взяты те уже названные пять спектаклей, которые в подборе дают шифр театра («Гибель “Надежды”», “Сверчок”, “Эрик XIV” и так далее). Общее в откликах русской эмигрантской прессы (при том что рижские рецензенты вряд ли читали написанное в Эстонии и в Чехии) – ощущение новой наполненности искусства студии.

В газете “Руль” 3 августа 1922 года признавались: русские эмигранты в Берлине перед началом спектаклей Первой студии волнуются примерно так же, как при получении письма из России – весть от близких, кого не видел годы. Конверт носишь, боясь открыть. “Не изменились ли? Не изменили?” Видишь мысленно дом студии: розовый двухэтажный особняк близ памятника генералу... Но после начала гастрольных спектаклей в рецензиях меньше всего вздохов о розовом особняке.

Четок ответ на вопрос, изменились ли. Другой уже автор (то был Ю.Офросимов, теперь – Сергей Горный) о театре пишет: “Он что-то узнал новое. Такой же, и черты те же, но совсем другой. ...Что-то узнал”. Повторяет: что-то узнал, и узнанное сказывается во всем: “в повадке, в походке, в ритмике движений. Что-то узнал без меня”. “Куда-то без нас заглянул”.

Рецензент продолжает мысль, подкрепляет ее короткими описаниями спектакля “Эрик XIV” (описания замечательны, их стоит цитировать. Вот о Бирман – вдовствующей королеве: “змеиный отстой непрощенной обиды”; “стройные черные тени, острые и режущие на ее лице” – “дерзкий взмах карандашей, бунт грима”). О технике актрисы: “психологический экстракт”). Предлагает вглядываться в эту работу студийцев, поскольку «“Эрик” – самое показательное, самое разительное выявление нового, ими увиденного». В описаниях народных сцен ближе к финалу – редкий в зарубежных рецензиях прорыв политической эмоции: “Не в кошмарные ли последние годы подсмотрела их душа этот зыбкий ритм – толпы, черни, “детей”, которых жалеет Эрик?”<sup>21</sup>

Кажется, этого-то не хватает спектаклям, которые в двухлетней гастрольной поездке показывает Первая группа МХАТ: не хватает того, что смогла подсмотреть душа в последние годы, как их ни оценивать – кошмарные или исторические. У гастрольных спектаклей Первой группы пресса неизменно хвалебная (именно что неизменно – пишут одними и теми же словами). Но цену этим похвалам, овациям, цветам Станиславский для себя определил уже в самом начале поездки, в Берлине: “Если б это было по поводу новых исканий и открытий в нашем деле... но теперь... Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и

Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, – мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается”<sup>22</sup>.

У Станиславского к 1922 году было вдоволь собственного пережитого. Большевики в Крыму взяли в заложники и убили его младшего брата с семьей, после розысков пришла соответствующая справка. Самого его в ожидании прорыва деникинцев на Москву большевики брали заложником. На собственное “пережитое” он мог опираться, под конец своей книги говоря, что теперешняя жизнь человеческого духа выросла на страданиях, среди небывалых по своей жестокости катастроф и голода<sup>23</sup>. Но самоизъявление “от себя” – вне текста, над текстом – не вязалось с его натурой актера, в сущности застенчивой, ищущей прикрытия.

И идея, и артистическая техника Художественного театра, каким он с первых лет утвердил себя, предполагали настройку на музыку, голоса, шумы, на весь спектр жизненного звучания. В здешнем искусстве важен момент двойной открытости – не так уж неуклюжи термины “лучевосприятие” и “лучеиспускание”, которыми Станиславский пользовался какое-то время. Если только обмен энергиями понимать значительно, чем партнерство энергий профессионалов в данном сценическом эпизоде. Или точнее: уже обмен энергиями в данном эпизоде должен обусловиться тем, что называется у Станиславского “сверхсверхзадачей” – то есть задачей, за пределы художества уводящей и художество как занятие оправдывающей.

Присутствие этой сверхсверхзадачи в зарубежных гастролях становилось сомнительно, а что до задачи ближней, Станиславский угрюмо называл целью пребывания в США – заработок в долларах.

Даже если участники старых спектаклей, спасая их от затертости, и хотели бы заниматься по “системе” (Станиславскому казалось, что ничего они не хотят), на то не было ни времени, ни сил. Москвин по-являлся русскому адресату: “Одурел от игры совершенно. Репертуар Вы наш знаете. Не занят только в “Трех сестрах”. “Федора” играю 4 раза в 6 дней, “Дно” 5 раз в такой же срок, “Вишневый сад” 8 раз, “Карамазовых” тоже 8 раз. Вы видите сами, как мне трудно. От хорошей жизни так не заиграешь.

Сейчас у нас Страстной четверг. Играл утром Федора, и пойти в русскую церковь послушать “Разбойника” не было сил. В Субботу Великую играю “Дно”, а также и в Светлое Воскресенье. Здорово? Ничего в голове нет, кроме спектаклей. ...Сейчас буду спать, завтра утром играть. Ваш Москвин”<sup>24</sup>. Год спустя, все еще находясь в Штатах, Москвин тому же Ф.Н.Михальскому пишет, благодаря за внимание к сыну: “Вы молодой, он Вас лучше поймет и послушает. К детям близко подходить мне мешает мое 28-милетнее пребывание на сцене, которое мне стоило огромных нерв. Для обыкновенной жизни я совершенно искалеченный человек; чтобы теперь придти в себя, мне нужно вольной жизни без театра по крайней мере один-два года. В Америке, при ее фабричной

работе даже в искусстве, я окончательно отшиб себе нутро, играя так много Федора, Снегирева, Пазухина, да и “Дно”. Я и всегда-то не любил суету в театре, а теперь он мне так надоел, что глаза бы мои на него не глядели. Быть может, когда начнется настоящая работа, я и приду в себя; не знаю”<sup>25</sup>.

Прокат прекрасных спектаклей не воспринимается великими их исполнителями как настоящая работа.

Москвин не знает, придет ли в себя.

Судя по письму, еще не объявили, прямиком ли Первая группа по окончании американского контракта поедет в Россию. Москвин пишет, что на днях выяснится с Лондоном. “Если не поедем, часа лишнего не останусь; брошусь в мою всегда дорогую Россию, на реку, к рыбе”<sup>26</sup>.

Точку, которую в начале 1923 года готов поставить Станиславский (“Художественного театра больше нет”), не оспаривали, но книгу жизни театра после точки не закрывали. После точки начинали с отступа и с нового абзаца.

В одном из писем Немировича-Данченко в США возникло предположительное название: “Новый Художественный”.

В марте 1923 года с Наркомпросом обсудили шесть проектов этого пока еще не утвердившегося в своем имени театра. Оставили на дальнейшее обсуждение три. Из них первый: “Строить новый, молодой театр на “сливках” всех студий. С тем, чтобы к возвращению группа стариков могла слиться уже с готовой новой группой молодежи. А может быть – даже влиться в нее”. Впрочем, тут же Н.-Д. сам себе возражает: “из “сливок” никакой труппы не образовывается, а между тем все студии рушатся”<sup>27</sup>.

Оставался на обсуждение и проект номер два: “Слияние главных частей трех групп: Первой студии (удалив из нее балласт), К.О. (разбив ее на а) очень маленькую группу в 8–10 человек, полноправную и б) большую – остальных, обращенных в хор, поющих сотрудников) и американской группы стариков”. Возможно, вовлекутся и элементы других студий; возможно, сформируется не один театр, а два.

По проекту номер три студии остаются на своих местах, возвращается Германова, и – влив ее группу в К.О. – Немирович-Данченко ставит спектакли, «осуществляя таким образом “синтетический театр”». “Этот, 3-й, проект приводится в исполнение только в случае категорического отказа Первой студии идти по пути 2-го проекта. Тогда через год рисуется так: налицо будут А – группа стариков, Б – К.О. с Германовой и другими и В – Первая студия. Или Художественный театр образуется из слияния А и В, а К.О. отходит куда хочет. Или три группы все-таки смешаются и перейдут на путь 2-го проекта. Или старики просто приходят и говорят: “Мы сами будем делать свое дело, а вы расходитесь по своим местам”<sup>28</sup>.

Что Михаил Чехов с товарищами на второй вариант проекта не согласны, Немирович к моменту, когда он писал свое длинное письмо, мог

уже знать. Вот документ, датированный 14 марта 1923 года:

“Выслушав доклад членов Художественного Совета, которыми велись переговоры с Владимиром Ивановичем по вопросу о вхождении Студии в МХТ с будущего сезона, Собрание Действительных Членов Студии постановило:

принимая во внимание, что при спектаклях К.О. в помещении МХТ по мнению Студии органического соединения ее с МХТ быть не может, что это будет только временное вступление в стены МХТ, – Студия считает, что этот вопрос должен быть отложен до возвращения основной группы из Америки, когда он и может быть разрешен в окончательной форме.

Поэтому Студия просит сохранить ее участие в спектаклях будущего сезона в помещении МХТ на прежних основаниях.

Председатель Общего собрания действительных членов Студии МХТ М.Чехов.

Секретарь Вл.Подгорный”<sup>29</sup>.

17 марта 1923 года Н.-Д. посылает Германовой телеграмму – “Отвечайте категорически согласны ли возвратиться ко мне Москву. Надо подготовить спектакль к осени”<sup>30</sup>. Германова ответила отказом. Так что К.О. оставалось “отходить куда хочет” (Немировичу не так легко было в том расписаться: отходить его любимице было некуда, а в Камергерском переулке ее как чурались, так и продолжали чураться – что старые хозяева дома, то и предположенный наследник).

Как жить дальше – вопрос оставался нерешенным. Летом 1923 года, когда смогли повидаться под Берлином, в Варене (там были Станиславский, Немирович, Лилина, Лужский, Качалов), договорились: каждый должен к ноябрю прислать свой план.

Летом 1923 года в Германии был и Михаил Чехов – встретиться со Станиславским очень хотел, но не вышло, послал ему длинное письмо – о направлении студии<sup>31</sup>. О будущем объединении речи в письме нет – словно уже окончательно решено, что оно состоится или что оно окончательно отпало.

Тем же летом в Германии был и Мейерхольд, писал Станиславскому: “Хотелось бы повидаться с Вами. Не хотел мешать Вашему отдыху, не то заехал бы к Вам в Варен. ...Нет ли у Вас в Москву каких поручений? Исполню с удовольствием. Повторяю: очень и очень хочу с Вами повидаться. Расскажу Вам про “Лизистрату” в Вашем театре”<sup>32</sup>. Вероятно, этот рассказ счастливой будущности К.О. не содействовал бы. Впрочем, Станиславский отвечал Всеволоду Эмильевичу, что очень жалеет – свидетель не удается.

К ноябрю 1923-го своего плана будущего никто не прислал. Не прислали и к январю 1924-го. “Конечно, это совершенно забыто, но что думают, когда этот вопрос вовсе выбрасывают из головы?! Это ужасно!”<sup>33</sup> Немирович мог бы поймать себя на интонации Лопахина, ужасающегося легкомыслию владельцев вишневого сада (22 августа торги!).



Но плана будущего нет и у него; как там делить землю на участки, как там рубить старые вишни – он не предлагает. Надобно сказать: Немирович-Данченко мало соответствовал своей легенде человека деловитого; в нем было, как приглядеться, много от дворянского покоя, приятия судьбы (это при гениальной энергии в иные минуты).

На “лопахинские” строки его писем в Америку (“да не забыли ли у вас, что скоро придется быть в Москве и играть в “проезде Художественного театра”? Что играть? С кем играть? Как играть? И т.д.”<sup>34</sup>) Станиславский отвечал вопросами же: “Где взять деньги, чтобы заготовить новый репертуар, так как никто из наших не решится выступить в Москве иначе как в новой пьесе. Если этого нельзя будет добиться, я лично предпочту временное или окончательное закрытие группы МХТ”.

Станиславский больше не жалуется на “стариков” (“художественно они ведут себя хорошо”), и все же общий итог: “Знайте, что к Вам вернется в Москву усталое, разбитое и дезорганизованное войско, на плечи которого нельзя уже возлагать тяжелых ранцев и больших обуз”.

Станиславский не надеется и на тех, с кем предстоит встретиться в Москве: “за два года мы разошлись совершенно в разные стороны и едва ли можем когда-нибудь понять друг друга и слиться”<sup>35</sup>.

В дни, когда К.С. пишет ему все это (в середине февраля 1924-го), Немировича-Данченко вызывают в советские инстанции: “Вопрос будущего МХАТ требуют решать немедленно”. В письме, которое он дописывает 10 февраля 1924 года, эти слова подчеркнуты<sup>36</sup>.

Требования Немировичу приходится выслушивать в одиночку, при том что они безотлагательны. Он пишет товарищам: “Мне нужно: или безоговорочное согласие К.С. и пайщиков на выработанный мною план (то есть тот, который я разработаю), или все будет предоставлено случаю...”<sup>37</sup>.

Стоит зафиксировать жест энергии, жест власти: вожак уверен в безоговорочном согласии с планом, которого у него самого нет, который еще только будет.

Он оговаривает жестко: “Нет надобности Новому Художественному театру обременять себя с первых же шагов лицами бесполезными”. Кто именно бесполезен? “Своевременно отсюда назову”.

“Через месяц после этого письма буду ждать телеграмму, т.е. около 10 марта”<sup>38</sup>.

Требуемую телеграмму за подписью “Станиславский и все старики” Немирович получил 9 марта. “Оторванные от родины, театра взволнованы Вашим письмом. Безоговорочно доверяем Вам духовные и материальные судьбы театра и всех нас. Согласны на реформы сокращения всего дела. При выработке плана просим иметь в виду наши мечты: сохранить дорогие Вам и нам художественные завоевания. Старые спектакли идут под маркой МХТ, новые объединенных групп под выработанной Вами маркой. При 14 спектаклях в двух театрах играть четыре или пять спектаклей нашего старого репертуара... Кланяемся.

Благодарим за Ваши заботы”<sup>39</sup>.

Немирович заставил себя помедлить пять дней, чтоб унять вспыхнувшее раздражение. 14 марта телеграфировал на имя Бокшанской: “Прочтите всем старикам. Поражен двойственностью ответа. Вторая половина опрокидывает первую...”. В письме клял знакомую ему манеру все запутывать: “Ну, написали (как я и имел право ожидать): доверяем Вам безоговорочно судьбы театра, – и конец бы”<sup>40</sup>.

Из Америки “старики” давали отбой: поясняли, что вторая половина их ответа выражала лишь “мечтания ни к чему не обязывающие, быть может, пригодные в Ваших планах”<sup>41</sup>.

Немирович нервничал тем больше, что в этих планах стройности не достигал.

Он помнил, как все ладится, когда им, Немировичем, овладевает “смелый дух” (его выражение). “Смелый дух” на этот раз не то чтобы подвел, но быстро его оставил. Протоколируя события, видишь, как жест властной, знающей свою цель энергии сникает.

“Были у меня Чехов, Сушкевич и Берсенеv, и из длиннейшей беседы встало решительно то, что Первая студия не хочет сливаться в одно общее дело. Этот поворот произошел у них в самые последние дни, где немалую роль сыграла эта ваша телеграмма! Они увидели, что и старики не хотят такого слияния”<sup>42</sup>.

Вероятно, Владимир Иванович преувеличивал роль злосчастной телеграммы, после которой “Первая студия боится, как бы старики не съели ее”<sup>43</sup>. Легче считать так, чем помнить про общую неприязнь к его К.О., из-за которой Первая студия уже выражала однажды отказ сближаться<sup>44</sup>. Так или иначе, Первая студия весной 1924 года отпадала; Третья вела себя невнятно.

Оставалось думать о тех молодых, которые странствовали с “Первой группой”. В письмах обсуждали, например, В.Л.Ершова.

Немирович-Данченко интересуется, каков тот в “Царе Федоре”, в Годунове, Станиславский отвечает: “Да Вы его видели сто раз. Он такой же”<sup>45</sup>.

Больше всех радуется Алла Тарасова: “Здоровая, сильная, умная, темпераментная, готовая смотреть в сущность искусства, та, которая во многих пьесах заменит и Книппер и Германову, чрезвычайно, до последней степени нам необходимая. Она едет в Москву, она привязалась к группе”<sup>46</sup>.

Среди немногих, на кого можно порадоваться, К.С. выделяет еще Ольгу Пыжову.

Он был доволен партнерством с этой новой Мирандолиной, с удовольствием передавал, что критики, выдавшие Гзовскую, нынешнюю исполнительницу ставят “неизмеримо выше”<sup>47</sup>. Пыжова играла хозяйку гостиницы с сияющими глазами, радостную девушку, в обольщении Кавалера вкладывающую сангвинический темперамент. Судя по всему, и Варю в “Вишневом саде” Пыжова играла по-своему: находя в ней энер-

гию жизни, непримененную и неумную. Впрочем, Немирович предупредил в письме: “Вишневого сада” не разрешат (“оплакивание дворянских усадеб”), “Хозяйку гостиницы” ставить не стоит (“и прежде-то перестала делать сборы”)<sup>48</sup>. Согласно телеграмме от 22 апреля 1924 года, Пыжовой работы в Москве не предвидится. У Пыжовой остается время подумать, ехать домой или оставаться (остаются многие, и не из числа последних в труппе). Пока еще идут гастроли Первой группы в Штатах. Но 12 мая дают прощальный концерт, 13 мая – заключительный банкет и чествование.

Станиславский, через прессу поблагодарив американцев за гостеприимство, 17 мая отплыл из Нью-Йорка во Францию; плывшим с ним на том же “Маджестике” товарищам надписывал экземпляры “Моей жизни в искусстве” – выпуск книги на английском языке Станиславский успел в Штатах отпраздновать. Немного задержался в Париже, писал оттуда брату: об оставшемся за спиною – “Было хлопотливо и тревожно. ...Было тяжело, трудно и противно”; о стоящем впереди – “предположений в голове много, но... здесь, за рубежом, невозможно понять того, что делается у вас. Это удивительно. Письма, телеграммы – ничего не передают”. Во Франции он с семьей прожил в местечке Сен-Жерве месяц и другой; прежде чем туда направиться, пояснял: “Надо и мне отдохнуть, так как работа предстоит трудная. Надо начинать все сначала”<sup>49</sup>.

Задача “начинать все сначала”, казалось бы, требует мобилизации сил. Станиславский в эту пору, однако, обязывает себя лишь к одному: быть нерушимо в ладу с Немировичем-Данченко. Из Шамуни, куда ему переслан обзор московских дел, составленный И.Я.Судаковым, он отвечает Владимиру Ивановичу: “...подчиняюсь и одобряю все Ваши меры. ...Согласен на все, так как я уж Вам писал, что, пробыв два года за границей, я ничего уже не понимаю, что и как надо в Москве. Очевидно, не то, что мне надо. Всецело подчиняюсь и на год совершенно убираю свою личную инициативу и мечтания”<sup>50</sup>.

Машинописный текст И.Я.Судакова начинается: “По поручению Владимира Ивановича я постараюсь сейчас обстоятельно пересказать подробности и смысл организационной работы, проделывавшейся последние месяцы Владимиром Ивановичем; работы, в которой я по приглашению Владимира Ивановича являюсь его помощником. Основным вопросом Владимир Иванович ставит возрождение Московского Художественного театра, его дальнейшее движение вперед к новым достижениям”<sup>51</sup>.

Если бы разговор шел изустно и без посредников, один должен бы переспросить другого: возрождение того, что было? возрождение тухлых остатков? Или все-таки предстоит “начинать все сначала”?

Доклад Судакова подписан 22 мая 1924 года. Через три недели Станиславский и Немирович-Данченко могли бы вдоволь посидеть за планами, уединясь пусть не в “Славянском базаре”, но в любом месте в

Европе: К.С. жил там с 22 мая; Н.-Д. выехал туда из Москвы 11 или 12 июня. Такого “сидения” не состоялось, однако.

Можно представить себе, как Станиславский читал присланное ему Судаковым. Вряд ли была приятна осведомленность пишущего в том, что составляло интимную, домашнюю, непубличную сторону МХТ. Вряд ли был приятен размеренный тон, в котором без пропусков излагались вещи, в общем-то, унижительные для читающего: ученики его один за другим избегают предлагаемого союза. Первая студия отказывается прямо, в убеждении: “оставаясь самостоятельной и идя своей особой дорогой, она лучше сможет послужить общему делу МХТ. Владимир Иванович принял это”<sup>52</sup>. И ответить по принципу – “была бы честь предложена!” – нет возможности. Не с одними же спектаклями, измотанными в двухлетних гастролях и измотавшими их участников, начинать сезон в Москве; надо хотя бы освежить “Ревизора” и возобновить “Горе от ума” (спектакли, в гастролях не участвовавшие)<sup>53</sup>. По плану Немировича надо еще приготовить новую редакцию “Драмы жизни”. То есть нужны актерские силы.

“Для осуществления указанной программы в Москве Владимир Иванович организовал “Компанию артистической помощи МХТ”, как написал он Вам в телеграмме, из лучших сил Второй и Третьей студий [эта телеграмма неизвестна. – И.С.]. Собралась таковая компания в числе 10 человек по выбору Владимира Ивановича. Владимир Иванович призвал этих лиц к строительству МХТ”. Тем же липким слогом – про то, как из “Компании артистической помощи МХТ” ничего не вышло: у всех сыскались занятия им более важные. Тут же – в противоположность эгоизму остальных – о собственной и своих со-студийцев самоотреченности (“задача настолько грандиозна, что мы только в том случае смеем подойти к ее исполнению, если действительно отдадим все силы, всю любовь, все увлечение этой задаче...”). И под конец: “Владимир Иванович получил заявление от общего собрания Второй студии, что она сама ликвидирует себя и предоставляет в распоряжение Театра все свои живые силы”<sup>54</sup>.

Представив своих товарищей людьми безоглядно верными, Судаков описывал двойную игру Третьей студии: она и с МХАТом не спешит рвать, и тайно ориентируется на Мейерхольда. Информация о переговорах с Мейерхольдом была верной, и что эти переговоры скрывали от Немировича, тоже правда.

В тот же заграничный адрес Станиславского кроме доклада Судакова пришло обращение вахтанговских учеников и сопровождающие это обращение материалы (копия письма наркома Луначарского к Третьей студии, копия многостраничного ответного письма студийцев наркому)<sup>55</sup>. Обращение к К.С. 25 июня 1924 года подписали Б.Захава, А.Орочко, Л.Русланов, О.Глазунов, Р.Симонов, Б.Щукин, О.Басов. Подписавшие предлагали Третью студию как единственно возможную территорию сотрудничества двух величайших художников театра; объяв-

ляли себя свидетелями их давней – с 1920 года – взаимной тяги к такому сотрудничеству и именно на вахтанговской почве; видели свою миссию в том, чтобы совершилась знаменательная встреча.

27 июня Мейерхольд черкнул Станиславскому записку: “Дорогой Константин Сергеевич, необходимо Ваше особенное внимание к Третьей студии. То, что творится сейчас в МХАТ, направлено к разрушению Третьей студии. Только Вы – учитель Е.Б.Вахтангова – можете спасти это дело. Если нужно, чтобы я помог Вам в этом деле, я готов помочь. Осенью, когда Вы возвратитесь сюда, необходимо нам встретиться. Надеюсь, мы совместно поможем молодым товарищам выйти из заколдованного круга неприятностей и выведем их туда, куда они стремятся выйти”<sup>56</sup>.

Отклик на полученные письма из Шамуни не последовало – ни в адрес Третьей студии, ни в адрес Мейерхольда, ни в адрес Судакова. Так же тему присутствия Мейерхольда в делах Третьей студии опускает летняя переписка Станиславского с Немировичем, хотя Немировича об этом присутствии продолжали осведомлять из Москвы и после его отъезда<sup>57</sup>. Всем своим поведением К.С. подтверждает то, что писал однажды: “На год совершенно убираю свою личную инициативу...”.

Пассивность – одна из примет лета 1924 года.

В летние месяцы перед открытием театра, который будет называться МХАТ Первый и во главе которого будут стоять Станиславский и Немирович-Данченко, оба дают делам идти так, как если бы их двоих не было. Более того: фактически отсутствуют. Такое невообразимо в Пушкине летом 1898 года, но летом 1924 года перед открытием МХАТ Первого ни Станиславского, ни Немировича-Данченко в Москве нету.

4 июня 1924 года состоялась премьера Музыкальной студии (К.О.) в проезде Художественного театра. В афише эта режиссерская работа Немировича-Данченко потом значилась по-разному: “Кармен”; “Карменсита”; “Карменсита и Солдат”, трагедия на сюжет новеллы Мери-ме, музыка оперы Бизе. В пору работы Н.-Д. делал выписки из книги Е.Браудо “Ницше – философ-музыкант”; его понимание страсти и бесстрашия как слагаемых трагедии близко тому, что в музыке Бизе слышалось Ницше. Это был странный, тяжелый, кому-то совсем не нравившийся, кого-то завороживший спектакль. Режиссер ломал либретто, музыку Бизе оставлял главной и непререкаемой ценностью. С музыкой был слит шорох распаивающихся и складывающихся вееров на галереях, окаймлявших сценическую конструкцию. Там был хор (моделью для хора Н.-Д. выбрал “Испанок” Врубеля). Хор страстно и без сострадания следил со своих мест сбоку и сверху за тем, что становится для него зрелищем внизу (режиссер пояснял: “Действие происходит в стране, где люди смотрят, как друг друга убивают, и не принимают в этом участия”<sup>58</sup>). Они сосредоточены; они в жадном волнении склоняются через перила, следя за участниками совершающегося в ярком кругу внизу, как на арене. Художник спектакля И.Рабинович, как и в “Лизистрате”,

предложил единую установку и единую цветовую гамму (на этот раз обожженную, выгоревшую – красно-желто-коричневую с вторжением черного. Гвоздику, цветок Кармен, художник просил темно-блеклую). Он выстроил переходы, сходы с площадки на площадку, перекрещенья их, заставлявшие думать о портовых трущобах, о молчаливой тесноте. Не было цирка. Режиссер обходился без танцев. Предметный мир спектакля был скуден, немногочисленные вещи были настоящими: скрюченный темный корень в руках ворожеи, нож, серебряное кольцо с непрозрачным камнем. Рок присутствовал неотменимо, реальность ему не мешала. Режиссер почти презирал солдата за его мужское и крестьянское деятельное сопротивление судьбе.

После третьего представления Немирович-Данченко уехал за границу. Он намеревался вернуться дней через десять, продлил отлучку. В самом деле, необходимо было отойти; отодвинуть от себя утомившее. Оставить без внимания все эти канцелярские листы, которые регулярно клали ему на стол.

В ближних инстанциях, откуда исходили эти листы, было плохо с копировальной бумагой; пользовались уже не раз употребленной. Читать сделанные для отсылки в театр экземпляры протоколов трудно еще и поэтому.

Совсем близко к началу сезона из Театральной подсекции Научно-художественной секции ГУС подоспела бумага насчет “Драмы жизни”. Немирович-Данченко включал эту пьесу Гамсуна, не шедшую с 1907 года, в ближайшие планы театра; Н.Н.Литовцевой, пока она с большинством предполагаемых исполнителей еще оставалась за границей, поручалось в месяцы отдыха начать подготовку; было послано распределение: Карено – Качалов, Терезита – Тарасова, Отерман – Леонидов, инженер Бреде – Тарханов и т.д. Канцелярская бумага работу останавливала, мотивируя запрет: «“Драма жизни” – пьеса, изображающая жизнь как ярмарку, вмешательство судьбы, рока, фатально давящего человека, – считать неприемлемой». Запретив “Драму жизни”, бумага продолжала распоряжаться: «“Царь Федор Иоаннович” как пьеса идеологически приемлемая может быть оставлена в репертуаре лишь благодаря художественности сценического оформления, почему признать желательным ставить ее не чаще одного раза в месяц.

“Синяя птица” Метерлинка – признать возможным для вечерних спектаклей, что касается утренних для детей – лишь в случае переделки финала пьесы.

“Братья Карамазовы” считать неприемлемой для постановки, как в смысле общей тенденции Достоевского, так и в смысле совершенно ненужной для переживаемой эпохи “карамазовщины”.

Репертуар Музыкальной труппы “Кармен”, “Борис Годунов”, “Анго”, “Перикола”, “Лизистрата” не вызывает возражений<sup>59</sup>.

Подписью и печатью выписка из протокола заседания № 8 удостоверена: “С подлинным верно”.

Инстанций, из которых исходят трудночитаемые третьи экземпляры протоколов под копирку с припискою “Препровождается для сведения и исполнения”, над театром высылось несколько. Можно было лавировать, зная их меж собою нелады, играя на ведомственных самолюбиях (в одном кабинете посожалеть, что в другом не одобрили здешних рекомендаций, и вот теряешься, которой же бумаге повиноваться. Вероятно, именно таким маневром обошли указание ГУСа насчет “Федора” – после открытия его сыграли за две недели четырежды, за сезон – 51 раз). От собственной обходительности тоска брала. Спорить из-за темы рока в “Драме жизни”? Спасибо, что не углядели этой темы в “Кармен”.

Впрочем, рано благодарить: углядели. В июле управделами МХАТ П.А.Подобеду пришлось переправлять в адрес Н.-Д. протокол № 11 заседания все той же подсекции. “Я просил их прислать Вам наш текст с их отметками, какие места по их требованию надлежит переделать. Они ответили, что в том нет необходимости, так как Вам все известно”<sup>60</sup>.

В “Новом зрителе” вслед за тем можно было прочитать заметку: “МХАТ дает некоторые разъяснения об изменениях, внесенных в постановку “Кармен” в текущем сезоне.

Минувшей весной, при первых спектаклях “Кармен” в МХАТ, в режиссерской трактовке произошел некоторый уклон к пессимизму. Случилось это главным образом вследствие спешности работы и недостатка времени”. Сообщается об исправлениях. Теперь “фатальность проводится не в порядке дидактическом, а в порядке психологической неизбежности” (пойми как можешь). “Ярко утверждена жизнерадостность хора” (тут же оговорка: спектакль утверждает любовь к жизни “во всей ее бесконечной жестокости”<sup>61</sup>).

Немирович-Данченко продлил свое отсутствие до 26 августа; Станиславский, который вернулся раньше, 8-го, ждал его на вокзале. Они встретились хорошо.

Нет следов, что Станиславский при встрече рассказал наконец Немировичу-Данченко, как подступались к нему люди из Третьей студии. Они к нему в Леонтьевский пришли за неделю до возвращения Владимира Ивановича, – скорее всего, 19-го; пробыли довольно долго. Борис Захава (участник встречи) писал Мейерхольду: Станиславский все письма получил; предложение отклонил; впрочем, медлил оборвать разговор: “Вот если бы вы, молодежь (то есть Третья студия) взяли бы помогать делу воссоздания Художественного театра, а не стремились бы во что бы то ни стало сохранить свое маленькое студийное дело (все равно ничего не выйдет), да привели бы сюда, то есть в Художественный театр, Мейерхольда, – вот тогда бы...”<sup>62</sup>. Захава втолковывал в ответ, почему в возможность воссоздания МХТ не верят. Первый мотив – глубокое расхождение между Н.-Д. и К.С., которого не скроешь за показным единством; второй мотив – невозможность органического объединения артистов, различных не только по возрасту, но по вкусам,

по темпераментам, по идеологическим устремлениям; третий мотив – собранная с бору по сосенке молодежь друг с другом ничем не связана по существу; напротив того, все друг другу враждебны в силу соображений собственной карьеры; наконец, мотив четвертый и, по мнению Захавы, главный: “...полное отсутствие общей для всего коллектива, вне эстетики и театра лежащей идеологии, которая одна только и может питать своими соками эстетику и театр”<sup>63</sup>.

В сущности, констатации были верны. Первый год по возвращении вправду оказался пестрым и скудным. Тем любопытней шаг за шагом отследить ход событий: откуда через год-другой взялись силы на “Горячее сердце”, на “Дни Турбиных”, на “Женитьбу Фигаро”, на “Унтиловск”, на “Блокаду”, на “Растратчиков”, понять, что есть “Бронепоезд” – и далее. Что за театр – мощный театр – поставил все эти спектакли.

Итак, про первый сезон МХАТ Первого, который можно бы назвать и подготовительным.



## Глава вторая

### Первый сезон МХАТ Первого

“Царь Федор”, 1924. – Труппы МХАТ Первого и МХАТ Второго. – Гамлет – Михаил Чехов. – Диккенс как завещание Сулержицкого. “Битва жизни”. – “Горе от ума”, 1925. – Формирование актерского состава МХАТ Первого по окончании сезона (докладная В.В.Лужского). – Вопрос с Борисом Добронравовым. – Проба народной трагедии. “Пугачевщина”. – “Елизавета Петровна”. – Экскурс в историю Второй студии (“Зеленое кольцо”). Шесть спектаклей в репертуаре гастрольной поездки МХАТ Первого (Тифлис – Баку – Ростов – Одесса – Харьков – Екатеринослав – Киев). “Я стал очень популярен” (из письма К.С.). – Отъезд Музыкальной студии в США.

Вплоть до августа не установили, с какого спектакля начать. Предполагался “Ревизор”. Дня два им занимался Москвин, должен был дать указания по вводам. Лужский извещал Немировича 12 июля: Иван Михайлович расскажет режиссеру возобновления Б.И.Вершилову о Бобчинском с Добчинским, слуге и Мишке – эти роли в 1921 году играли сотрудники, теперь ушедшие в МХАТ Второй. Сомнительно было, однако, хватит ли времени, чтобы добиться в “Ревизоре” сыгранности. Лужский к тому же чувствовал, что Москвину (городничему) очень не хотелось бы начинать в “Ревизоре” с Хлестаковым – Михаилом Чеховым (самолюбие? ну, пусть так. Ведь и без того актер был уязвлен, мучился, что от него пусть лишь наполовину, но отошла роль царя Федора, и на первом представлении трагедии в Москве предстояло выступать не ему, а Качалову). “Он смирился перед долгом и необходимостью, но ему это искренне тяжело”.

“Ревизором” ли, “Пазухиным” ли, а начинать спектакли надо было по самым простым соображениям: “Деньги нужны, а с приездом из заграницы будут необходимы!” В том же письме Лужский скажет: “По всему чувствуется – сезон будет непомерно тяжелый!”<sup>1</sup>

МХАТ Второй свой первый год начал 7 сентября “Расточителем” (пьеса Н.Лескова) в доставшемся ему помещении на Театральной площади напротив Малого. МХАТ Первый начал в Проезде Художественного театра чуть позже: 11 сентября сыграли “Смерть Пазухина”, показавши ее перед тем 9-го – “общественный просмотр”: приглашенная публика, полуофициальный праздник возвращения.

Год назад Станиславский писал, что никто не решится выступить в Москве иначе как в новой пьесе, а если на новый спектакль нет средств, он пошел бы на то, чтобы группу МХТ временно или окончательно закрыть. Но единственным новым спектаклем в проезде Художественно-

го театра до конца 1924 года пребывает “Карменсита”. На другой день после “Смерти Пазухина” ее и играли, 13-го – опять “Пазухина”, 14-го – “Лизистрату”. 15-го открытого спектакля не было, а 16-го показали “Царя Федора”. Играл состав, новый для Москвы: заглавная роль – Качалов, царица Ирина – Ф.В.Шевченко, Годунов – В.Л.Ершов, новые “любовники” (княжна Мстиславская – девятнадцатилетняя Ангелина Степанова, Шаховской – В.Я.Станицын). Князь Иван Петрович Шуйский – Станиславский. Первая роль, которую К.С. взял на себя после того, как “не разродился Ростаневым” в “Селе Степанчикове”.

Сборы на вернувшихся спектаклях были хорошие. “У стариков прекрасно идут дела, а К.О. совсем пропадает – полная пустота, даже по воскресеньям, даже “Кармен”. Я до сих пор не видала, все занята”<sup>2</sup>. Это строки из письма Гиацинтовой, она старалась держать в курсе театральных дел Ф.Н.Михальского (тот был в ссылке, письма к нему с оказией уходили в Тюмень). О Шуйском она писала: “Константин грандиозен – по-моему, Америка должна была пасть к его ногам. Это лев входит на сцену. Но играет он совсем не боярина, а какого-то варяга. Вообще на несколько веков раньше взял. Но их никого судить не берусь – это первый класс, столпы и таланты”<sup>3</sup>. Молодые рядом с “первым классом” в лучшем случае бесцветны.

Репетируя московское возобновление, Станиславский изнывал из-за вялости массовых сцен. Записывал в протоколе: ему, Шуйскому, по роли должно сдерживать разбушевавшихся сторонников, мощно перекрывая их – “Тише!”. А они и так тихие, живут вполсилы, в четверть силы. Некого укрощать.

29 августа 1924 года он адресовался с просьбой к костюмерной (к верной М.П.Григорьевой): ему для князя Шуйского нужно шаровары, рубаху с вышитым воротом, кольчугу, шлем, меч, нарукавники, восточные рукавицы – из его, Станиславского, коллекции. Просит найти его сапоги, в каких играл “Смерть Иоанна Грозного” – “сделать на них каблуки выше и вложить пробки”<sup>4</sup>. Уж казалось бы, кому-кому, а Станиславскому нет нужды хлопотать о том, чтобы предстать на сцене высоким. И вот такая просьба.

Станиславский вживается в это: лев, варяг, человек на четыре века мимо.

По приезду в Москву К.С., в сущности, имеет дело с незнакомой ему труппой. В сезон 1915/16 года в основном составе (мужском) значились 26 актеров, из них к 1924-му не досчитаемся четырнадцати (в алфавитном порядке: выбыли Асланов, Базилевский (Болтин), Бакшеев, Берсенеv, Болеславский, Готовцев, Павлов, Сушкевич, Тезавровский, Хохлов, Чехов, Шахалов; умерли Знаменский и Стахович). В основном составе женском числилось 15 актрис – выбыли Германова, Гзовская, Дмитриевская, Жданова, Левитская, Павлова, умерли Бутова и Муратова. Процент потерь еще выше в списках сотрудников: из 41 мужских имен в список 1924/25 года перешли трое: Добронравов, Истрин и Мо-

залеvский; из 32 сотрудниц в театре остались пять (Бакланова, Дмоховская, Красковская, Шевченко, Шереметьева). Убыль понятна (кадр сотрудников в 1915/16 года обеспечивался прежде всего Первой студией), но непонятно, как ее возмещать.

Из тех, кто при основании МХТ пришел со Станиславским из Общества искусства и литературы, осталось три женщины (Лилина, Раевская, Григорьева; впрочем, Лилина с детьми и внучкой задерживалась за границей). Из мужчин остались сам К.С., Лужский, Александров, Бурджалов.

Похороны Бурджалова, скончавшегося 10 декабря 1924 года пятидесяти пяти лет от роду, описаны в письме Гиацинтовой по тому же адресу в Тюмень. Она пишет о “стариках”: “...мне страшно за них. Константин старый, грандиозный, демонстративно один, всех ненавидя, ощущая и свое величие и свою простую человеческую старость, шел, прикрывая седую голову шапкой и опираясь на громадную палку вроде дубины. Он настоящий лев и лев свирепый – так и захрустишь в его пасти. До своего сердца он не даст дотронуться”. Про свое же сердце Гиацинтова дальше скажет: “...дотрагивайтесь ради Бога – только им и стоит жить на свете. И чужие сердца позвольте тронуть – это можно сделать так осторожно и нежно, что всем сердцам от этого будет легче. Этой науки, которой еще никто не превзошел, но которой учит теперешняя страшная и важная жизнь и которую мы хотим постичь, – этой науки Константин, несмотря на свой гений, не видит и не слышит. Он злобно заткнул уши самой прозаичной ватой. И от этой невинной ваты происходит у него глубочайшая трагедия. Беда!”<sup>5</sup>

Актерский глазок поставлен по правилам Толстого и школы МХТ: декабрьская изморось (“снега до сих пор нет”), старый человек шапки у гроба не надевает, но ею прикрывается – боится простыть или уже простужен, в ушах у старого человека ватка.

Письмо с описанием Станиславского на похоронах отправлено после другого – после того, где Гиацинтова описывает счастливейший день “Гамлета” с Михаилом Чеховым и ужасается Станиславскому, как ков он в этот день.

В архиве сезона цело извещение за подписью “врио завтруппой” С.Л.Бертенсона: “Довожу до сведения основного состава труппы МХАТ, что билеты на репетицию “Гамлета” (понедельник, 17-го) будут присланы в нашу репертуарную контору не позднее вечера воскресения 16-го ноября”. Пришли чуть ли не все. “Старики вели себя прекрасно, но Константин! ...Он не встал, когда стоял весь зал, он весь искаженный, угрюмый, злой и гадкий в этом. ...И таким он ухитряется быть, когда Бог дал ему такую гигантскую силу таланта”<sup>6</sup>.

Станиславского хватил на то, чтобы адресовать 7 сентября на Театральную площадь приветствие: “Московскому Художественному театру 2-му. Бывшей Первой студии, ныне Второму МХАТ. С новосельем! Поздравляю с большим театром! Долой маленькие студийные задачки.

Большому кораблю – большое плавание. Спасайте остатки русского искусства”. Но 17 ноября Станиславский смотрел первую премьеру МХАТ Второго, ненавидя. В этом мог еще раз ощутить себя одиноким: “Качаловы же, Москвины, Лужский, Александровы, вся молодежь удивительно почувствовали значительность поворота”<sup>7</sup>.

Ненависть к Первой студии К.С. в себе взлелеет; до конца будет видеть на ней им же наложенное клеймо “студии-Гонерильи”, дочери-обманщицы, дочери-отцеубийцы. От чувств трудно требовать, чтоб они были справедливы. К.С. чувствовал так и не был справедлив. Но не странно ли, что никто не возразил иносказанию насчет Лиры и его дочерей. Первая студия, во всяком случае, не расточала льстивых слов. Уж скорее она была – как Корделия – прямодушна: любила столько, сколько ей то велели долг и благодарность за данную ей жизнь, за воспитание; почитала, как велит долг. Пожалуй, в 1936 году, когда МХАТ Второй при нем казнили, К.С. больше мог выглядеть детоубийцей, чем в 1924-м отцеубийцей могла выглядеть Первая студия.

В письмах Гиацинтовой нота восхищенного ужаса дополнена нотой сочувствия, которое не посмеешь выразить. Старый человек с ваткой в ухе, он же и лев, в пасти которого захрустишь, Какой же дурак ползет с сочувствием ко льву. Но в сущности, было чему сочувствовать.

Станиславский, игравший Вершинина, сотни раз уже слышал в последнем акте “Трех сестер” слова Ольги после паузы: “Все делается не по-нашему”. Он мог бы повторить эти слова, покорно и мрачно приступив к своим обязанностям в проезде Художественного театра.

Стоит еще и еще раз оценить принцип пассивности, которому следовали в первый сезон МХАТ Первого и он, и Немирович-Данченко. Они могли надеяться – и, кажется, надеялись, – что жизнь сама вывернет на новый путь, и вывернет к лучшему, лишь бы ей не очень мешать. При том, надеясь на ход вещей, в какой-то момент можно было подчас и вздрогнуть: не заблудились ли, не крутятся ли все вокруг того же, вроде бы мы тут однажды уже запинались.

Как быть после отсеечения студий с тем, что студия Музыкальная (К.О.) продолжает жить на основной сцене (за сезон ее спектакли идут 141 раз), и с тем, что начала свою работу на Тверской, 22 студия вновь собранная (Драматическая; И.Я.Судаков в сезон 1924/25 года имел должность замдиректора МХАТ по студии).

Как быть со школой МХАТ – заводя школу, надо же спросить себя, кого и зачем готовим, какой ответ за учеников принимаем на себя. Летом 1924-го объявили о наборе, предполагалось, что примут пятерых или шестерых. Когда занятия начали, выяснилось: в списках 89 фамилий, потом вписывали еще кого-то. В основном это оказались молодые люди из школ ликвидируемых студий (всякая студия МХАТ, по его примеру, школу при себе создавала тотчас) – они пришли за своими педагогами, изъядившими верность МХАТу; верность предполагала поощрение.

Лужский, на которого возложили надзор за этим делом, составлял длинные листы с именами (Станиславский называл их: “простыни”), испещрял их вопросами: какие у икса из Второй студии преимущества перед игреком из школы Третьей (или наоборот), и почему оба идут в обход зету, который искони сотрудник МХТ.

Среди вопросов, беспокоивших в наметках актерской занятости, есть и вопрос: ждать ли тех, кто пока остается за рубежом. Речь не только о припоздавших к началу сезона участниках зарубежных гастролей (Аллу Тарасову в ее ролях пока приходится подменять), – Лужский называет и тех, кто уехал в пору гражданской разрухи: Рустейкиса, Гайдара; не вернется ли Массалитинов?

Перспектива возвращения – один из важнейших мотивов русской жизни в двадцатые годы (не только жизни художественной). Он мог проступать как мотив возвращения на круги своя, как мотив восстановления утерянного статус кво (пусть будет как было). Но если этот отгенок и присутствовал, то скорее лирически (мечты о снеге на Караванной в пьесе Булгакова “Бег”, которая будет написана позже). Практически прежнего места, куда можно было бы вернуться, не оставалось.

В публичной речи возбранялось заменять выражение “Октябрьская революция” выражением “Октябрьский переворот”. Русский язык имеет эту особенность: слова “революция” и “переворот” – кальки одно другого, но практически они обозначают явления разные (как сиреневый цвет и цвет лиловый на русской палитре цвета разные, хотя “lilas” это и есть сирень). Так вот: можно было противодействовать революции, но нельзя было не видеть – произошел в самом деле переворот; взмет пласта, некая историческая пахота, открывшая почву глубоко и к общему удивлению освобождающе. В действие на какой-то срок (вскоре укороченный насильственно) были вовлечены залегавшие в глубинах национальные производительные, творческие силы; взмет дал им подняться, продышаться, сказаться.

Напомним читателю журнал “Экономист”, его прогнозы 1921 года, его расчеты на производительные силы деревни. Напомним также “нэповские” расчеты В.И.Ленина и его остававшейся у власти партии: признаем предусмотрительным решение так или иначе устранить людей, способных стать программистами и идеологами живых производительных сил, которые вскрылись в итоге переворота. Но напомним также: не наше дело рассуждать об экономике и о политике. Коснемся темы лишь постольку, поскольку октябрьский переворот коснулся русской культуры, стал взметом залегавших тут национальных производительных сил и как свое последствие имел реализацию их в мощных художественных созданиях (с идеологией Октября и с намерениями художников соотносимых весьма разнообразно).

Мы так часто обращались к переписке Станиславского и Немировича-Данченко первых послеоктябрьских лет, что вряд ли читателю неясны их взгляды. Реставрации МХТ в прямом смысле слова (то есть

восстановления “как было”) они не хотели. В поведении вернувшихся, каким оно раскрывалось в работах сезона, стоит оценить нечто мужицкое: все разорено, а жить надо. Глаза боятся, а руки делают.

Поначалу, впрочем, всего заметнее было нечто от мужицкого терпения, столь же отупляющего, сколь и мудрого. Терпи, куда денешься. В письме, которое К.С. успел написать заболевшему Бурджалову, – просьба “не принимать слишком близко к сердцу всякие неприятности, которые окружают нас... Чего-чего ни происходит с нами, и все-таки жизнь как-то вывертывается и хоть и плохо, но устраивается...”. Неприятности заложены на пути – пишет Станиславский – наподобие фокусов в Луна-парке: “Они, как и там, нелепы, и не стоит обращать на них особого внимания. Я сейчас, как и Вы, нахожусь под обстрелом Всерабиса; вот уже третий месяц, как один мерзавец отравляет мне жизнь и хочет закрыть студию [Оперную. – И.С.] и завладеть домом. С того момента, как я себе сказал: “Пусть закрывает. Хуже не будет”, – мне стало легче жить. ...Порадуйте же нас и будьте опять бодры, как всегда, и здоровы. Да хранит Вас Господь”<sup>8</sup>.

Факт тот, что такая неприятность – скорее всего, вправду нелепая, как фокус в Луна-парке, – стоила Бурджалову сердечного приступа, после которого он не встал. Все же Станиславский в основе прав.

Надежды, что жизнь сама собой как-то вывертывается, как-то пусть не идеально, но устраивается, не лгут. Публика на спектаклях МХАТ собирается, публика неплохая. Попритихли реплики вроде той, какую в “Рабочем зрителе” приветствовал “стариков” некто Кожевник (заголовок отклика на открытие сезона – “Смердит!”). Кожевника, кажется, в редакции пришлось сочинять – в зале не так-то много тех, кто невосприимчивостью к искусству горд как положительным социальным признаком. А вот лежащее в архиве МХАТ письмо-благодарность реально, никем за “гражданина села Высокиничи крестьянина Ивана Вас. Кобзикова” не сочинено (правда, оно написано несколько позже – мы еще будем иметь повод к нему обратиться). У письма разумный, высокий и нарядный слог. За ним – чувство собственного достоинства и самого Ивана Васильевича, и его села Высокиничи.

Не станем приравнивать жизнь строящего себя Художественного театра Первого жизни русской деревни середины двадцатых, но отчего же не почувствовать сродство. Там и там – присутствие производительных сил, их деятельный и яркий разворот при видимом отсутствии того, что можно бы назвать идеей. В обоих случаях ведет не идея, а жизнь: привычка и надобности жизни. Или, если угодно, можно сказать и иначе: ведет заново складывающаяся идея театра как театра русской жизни. Не отсюда ли и нарастающий в МХАТ Первом интерес к Островскому и его “пьесам жизни”.

Лужский пишет 12 июля 1924 года Немировичу о представленном “навех” для утверждения списке будущих работ: “Включил, простите, и “Бедность не порок”, о которой размышлялся с прошлой осени, нашел

поддержку в Москвине (он – Любим, брат – Тарханов, Коршунов – сам я, Митя, м.б., Ершов; как будто и планчик есть постановки!) Сейчас Москвин, как я сказал ему вчера, не отказался, в Малом же театре, кажется, пьеса не пойдет больше. Ну, да ведь если не подойдет, чем я рискнул, заявляя в репертуар?”<sup>9</sup>

“Бедность не порок” – пьеса с действием на святках, пьеса с песнями, праздничная, со счастливой развязкой (что в прекрасных русских комедиях – редкость).

Все то, о чем переписывались “отцы-основатели” и что по переписке никак не укладывалось, в первый московский год так или иначе, но укладывается. Когда выходит так, за этим непременно – чьи-то усилия, пусть машинальные, или хотя бы чье-то умное присутствие.

Те, кто узнал театр в его первом по возвращении сезоне, рассказывают о том, как присутствовала в театре Книппер. Вот если в театре были в тот год обиженные, так именно она: из репертуара исключен Чехов, царица Ирина передана другой исполнительнице, Живоедиha в “Смерти Пазухина” и городничиха в “Ревизоре” – роли насильственные для ее диапазона. Она писала в декабре 1924 года, что отдыхает от театра, – фраза, конечно же, горчит. Все же в письме, посланном ею по знакомому нам адресу в Тюмень, преобладает светлая нота: “Я радуюсь, как ребенок, зиме – московской нашей зиме. Скорее бы только побольше снега!”<sup>10</sup>

Ясное, ровное присутствие жены Чехова позволяет жизни укладываться, как помогает тому присутствие вахтера, мимо которого проходят вступающие в театр со служебного хода. Станиславский поясняет новичкам, что это за человек и почему с ним надо здороваться особенно (так за ним записал новый руководитель школы МХАТ Н.М.Горчаков 4 сентября 1924 года). Фамилию К.С., конечно, спутал (кто же из читавших “Театральный роман” тому удивится), но суть в записи схвачена. Как не стоит село без праведника, дело не идет без таких, как Дмитрий Максимович Лубенин (К.С. сказал – “Максимов”): без деликатности, с какою он справлялся с любым поручением. Только скажи – он сумеет сделать<sup>11</sup>. И он, Лубенин, не один такой. В августе 1924 года заново зачисляется в штат ездивший с Первой группой Иван Куприянович Тщедушнов, портной-одевальщик; он родом из деревни Непейцино, ему шестьдесят шесть лет, в МХТ с основания театра. Павел Марков рассказывает, что он, Марков, и другие вновь пришедшие что-то важное брали органичнее от Тщедушнова с Лубениным, чем от великих “стариков” с их драмой. Воспринимали правила, на которых стоит дом: что здесь можно, чего нельзя делать. Как, скажем, за столом в избе нельзя быть в шапке. Не церковь, конечно, но – нельзя.

Кто-то из умных, умелых, преданных служащих театра в один из юбилейных вечеров назвал себя и их всех “людьми тени”, добавив: “Но и тень этого театра светла”. К “людям тени” мог себя причислять и Василий Васильевич Лужский. Ему в его актерской жизни, от жиз-

ни театра неотрывной, досталось признание заслуг, но не выпало “настоящей, шумной славы”, о которой жадно говорит Нина Заречная и одна мысль о которой кружит голову (“Уф!” – А ведь он в премьеры “Чайки” участвовал, играл Сорина с его нотой несостоявшейся жизни – “L’homme qui a voulu”). Лужский не был по натуре легким, дневники его хранят “выражение злобной боли” (он эти дневники начал под конец жизни просматривать, делая выписки, многое уничтожая). Но ни следа этой злобной боли, надорванного нерва не найти в поступках. Поступки Лужского неизменно и без видимой ломки себя – добрые. Щепетильные. Благожелательно разумные. Способные многое наладить<sup>12</sup>.

Пожалуй, обо всех них, назвавшихся людьми тени театра, вернее говорить как о людях почвы театра. И заодно еще раз осмыслить то ли обмолвку, то ли важнейшую формулу Немировича-Данченко – его ответ на заголовок статьи про его “Лизистрату”. Статья была хвалебная и называлась “Пожар Вишневого сада”. В том же журнале, где эта статья была напечатана, от сделанного им в “Лизистрате” нимало не отказываясь, Немирович заметил: “Сад сгореть может, но почва никогда”<sup>13</sup>.

Лужский принял под свою опеку первый новый спектакль, который предстояло включить в афишу МХАТ – “Битву жизни”. Вообще-то этот обаятельный спектакль по Диккенсу, поставленный Н.М.Горчаковым с его учениками из школы Третьей студии, уже довольно давно сыграл премьеру в Красной гостиной – зальчике в доме вахтанговцев (особняк Берга на Арбате). 4 сентября 1924 года (то есть еще до открытия МХАТ Первого) его показали Станиславскому, присутствовал и Лужский. Речь шла о том, чтобы играть его дальше в помещении на Тверской, 22.

Предполагалось, что на тамошней сцене спектакли из прежнего студийного репертуара будут идти как шли. И вправду: ни в одну работу б. Второй студии – ни в “Даму-невидимку” Кальдерона, ни в поставленную вслед за тем “Елизавету Петровну” – Станиславский не вступал (пьесе Смолина, видимо, и не читал, ознакомился с ней на премьеры, тогда только несколькими словами перекинулся с автором). С “Битвой жизни”, однако, сложилось иначе.

“Битву жизни” Станиславский принял сердечно. Сказал свое обычное: “Можно завтра играть...” и сделал несколько предложений. Но Лужский знал Константина Сергеевича и знал наперед, как пойдет дело. Месяц спустя, спектакля не выпустивши, К.С. сам принял “доводить” его в темпе *vivace* и вкладывал душу.

“Битва жизни”, по авторскому определению, – рождественский рассказ, даром что действие вовсе не зимой. Мы уже имели случай заметить, сколь дорог был Станиславскому этот жанр – настойчивый в своих приемах, с неизменной гаммой, с оттенком чуда в обязательном здесь переходе от несчастья к счастью, к умилению злых сердец (если Лужский на свой страх и риск включал в репертуарный план “Бедность не порок”, то не по той ли самой склонности: разве не читается эта пьеса как русская сценическая реплика рождественскому рассказу, он же свя-



точный: у Островского как раз и действие на святках, и ряженые приходят).

Можно предположить и дополнительные мотивы, побуждавшие Станиславского вкладывать душу в “Битву жизни”. Мотив первый – долг перед Сулержицким. Пусть не он, Станиславский, а Вахтангов в день сороковин Сулера (начало 1917-го) обращался к ушедшему как к присутствующему: “Последние дни твои ты мечтал о сказке: «Как хорошо было бы поставить “Колокола”». Ты оставил нам еще одно дело. Мы приступим к нему, помня о тебе, и каждый шаг в нем будет с тобой. И дойдет до тебя светлая песнь колоколов, она донесет до тебя нашу любовь, нашу благодарность и еще раз скажет тебе, что мы помним тебя”<sup>14</sup>. Долг перед Сулером Вахтангов в свои последние месяцы вроде бы переложил на ученика – Горчаков инсценировал “Битву жизни” с его благословения. Теперь и Вахтангова не оставалось в живых. Включаясь в работу, Станиславский мог еще раз сказать и Сулеру, и Вахтангову: “помним тебя”.

Так же можно предположить в энергии Станиславского своего рода энергию оппонирования. Известно, как относился к рождественскому рассказу Диккенса скончавшийся прошлой зимой вождь большевиков.

Ленина в Художественном театре воспринимали более чем серьезно. Станиславский включал это имя в круг своих ассоциаций, ставя “Каина”: с Лениным ассоциировался Иегова, бог-консерватор, бог-каратель, одолевающий человеческое своеволие так же, как одолевает хаос.

Серьезно и мерно описаны траурные дни 1924 года в письме Нерировича:

“Только сегодня похоронили Ленина. К его гробу (в Колонном зале Дома Союзов) ходили несколько суток непрерывно. Так нашим со студиями предложили идти в 4 часа ночи. И пошло более 200 человек. И, несмотря на такой час, все-таки была непрерывная очередь.

Сегодня, как нарочно, отчаянный мороз, до 25 градусов. Однако даже я, в колонне МХАТ, прошел на Красную площадь, где около могилы на высокой трибуне стоял гроб. Все организации дефилировали и, опустив стяги и возложив венки, проходили дальше. В 4 часа гроб был опущен в склеп (там же на Красной площади), и в этот час по всей территории Союза Советских Республик на 5 минут должно было остановиться всё – все работы, всякое движение... И, разумеется, салюты из пушек.

Спектакли прекратились на всю неделю. Убыток для нас огромный. Последнюю неделю как раз все сборы были полные, так же ожидались и эту”<sup>15</sup>.

Как известно, Ленин ушел со “Сверчка” посреди действия. Он был из интеллигентной семьи (не “кожевник”!) – знал, что так не делают. Видимо, физически не мог вынести.

Готовя “Сверчка”, Сулержицкий подсказывал: между репетициями – а то и вместо репетиции – хорошо бы зайти в Страстной монастырь, постоять, или вечером за семейным столом почитать вслух из Евангелия. Впитавший все это спектакль это-то и отдавал в зал как свою ауру. Инициатор изъятия церковных ценностей, Ленин был с такой аурой в самом деле физически несовместим.

Изъятию как церковные ценности, в сущности, подлежали не только золото и серебро окладов, драгоценные сосуды и проч. Как церковные ценности изымались по всей стране ценности христианской человечности. Ограбление душевных ризниц? – слишком красивый оборот речи. Но ведь, по сути-то, проделывалось именно это. Потребовали сдать золото и серебро, за века русского христианства накопленное: золото и серебро милосердия, золото и серебро непамятозлобия, золото и серебро прощения, поблескивавшие в быту золотинки добродушия, терпеливости, щедрости, уступчивости, ласковости друг к другу, приветливости, готовности помочь, кротости, нежности – ко всем, ко всему. Это и было в России “церковными ценностями”, постоянно служившими в житейском обиходе. Кто-то эти ценности так и не отдал. А кто-то поспешил сдать.

В “Битве жизни” чудачка-нянька Клеменси заявляет: “Я читаю только наперсток”. Крутя свой наперсток на пальце, она по слогам выговаривает прочеканенное на ободке: “Прощай обиды, не помни зла”. Можно перевести имя этой косолапой, постоянной в своих правилах добрячки: Клеменси, то есть Милосердие.

“Битва жизни” – не самый популярный из рождественских рассказов Диккенса. Читал ли его Станиславский? Обратил ли внимание на первые его страницы? В инсценировку эти страницы не были введены, но – пожалуй – стояли за нею.

Рождественский рассказ начинается с длиннейшего, нескончаемого описания поля сражения. Диккенс как пейзажист пользуется сменой оптики: сперва – битва с точки зрения приважденного от крови цветка, отползающей по липкому мурашки; затем враз сверху, когда видны помутившиеся реки и земля, ставшая от крови трясиной: взгляд с луны, то, что открывается ей – поле, усеянное мертвыми. Мертвые лежат вверх лицом: еще одна смена оптики – небо, открывающееся взгляду с мертвого поля.

Ветер с поля разносит зловоние. Но текст длится.

Воздух над мертвым полем яснеет. Мелькают птицы. Гоняются друг за другом тени летящих облаков. Тени скользят по деревьям, по крышам и колокольням, и уплывают в чистую даль. Взгляд снижается: видно, что выросла брюква. “На полях сеяли хлеб, и он поспевал, и его убрали в житницы, река, некогда багровая от крови, теперь вертела колесо водяной мельницы; пахари, посвистывая, шагали за плугом...”. Все видно до последнего колоска, видно самое течение минут, дней, десятков лет – “воскресные колокола мирно позванивали; старики жили

и умирали; робкие полевые животные и скромные цветы и кустарники в садах выростали и гибли в положенные для них сроки; и все это – на страшном, обгавленном кровью поле битвы, где тысячи людей пали...”. Вроде бы все прошло.

Еще одна смена ракурсов: взгляд вниз с очень большой высоты (на светлой зелени хлебов сверху различимы пятна темно-зеленые; участки особо густо взошедшей пшеницы) – и взгляд в максимальном приближении к борозде: “Пахавшие это место отшатывались при виде кишевших там огромных червей”.

Потом нет уже и зловеще плодоносных мест, и их так же забыли, как забыли убитых, и мир все прозрачнее. Описание взрывается еще раз: что было бы, если бы убитые явились – в том облике и на том самом месте, где смерть их застала, поплыли бы по реке, закружились бы вокруг мельничных колес, завалили бы луг и вторглись в дома, вытеснили бы зерно из житниц. И тут-то – встык с чудовищно перегруженной картиной возвращения мертвых – Диккенс дает ограду приветливого сада, крыльцо, уютное жимолостью, счастливое пространство, где пляшут девушки-сестры.

То, что на протяжении рассказа произойдет в доме доктора Джедлера, населенном ангелами и чужаками, не имеет никакого касательства к давней битве. Просто оно происходит там же. И день рождения, он же день помолвки героини – как напомнит добродушный сельский пессимист – годовщина побоища.

Мы сказали выше: в инсценировку Горчакова начальные страницы не вошли. Однако им в спектакле отзывались не только застольная философия доктора Джедлера, но и весь строй.

В начале двадцатых годов двадцатого века мотив поля мертвых в соседстве с живыми возникал не раз. Вот первые страницы насыщенного политическими ассоциациями, вводящего реальных персонажей авантюрного “Черного золота” Алексея Толстого: “Ветер с полей войны, где под тонким слоем глины и щебня еще не кончили разлагаться пять миллионов трупов промежуточного поколения французов, немцев, англичан, африканцев, нагонял на город тончайшее тление. Он приносил странные заболевания, поражавшие Париж комбинированными карбункулами, рожей, гнилостными воспалениями, нарывами под ногтями, неизученными формами сыпи.

Мертвые, как могли, участвовали в виде стрептококковой пыли в послевоенном празднике живых”.

Для Станиславского, что и говорить, невозможно было бы остаться при подобном ощущении; его взаимоотношения со смертью были природно иными – пожалуй, даже и в сравнении с Диккенсом более ясными (картина извержения, возвращающего мертвецов, – не тот образ, который он мог бы принять). Мотив обрушивающегося разом на всех смертоносного бедствия если имел для него возможность разрешения, то – согласно его духовному строю и той традиции, какой он, Станис-

лавский, принадлежал – разрешение приходит в “простой пастушьей песне”.

“Пир во время чумы” с 1914 года был на слуху у Станиславского (Пушкинский спектакль МХАТ Первый собирался на свою сцену вернуть). Строчка про простую песню оттуда.

Было время, процветала

В мире наша сторона,  
В воскресенье бывала  
Церковь Божия полна...  
Ныне церковь опустела,  
Школа глухо заперта...

Председатель пира благодарит поющую:

В дни прежние чума такая ж видно  
Холмы и доли ваши посетила,  
И раздавались жалкие стенанья  
По берегам потоков и ручьев,  
Бегущих ныне весело и мирно  
Сквозь дикий рай твоей земли родной...

“Пир во время чумы” как раз в состав заново готовившегося Пушкинского спектакля в середине двадцатых годов включать не собирались, но задумчивый, жалобный мотив был на слуху, входил в душевный состав. Так что не станем обрывать текст раздумья над ним:

...Мрачный год, в который пало столько  
Отважных, добрых и прекрасных жертв,  
Едва оставил память о себе  
В какой-нибудь простой пастушьей песне,  
Унылой и приятной...

(Быть может, стоит вспомнить: “Сверчок на печи” и “Пир во время чумы” – создания одного сезона, 1914/15-го, военного; Мэри в “Пире” и Малютку в “Сверчке” играла М.А.Дурасова. любимая ученица Сулера. Не кажется ли, что в “Битве жизни” соединились, пусть в трансформированном, сознательно ослабленном виде, токи обоих спектаклей.)

Способность людской памяти опустить ужасное и сохранить звук страдания, сердечное уныние сберегая как ценность – способность из высших. Благо тому, кто одарен ею как художник и просто как человек.

Должна ли тут сработать заповедь наперстка Клеменси: не помнить зла во всемирном его масштабе? прощать роду людскому?

Станиславский не был уверен, что его способ одолевать ужасное может стать целительным для теперешнего поколения: “Теперешнее поколение – от времен войны, мировых потрясений, голода, переходной эпохи, взаимного непонимания и ненависти...”<sup>16</sup>. Чего хочет это поколе-

ние он, Станиславский, вряд ли разумеет – “Надо иметь смелость в этом сознаться”<sup>17</sup>. О трудностях контакта с новым поколением он пишет в последних главах своей книги – переговоры о русском ее выходе в издательстве “Academia” повели с сентября 1924-го, за текст К.С. взялся в октябре. То есть в то самое время, когда он включился в “Битву жизни”.

Контакт с новым поколением оказался на удивление легок. Спектакль вышел трогательный, смешной, соразмерный, с прелестной звонкой дикцией (о дикции – во всех рецензиях). Спектакль к тому же не вводил в лишние траты: сукна, ширмы, иногда – живописный задник, две-три пристановки; костюмы из подбора, что немножко огорчало, но справились. Режиссер и художник (Б.Шухмин) шли от старинной гравюры, подвижные группировки – в одной плоскости. Бутафорские предметы (например, огромные пудинги) были тоже плоские, вырезные из белой фанеры (даже букет, в который как бы погружает лицо Мэри, – плоский; и чай разливают из фанерного силуэта). Начиналось с польки, ритмично поскрипывали качели, вызванивали свое часы, Гресс – С.Н.Гаррель садилась за клавикуорды, Мэри – А.О.Степанова пела народную балладу (“Прощай, родимый кров, навек...”), готовая плакать от жалости к себе самой – такой хорошей, такой несчастной. В спектакле было одиннадцать музыкальных номеров и жила общая мелодия.

“Рабочий зритель” констатировал: “В пьесе ни одного намека на социальную тему, ни одного штриха, рисующего классовые противоречия”. За это, как полагалось, выбрали. “Диккенсовские стряпчие, доктора, светские молодые люди сделаны со слишком большой любовью... А ведь подлинный Диккенс сурово бичевал язы...” (это уже из газеты “Молот”, отклик на гастроли в Ростове-на-Дону; укоры укорами, а описание спектакля в рецензии – отличное). Справятся ли участники мягкосердечного спектакля с насущными задачами современной комедии-сатиры? Критик-ростовчанин пишет, будто работа над такой комедией из советского быта предстоит актерам на следующий год. Что бы он мог иметь в виду?<sup>18</sup> Другой критик, напечатавший отзыв на тот же спектакль в тот же день, хвалил спокойно, без оговорок: “Легкие абрисы, очерки характеров... Прозрачный драматизм... Очень привлекательное, простое и милое именно своей незатейливостью оформление... Свежо и живо”<sup>19</sup>. Так же спокоен в приятии симпатичной ему работы автор самарской газеты: играют “с величайшей тонкостью”, можно поблагодарить за “отражение прекрасной души Диккенса”; тут же занятное сравнение сюжетного хода Диккенса (мнимый побег – самоустранение, чтобы дать осуществиться чужому счастью) с сюжетным ходом Чернышевского, в “Что делать” (мнимое самоубийство – самоустранение с той же целью)<sup>20</sup>. Да и “Рабочий зритель” агрессивный тон сбавлял, отзыв заканчивал миролюбиво: “Исполнение можно назвать хорошим”.

“Битву жизни” играли и любили десять лет, показали под знаком МХАТ 349 раз. Когда наш рассказ будет доведен до важнейшей точки истории театра, до “Дней Турбиных”, можно будет услышать обяза-

тельную, легкую переключку, – со второго, с третьего сезона в МХАТ Первый вернется чувство общего поля, в котором живут соседствующие спектакли.

Первоначальный текст пьесы “Белая гвардия” попадет сюда год без малого спустя после премьеры “Битвы жизни”. В текст не входило, но за ним стояло рассуждение, в романе Булгакова следующее за картинами ужасающими, страдальчески натуралистичными:

“Заплатит ли кто-нибудь за кровь?”

Нет. Никто.

Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... Выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следа. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет.

Никто”.

Станиславскому нравились те, с кем он работал в “Битве жизни”.

Когда к весне 1925-го предстояло разобраться, как быть с актерами и учениками, кого оставлять, кого нет, и Станиславский получил от Лужского очередную “простыню” (на этот раз таблицы занятости плюс краткие характеристики, кого оставить, кого нет), имя Ангелины Степановой (Мэри из “Битвы жизни”) он подчеркнул дважды. То есть: да, да, пусть остается.

Любопытен разноречивый между тем, как со стороны воспринимался первый год вернувшегося МХАТа и как год был прожит здешней молодежью “для себя”, “про себя”. Все воспоминания веселые.

Со стороны поводов для радости не видели. Оценивали множество трудностей – трудностей собственно “мхатовских” и общих трудностей года. “Сезон начался хмуро и серо; по существу, он был продолжением прошлого года, он не выдвинул еще новых проблем и не принес разрешения старым, и его смутное лицо не успело проясниться. Так же как и в прошлом сезоне, происходила ассимиляция театральных форм и поиски социологического и идеологического фундамента. Во многом играли роль тяжелые экономические условия”. Это слова не из учебника истории театра, они констатировали текущий момент: статья Маркова вышла в первом номере журнала “Печать и революция” за 1925 год.

О Художественном театре тут речь с первой же страницы. Материал автору статьи видится зыбким, анализ четок, формулы тверды: “Несколько лет раздробляясь и расплываясь, рассеивая вокруг метрополии многочисленные и не всегда ценные колонии, Художественный театр стремится восстановить былое единство и отказывается от политики неумеренного размножения. Вызывает, однако, сомнение правильность выбора Второй студии в качестве основного рассадника и питомника молодых талантов и зерна молодой части труппы МХАТ. Вторая студия – наиболее законопослушная и наименее преуспевающая из всех колоний МХАТ. Соединение ее актеров со старым и опытным ядром вернувшихся художественников пока не дало ощутительных результатов”.

Марков опирается на разбор “Царя Федора” – этот спектакль в нынешнем его виде, с его расшатанным, не держащем общей мысли строем, но с мощным присутствием Качалова и Станиславского, кажется полным и признаками распада, и отзвуками прекрасного и богатого прошлого, и неясным звуком настоящего.

“...Остается неясной платформа, которая должна оправдать новое единство МХАТ. Она может определиться ярче всего в новых постановках”<sup>21</sup>.

Пауза перед новыми постановками затягивалась.

Немирович с апреля 1924 года полагал своей ближайшей работой пьесе Жюль Ромэна “Сромедейге-le-vieil” (“глубоко поэтическую, коммунистическую без малейшего намека на агитацию”)<sup>22</sup>.

В Музее МХАТ в описи сезона 1923/24 года под № 159 хранится автограф:

“16 мая 1924 г.

В МХАТ

Настоящим предоставляю МХАТ право исключительной постановки в Москве пьесы Жюль Ромэна “Старый Кромдейр” в моем переводе в редакционной обработке Эфроса на существующих условиях оплаты авторского гонорара, причем все дальнейшие сценические изменения текста будут сделаны по соглашению мной и А.М.Эфросом согласно указаниям В.И.Немировича-Данченко.

Авторский гонорар должен быть распределен между мной и А.М.Эфросом в пропорции: три четверти мне и одна четверть А.М.Эфросу. ...

О согласии на вышеизложенное прошу меня уведомить.

16/V/24

О.Э.Мандельштам”.

Осип Мандельштам передавал отзвуки античной лексики и метрики в переводе современной “деревенской драмы”; он же в предисловии точно писал об авторе: “Жюль Ромэн в современной французской поэзии не одиночка: он центральная фигура целой литературной школы, именуемой унанимизмом. Раскрыв смысл французского наименования школы, получим: поэзия коллективной души”<sup>23</sup>. Есть свидетельство, что пьесой дорожили<sup>24</sup>. Договорились с художником (Р.Р.Фальк). Согласовали постановку с наркомом Луначарским. Но в бумагах первого сезона ни следа, что “Кромдейра” начинали. Очевидно было охлаждение к нему.

От пьесы могло отталкивать то самое, что в ней могло и притягивать: культ героического примитива как в формах ее, так и в идее, правота каменной силы коммуны в горах – силы, торжествующей над мягкосердечием села в долине. Приходящему снизу хромоту, чьи песни и жалобы трогают душу, грозят:

Берегись кромдейрского гнева,  
Если хрупким дорожишь телом

И перебоями розовой крови.

Хромой певец тем и ненавистен, что трогателен, что сильному  
глядеть на его побелевшие от страха губы больно. В конце ему подают  
уроненные со страху костыли:

Полно, успокойся! Дыши, как прежде!  
...Только уходи без оглядки далече  
И песни свои береги для овец.

В том же апрельском письме 1924 года, где Немирович увлеченно примеривался к “Кромдейру”, он самому себе намечал на выбор “Смерть Иоанна Грозного” (с Качаловым), пушкинского “Годунова” (тоже с Качаловым), всю трилогию А.К.Толстого (в два вечера, с Грозным – Леонидовым, с Федором – Москвиным, с Годуновым на протяжении всех трех пьес – Качаловым). “Верчусь около русской трагедии, ставя задачу современного разрешения... Но, может быть, я переложу эту задачу на Музыкальную студию, где поставлю “Бориса Годунова” Мусоргского...”

А в МХТ поставлю другую из имеющихся задач – разрешение Островского, или русская комедия”<sup>25</sup>.

Разрешение русской комедии в принципе можно было связать с “Горем от ума”, но ни Немирович, ни Станиславский не собирались обременять такой задачей спектакль двадцатилетней почти давности, возобновление десять лет назад уже переживший.

Комедия Грибоедова издавна служила в России проверкой труппы: если роли расходятся, значит, все правильно. В Художественном театре в сезон 1924/25 года нашлись исполнители даже на два состава. Один готовил Немирович-Данченко (он был выпущен раньше, там Софью играла К.Н.Еланская, Чацкого – М.И.Прудкин, Молчалина – В.Я.Станицын, Лизу – О.Н.Андровская, Наталью Дмитриевну – А.К.Тарасова, Скалозуба – В.Л.Ершов, все – кроме последнего – из Второй студии). Станиславский готовил состав другой (Софья – А.О.Степанова, Чацкий – Ю.А.Завадский, Молчалин – А.Д.Козловский, Лиза – В.Д.Бендина, Скалозуб – А.В.Жильцов, все – из Третьей студии и ее школы). Качалов пробовал Репетилова, Книппер играла Хлестову. Прежние роли оставались за Станиславским (Фамусов) и за Москвиным (Загорецкий), за Грибуниным и Вишневым – соответственно Горич и князь Тугоуховский.

Первые отзывы в печати относятся к составу, сыгравшему первым; от отзывов на работу другого состава они, впрочем, отличаются мало. Новая редакция “Горя...” побудила сострить: «Обычную надпись на повторных изданиях “исправленное и дополненное” в данном случае приходится заменить несколько необычной: “испорченное и сокращенное”»<sup>26</sup>. Вроде бы открыв молодым дорогу, их направили по пробитой не ими колее. Новые исполнители жались в чужом им предметном мире,



в старой, не с ними созданной мизансцене. Покоряясь найденному не ими, они играли безразлично; уходя же от чужого рисунка, либо впадали в общетеатральный, внешнехатовский шаблон, либо – все же пробуя внести что-то свое – играли сбивчиво и с нажимом.

Зоркий ум видит в возобновленном “Горе от ума” “грех музейной реставрации художественного творчества”<sup>27</sup>. Формула странная, но в театре ее понимают. Как понимают, почему тот же критик, обмолвясь добрым словом об Андровской – Лизе, всерьез выделяет в спектакле только Москвина – Загорецкого (Москвин в первом сезоне вообще занял место особое): “Роль достигла почти монументального предела”, вырастая из ядовитого зерна Грибоедова, из недр исчезающей реальности. То, как Москвин играет, внезапная предельность явленных им актерских красок, свежих и злых, – образец творчества первородного.

Мысль о творчестве первородном как единственно спасительной альтернативе “реставрации” отчетливо организует все, что в сезон 1924/25 года пишет про Художественный театр Павел Марков.

После статьи Маркова в “Правде” про “Горе от ума” (о статье скажешь без оговорок “отрицательная”) к нему дозванивается секретарь дирекции МХАТ Ольга Бокшанская: с Марковым хочет повидаться Немирович-Данченко.

История, как Немирович завербовал Маркова в Художественный театр с перспективой, что Марков подменит по литературной части (и не только по литературной части) его, Немировича, собирающегося надолго оставить Москву, – история замечательная и самим Марковым не раз рассказанная (см. хотя бы в его “Книге воспоминаний”).

Марковым был написан перспективный репертуарный план МХАТ Первого на его второй сезон. Документ не датирован, но, судя по его значению (планы на следующий театральный год полагалось подавать в конце идущего), наиболее вероятная дата – самое начало апреля 1925-го. Он составлен новичком еще под присмотром Немировича-Данченко, тот добавил к машинописи несколько строк карандашом.

Планы мотивированы так, чтобы их поняли и захотели бы подержать там, куда их теперь положено посылать на утверждение, при том изложены правдиво по существу, нестыдно по слогу. То, что предполагают, намерены сделать серьезно и искренне.

Что-то сложилось, что-то установилось и окрепло в театре, насколько можно судить по четкому проекту. Он составляет параллельно с тем, как обретает четкость труппа.

В первом сезоне столкнулись с фактом: актерский состав никогда еще не бывал столь разросшимся. По спискам за две сотни. Как их загрузить работой? Сдваивать составы, как это сделали в “Горе от ума”? Разрешить бывшим студийцам не только играть их прежние спектакли, но и готовить сепаратно новые, выбирая пьесы помноголюднее? Так поставили “Елизавету Петровну” Дм.Смолина. Младших занимали в школьных работах – известно, что показывали в отрывках и “Таланты и

поклонники”, и “Одиноких” Гауптмана, и многое еще; пунктир общей репертуарной линии тут и не должен прослеживаться.

В который раз вышло по присловью: не было бы счастья, так несчастье помогло. Указание сократить пришло сверху: в общесоюзном масштабе советское государство объявило борьбу с разбуханием штатов.

Структуру МХАТ Первого, как ее утвердили совсем недавно, пришлось опять перестраивать. Драматическая студия ликвидировалась, школа тоже заканчивала свое существование. Начала работать так называемая Штатная комиссия. Кадровые беспокойства не касались “стариков” (об этом договорились). Труднее было с молодыми.

По ходу пересмотра творческого состава первым высказываться о тех, чью судьбу решают, выпало Лужскому. Сохранились его письма Немировичу (оба в Москве, но важно с пером в руке зафиксировать ход дел и разобраться в мыслях). Самое раннее письмо самое клочковатое, сначала только констатации и прикидки.

“В двух бумагах, которые были опубликованы Подобедом в подготавливаемом заседании для комиссии сокращений, было упомянуто по Вашему указанию, что Студия вливается в драматическую группу, курсы закрываются и часть учеников вступает в эту же группу, в младшую ее ступень.

Там же сказано о пяти неделях для организации вышеупомянутого. Тремя членами Месткома и членами Правления Ваше решение принято единогласно.

Месткомом (всеми тремя присутствовавшими) было высказано пожелание только очень твердого решения, чтобы не повторить недогазменний этого года при слиянии трех школ в одну и нерешительности в роде красавинской истории.

...Я попытался сделать список Студии и курсов и степень их занятости в репертуаре, который, наверное, перейдет и на будущий сезон” (надо будет когда-нибудь издать факсимильно эти огромные листы – пересечение горизонталей и вертикалей, таблицы, кто и что играл).

До того как составил список труппы, названный окончательным, Лужский, Немирович-Данченко, Станиславский по два, по три, по четыре раза взвешивали свои суждения. Оставили черновики этих суждений. Лужский писал Немировичу: “На отдельном листе пытался сделать характеристику всего состава труппы студии по своим наблюдениям за 4 года до Америки и этот сезон. Если бы нужным было показать ее кому из стариков, не скрываю”. Впрочем, этот абзац вычеркнут. Письмо заканчивается строками: “Пока лист не прилагаю, недостаточно спокоен вышел он”.

Лужский формулирует перспективу молодых талантов без приплюсовываний, какие в роде бы неизбежны у педагога (а Лужский со студийцами как педагог работал – поставил с ними успешный “Узор из роз”, 1920-й). Кажется, ни одного промаха. Но стоит воздать хвалу и

готовности запнуться, помедлить с решением.

Вот листы Станиславского – отклик на предложения Лужского и Немировича: быстрый почерк, покаяние, что многих в театре не успел разглядеть. В оценках проступает важнейший на сей раз критерий: присутствие (или отсутствие) индивидуальности.

“Вот, по-моему, кого нужно считать индивидуальностями:

Андерс

Гаррель

Кедров

Коломийцева

Комиссаров

Марина (очень интересная. М.б., трагическая)

Монахов (очень интересен. Артистичен)

Орлов В.

Раевский

Титушин

Степанова

Яншин”.

О Яншине (твердо написав против его фамилии – “да”) дает и приписку: “самоумнение уже есть”. Это притом, что Лариосика в “Днях Турбиных” Яншин еще не играет.

Сожалеет: мало шансов, что останется в театре нервный, но явно даровитый Азарин (он в самом деле уйдет, будет одним из ведущих актеров МХАТ Второго). Признается в чрезмерной подвижности своих симпатий и антипатий, от антипатий рад отречься. “Должен быть честен и признаться: с первого раза я возненавидел трех среди учеников: Булатову, Секретареву и Шиллинга. Вчера Булатова играла отрывок Кэте из “Одиноких” – превосходно, поразила.

Секретарева играла мальчика в “Страсти-мордасти” – хорошо, неожиданно.

Шиллинг стал очень хорошо играть в “Битве жизни”. Каждое слово принимает. Кроме того, по одному делу мне пришлось иметь с ним дело. Он показал себя очень культурным и порядочным человеком, полным хороших стремлений.

Овчининская показала себя хорошо в роли матери (“Таланты и поклонники”)<sup>28</sup>.

В смежных этим листам записях Немировича-Данченко можно вычитать прикидки, кто нужен и кто не нужен по складывающемуся наконец замыслу МХАТ Первого. Насчет Марии Кнебель колеблются: она подошла бы на роль Шарлотты, но пока “Вишневого сада” не обновляют; понадобится ли вообще этот актерский ум, эта заостренная, открытая техника, эта индивидуальность, годная для Чехова, решаемого как трагикомедия. Пойдя на перестановки в штатном расписании, Кнебель сохраняют.

Путаница в штатном расписании (кто куда зачисляется) остава-

лась источником общей нервности. Не удалось установить логику, по какой попадаешь в тот или иной страт, непонятны были правила кочевья из одного в другой. Перед сезоном 1925/26 года в основной состав зачисляется 32 человека, потом 39. Семеро (В.Д.Бендина, С.А.Бутюгин, А.В.Жильцов, Л.И.Зуева, Б.Н.Ливанов, Н.И.Сластенина, Н.А.Шульга) входят в “сезонный состав”, 52 человека – во “вспомогательный сезонный состав труппы”. Еще семеро – в сотрудники. На аккуратной машинописи пометка: “Этот список утвержден Владимиром Ивановичем. Завтруппой и репертуаром МХАТ С.Бертенсон. 29/IV 1925”. Четыре месяца спустя приложат дополнительный список сотрудников – еще одиннадцать. Во вспомогательном составе создают младшую подгруппу.

Из театра после первого сезона выбыло человек двадцать (если считать в процентах, отсеяв после сезона 1898/99 года был даже больше). Хотели быть деликатными с оставшимися – К.С. придумывал, как лучше извещать о понижении в статусе, о понижении в оплате: с глаза на глаз, на общем собрании, при двух-трех товарищах?

В обсуждавшихся за год списках снова и снова проходит, меняя место, фигура Бориса Добронравова. Почему весной 1924 года в прикидках будущего московского состава ему не находили места – и почему ему место нашли, и как затем он станет необходим – вопросы не праздные.

Не стоит сбрасывать со счетов “конторской” интриги: во время зарубежных гастролей Борис Добронравов завоевал антипатию Ольги Сергеевны Бокшанской. В очередном письме-рапорте (начало апреля 1924 года) секретарь дирекции с присущей ей обстоятельностью изложила московскому своему шефу случай в Кливленде на представлении “Дна” (Добронравов играл там Медведева): речь шла о страшном возмущении Вишневого, который незанятому в тот вечер в спектакле Станиславскому жаловался, как ведет себя на сцене Добронравов. “Помимо всех “штучек”, которые он придумал и которые были поистине непристойны (их можно показать, но очень трудно, да и не стоит, описывать), он нарушил все правила сцены, уйдя, например, в портал. Сейчас даже не вспомню всего, что про него рассказывали. К.С. страшно рассердился и велел его позвать к себе. Но Добронравов уже ушел. Тогда К.С. велел записать все это в протокол и послать Вам выписку из протокола. Кроме того велел Подгорному передать Добронравову, что он, К.С., его презирает. ...Вы думаете, что все то, что ему на следующий день сказал Подгорный, потрясло Добронравова. Ничуть. Как может его взволновать, что К.С. его презирает. Я еще удивляюсь, как он не ответил, что он, Добронравов, сам его презирает. С него бы это стало”<sup>29</sup>.

Заметим от себя: Станиславский тех сценических нарушений, во круг которых склудилась интрига, не видел, а если читать в описываемое протоколом, то – кажется – увидев, он не нашел бы причин гневаться. Хотя, наверно, в стареющем, обдрябшем спектакле в самом деле не следовало играть так размашисто<sup>30</sup>.

Получивши от Бокшанской компромат на малознакомого ему актера, Н.-Д. внес его в телеграфный перечень тех, кому не видит места в заново планируемом Художественном (телеграмма от 22 апреля 1924 года). Но стоит вникнуть, почему Бокшанская была так раздражена, – личных мотивов в ее антипатии ведь не имелось.

Добронравов (пусть он в театре подольше, чем она) Бокшанской – с ее поклонением здешнему порядку – явно неприятен, явно враждебен как артист не столько даже с иными правилами, сколько с иной природой.

Как раз от правил Добронравов отступал редко. В поездке безотказно играл роли “без ниточки” (Аполлон в “Провинциалке”, Петр в “Иванове”, человек Крутицкого в “Мудреце”, слуга Кавалера в “Хозяйке гостиницы”, еще слуга – в “Лапах”, народные сцены). Та же Бокшанская писала, как под конец первого заграничного сезона ему устраивали что-то вроде юбилея: “Он единственный из всех, который был занят во всех спектаклях и концертах поездки (не играл всего в двух спектаклях за все время)”<sup>31</sup>. И все-таки Добронравов по всем своим данностям для Бокшанской знак присутствия иноприродного тому, что она почитает. И в этом Бокшанская вряд ли ошибается.

В противоположность большинству своих сверстников, Добронравов ни тогда, когда заканчивал курс в духовной семинарии, ни студентом математического факультета не был завятым зрителем Художественного театра. Здешних спектаклей ни разу не видел до той поры, когда вышло так, что купил дешевые билеты на весь объявленный недельный репертуар (это было в сезон 1914/15 года). Первое впечатление – “Смерть Пазухина”, Москвин, Грибунин. На “Смерть Пазухина” потом ходил раз пять, если не больше. “Я был потрясен всем виденным, той правдой жизни, которая открылась мне со сцены”<sup>32</sup>.

Как актер Добронравов только ее хотел – правды жизни, из самой жизни им самим взятой. Или взятой из собственной душевной глубины, из себя самого (в этом смысле, и не только в этом, он “продолжает одну из важнейших традиций русского “домхатовского” театра... знает секрет так называемого “нутра”<sup>33</sup>). Он мог с одной репетиции сыграть сцену Алеши со Снегиревым (отрывки из “Карамазовых” давались в окончание гастролей в Париже 24 декабря 1922 года), волнуя знанием природы (годы ученья в семинарии) и глуховатым лиризмом. Он мог вовсе без репетиций вступить в “Вишневый сад” (это было 17 февраля 1923-го). Качалов, который признавался, что ему почти никогда не нравится другой актер в его роли, а Петя Трофимов был одной из его лучших и любимейших ролей, принял Добронравова всецело; особенно взволновал его Добронравов в сцене с Раневской в третьем акте (“Ведь он обобрал вас!.. Он мелкий негодяй!..”) – “у Бориса была такая жесткая к себе и мучительно беспощадная жалость к Любви Андреевне, какая может быть только у очень доброго и абсолютно (как абсолютный нуль) честного человека”<sup>34</sup>.

Впрочем, в большинстве ранних работ русский лирик оставался скрыт. Добронравову давали богатырей (Голубь-сын) или хамов. Запомнился наглый хохот лакея в “Нахлебнике”. Вводя актера в спектакль “Ревизор”, Станиславский предложил передавать нахальство и дерзость трактирного слуги через невозмутимое смирение.

У трактирного слуги, как все помнят, сцена с Хлестаковым. Добронравов писал: “Наиболее сильное действие из всех виденных мною артистов, притом не только студии и МХТ. но и других театров, русских и заграничных (включая Ф.И.Шаляпина) произвел на меня Михаил Александрович Чехов”<sup>35</sup>. Оценим, когда записано это признание насчет актера-“невозвращенца” (а рядом об еще одной “невозвращенке” – “прекрасной актрисой была Бакланова”) – записано в конце тридцатых (опубликовано посмертно). Заметим и то, как высоко – выше всех виденных – он ставит актера, который ему, Добронравову, антагонист по всему: по природе, по технике, по актерским желаниям наконец. Сам он в молодости хотел сыграть и не сыграл Незнамова, потом хотел и не сыграл Отелло. “Мне всегда нравились и нравятся роли сильные, дающие возможность выразить крупные, яркие чувства: гнев, радость, ненависть”<sup>36</sup>. У него были силы на все это, такое простое.

С 1915 года неоплачиваемый кандидат в “сотрудники”, менее всех вросший в традицию, как она закрепилась к этому времени, в школе МХТ не учившийся, со студиями если и соприкасавшийся, то от случая к случаю и всякий раз ненадолго, – Добронравов окажется среди самых необходимых, когда МХАТ Первый попробует снова начать жизнь “от корня”, когда начнет заново вязаться замысел театра русской жизни.

Короче: все утряслось, в первом же спектакле в проезде Художественного театра (в той же “Смерти Пазухина”) Добронравов играл, бумага от 10 октября 1924 года переводила его из кандидатов – в члены труппы; он в штате и в основном составе труппы 1924/25, как и 1925/26 года. И далее.

К концу первого сезона был решен отъезд Музыкальной студии. Немирович-Данченко уезжал на зарубежные гастроли вместе с нею; свою последнюю московскую работу (она же – первая премьера МХАТ Первого) выпускал в спешке и оставлял без присмотра.

Между тем “Пугачевщина” была задумана как работа принципиальная. Режиссер круто определялся в своих подходах к сценическому повествованию о гражданской войне восемнадцатого столетия. Предлагалось решение истории в прозе.

Уже тут было оппонирование.

Подступаясь как к предмету к бушующей народной стихии, сцена первых послеоктябрьских лет предпочитала стихотворную речь, песенный разлив, частушечный перебор. Так Василий Каменский обрабатывал материал, связанный со Степаном Разиным: спектакль состоялся в первую октябрьскую годовщину, актеров для участия в нем мобилизовали – своего рода поэтическая повинность, столь же как тогдашняя

трудопвинность неотменяемая. Разина играл Н.А.Знаменский, актер МХТ. За Алисой Коонен, назначенной на роль персиянки, послали человека в кожаной куртке и на мотоциклетке, чтоб привез на репетицию.

Коонен выпевала, выборматовывала, наполняла истомой условный восточный лепет:

– Ай,  
Хяль бура бен,  
Аббас,Селям.  
Джам – аманай,  
Джам – аманай.  
Ай,  
Пестритесь, ковры –  
Моя Персия...

Голоса плелись. Раздавался клич, как и лепет мало разборчивый, не в словах доносивший смысл, а в силе звука, в ритме: сарынь!

“Эй, гуляй –  
Сарынь на кичку!..  
Эй, глуши,  
Свисти,  
Кистень,  
По царевым медным лбам.

Бам!  
Бам!  
Бам!

Бацк!

Буцк!

Лязг!

Мызг!

Хряст!

Хруст!

Ряск!

Вдрызг!

Бам!

Вам!

Дам!

Чеши!  
Мотай!

Каменский своего “Стеньку Разина” читал Станиславскому, и Станиславскому понравилось, хохотал над “разбойничьими стихами”, на ходу подкидывал сценические подсказы; спектакль с Коонен ему не понравился, но о “крупницах самого настоящего” в поэме все же повторил на одном из “творческих понедельников”.

У Каменского была еще поэма (пьеса? песня? сказ?) о Пугачеве – “Пугачевский бунт на заводах”. Сам бунт – как праздник (“Хватай топоры, /Копья, вилы, дубины. /Правь именины /Запевай – затевай /Ой, да ой-е-ё /...И – эхх! /Не робей, /Воробей, /Знай – наскакивай, бей!”). Пожар – как пиршество (“Тарарах ты /Поешьте-ко: /Сжарили помещиков, /Как карасей... /Ой, мамоньки, что делаем, /И сами не знаем...”). Слова теряют связь (“Жги. /Бунтуйся. /Бей. /Кромсай.”), перерастают в рев: “Арымар – хары-мар. /Перегары – бар-бар. /Шпарь-да, жги-да, /И – эхыча да эхыча, /Приехал ча да ча. /Запевай”). Все завершается праздником свадьбы с выкриком под конец ее: “Эх, ты уважь, /Наш Емельян, – /Воронье скорей пусти”.

Трудно вычислить, какие “крупницы самого настоящего” мог найти тут Станиславский, как бы он вел действие к общему финальному воплю-призыву “В хрясть!” Легче вычислить, почему ни предлагавшейся Каменским версии-сказа, ни “Песни о великом походе Емельяна Пугачева”, как в черновиках называл свое сочинение Есенин (1921), Художественный театр не поставил.

Пьеса в прозе “Пугачевщина” К.А.Тренева вышла в издательстве “Мосполиграф” (М., 1924), 10 сентября 1924 года Немирович телеграфно испросил право первой постановки для МХАТ. Автор выразил желание присутствовать на репетициях, приезжал дважды.

Трениву было под пятьдесят; родом из крестьян, он учился в Петербургском археологическом институте и в Духовной академии, учительствовал на юге, совсем уже немолодым (после сорока) окончил еще и агрономический факультет Таврического университета. В литературе не был начинающим, печатался с 1898 года<sup>37</sup>.

За картинами времен Пугачева было видно: при Трениве в его Таврии так же перекатывались белые и красные, опознанные и неопознанные банды, так же вроде бы противу естества и все же естественно продолжалась жизнь. У Тренива, надобно сказать, уже лежала написанная до “Пугачевщины” хроника недавних времен, хроника южного города, переходящего из рук в руки – раскатистая, быстрая, с сильным привкусом мелодрамы, с легким привкусом раешника. Это ранний вариант “Любови Яровой”. Но Тренив решил сперва издать и увидеть на сцене “Пугачевщину”<sup>38</sup>.

Немирович был готов отдаться своему увлечению пьесой (Трениву помнилось, что режиссер сопричислил ее к лучшим пьесам мхатовского репертуара и обещал ей громадный успех). Увлекала бедовая игра национальных сил (бедовая – с присутствующим в корне значением “беда”, но лихая, безудержная, захватывающая); увлекало соединение яркости и суровости “картин народной трагедии”. Он пожимал плечами, когда ему говорили, что “мрачно взято”. “Мрачно взято... А что же, пугачевщина, охватившая пожаром пол-России, была игрушкой?”<sup>39</sup> Не ища прямых аналогий с только что отбушевавшей гражданской войной, не стремясь ни к тому, чтоб оправдывающе и возвышающе найти смысл



в русском бунте, ни к тому, чтобы подтвердить его бессмысленность и беспощадность, Немирович-Данченко был занят другим: как когда-то в “Царе Федоре”, хотели погружения в стихию народной жизни, имеющей свои (и весьма непростые) отношения с законами нравственности, с которыми она пересекается и которым она не повинуетя.

Немировича-Данченко издавна тянуло к “повестям о многих мятежах” – его интерпретации такого материала могли приносить ему триумф, как “Юлий Цезарь” 1903 года, или провал, как “Борис Годунов” 1907-го, но драма самого хода истории продолжала возбуждать в нем художника. Перед тем как взяться за “Пугачевщину”, он снова думал о “Борисе Годунове” – если не о постановке Пушкина, то о решении оперы Мусоргского в Музыкальной студии (“Годунова” я задумал, кажется, до жути интересно”<sup>40</sup>).

В “Пугачевщине” режиссер разрабатывал мотив гнета, который порождает силу контрдействия, готовит взрыв и разгул. Репетируя первую картину, он подсаживал не житейские поводы ссор казачек, но общее состояние: “Все сдавлено, все затаено, насыщено...”. Рядом с этой сдавленностью театр искал “аромат степи”, ширь (подбирался казачий музыкальный фольклор). По совету А.М.Эфроса (тогда руководившего худчастью МХАТ), обратились к художнику А.Ф.Степанову – тот намеревался соединить игрушечно-яркие конструкции на наклонных площадках с костюмами, дающими фигурам монументальность (человек на эскизах – вровень с крышей казачьего куреня и с куполами скита). Автор и актеры декораций не полюбили, склонны были связывать именно с ними внутренний разлад, сказавшийся в работе. Но вряд ли все тут на совести сценографа.

Репетиции пошли с начала первого сезона (объявили их еще в сентябре); недели две спустя Немирович писал: “В театре работают очень много, а радости как-то нет. ...Не разберешь, куда она притаилась”<sup>41</sup>. Надеялись, что новый автор (как в свое время Горький) передаст свой ток – ток личности с новым для театра живым опытом. Однако Тренев в личных контактах был незаразителен.

Работа Немировича здесь связывалась с системой его отказов от четвертьвековых накоплений театра (он успел в апреле 1924 года с категоричностью исключить из планов “весь чеховский репертуар, – по крайней мере, в той интерпретации, в какой эти пьесы шли...”<sup>42</sup>). Режиссер искал в “Пугачевщине” новый для Художественного театра контакт с персонажами, новую гамму без нюансировки (с однотонностью, за которую начали укорять, бороться отказывался).

Немирович-Данченко в своем увлечении держался долго, вплоть до премьеры: “Надо благодарить судьбу, что меня во время репетиций “Пугачевщины” охватил какой-то смелый бес и не покидал”. “Пусть у меня многое будет не так, пусть многое могло бы быть лучше, но пусть будет охвачено единым духом, единой волей, единым устремлением. Совершенства не бывает, погонишься за совершенством – залижешь,

сузишь самое ценное, заложенное в основе”<sup>43</sup>. Но за год, прошедший от первой встречи театра с пьесой до ее премьеры, вера в режиссерское решение скорее расшаталась, нежели окрепла: к концу сезона можно было усомниться в отказах от природных тебе мыслей, от природного сценического языка.

Не став переломной точкой в жизни МХАТ, какою, кажется, была задумана, “Пугачевщина” впечаталась в театральную память отдельными кадрами: обезноживший старик Марей, которого ведут под руки вешать (образ рождался у Хмелева от розового отсвета огня восковой свечи на белой смертной рубахе): Пугачев – Москвин в финале медленно поднимался в низкой клетке и с криком тряс ее прутья – крик был окрашен буйной тоскливостью. Вторым исполнителем роли был Л.М.Леонидов (он сразу поддержал пьесу и участвовал в режиссуре спектакля). Пугачев оказался его первой новой ролью после Каина, – тень первого окровавившего себя протестанта издали ложилась на трактовку Пугачева. Леонидов играл весомо, мрачно, микшируя в роли тон бытовой и характерный, живя обреченностью бунта.

Спектакль имел дурную прессу, впрочем, и ругательную статью критик начинал твердо: “Пугачевщина” – большой спектакль. На этот счет двух мнений не может быть”<sup>44</sup>. В репертуаре удержался ненадолго.

Рядом с “Пугачевщиной” ее младшие участники (Н.П.Хмелев, В.А.Орлов, В.Я.Станицын, М.Н.Кедров, И.М.Кудрявцев, Е.В.Калужский, еще многие) репетировали и успели на полгода раньше выпустить на Малой сцене спектакль на материале того же XVIII века в прямо противоположном вкусе и жанре – треневские “картины народной трагедии” сыграли 19 сентября 1925 года (то есть в начале второго сезона), “Елизавету Петровну” – 29 марта (то есть ближе к концу первого).

“Елизавету Петровну” взяли в работу до слияния с МХАТом, начинал ее В.Л.Мчедлов: он скончался внезапно, почли долгом сообща доделать им начатое (на программке режиссерская подпись четверых). Однако все же задержимся на этом спектакле.

Полный титул сочинения Дмитрия Смолина, написанного то ли прозаизированным стихом, то ли ритмизованной прозой – «“Елизавета Петровна” (“Последняя Романова”), трагикомедия дворцовых переводов в 5 действиях».

Вот данности автора (помимо того, что ему принадлежит текст “Лизистраты”, как он звучал со сцены МХАТ): выпускник Московской академии коммерческих наук (1910). То есть профессионально обучен как коммерсант. После 1917-го секретарь влиятельной организации – Госполитпросвета. Заправляет в Масткомдраме (“Мастерская Коммунистической драматургии”), здесь ставит в 1921 году свою перелицовку “Ревизора” (“Товарищ Хлестаков”). Другую его пьесу (“Василиск Холодов”) в том же году Художественному театру рекомендует Луначарский. Несомненно, Смолин имел возможность и умел нажимать. Но

кассовый успех нажимом не обеспечивается, а Смолин кассовый успех имел. Театральным ремеслом недурно владея, спрос на полуразоблачительную, полуромантическую трактовку альковных тайн истории вычислил верно; бил на достоверность – в печатном тексте “Елизаветы Петровны” давались ссылки на источники. В 1925 году рядом с премьерой Смолина на Тверской, 22 пошли его же “Семь жен Иоанна Грозного” в Малом (и художник был тот же – С.Иванов), “Пугачев и Екатерина” в театре б. Корш и в Студии Малого театра.

Талантливой энергии, которая Алексею Толстому не изменяет даже в “Заговоре императрицы”, у Смолина нету, но ведь и свежей кровью (как от бесстыжего “Заговора...”, где среди действующих и разоблачаемых – екатеринбургские жертвы) от его поделок не пахнет – смотреть их прыгающие эпизоды не совестно. Так же бравурно Смолин театрализовал сегодняшнюю жизнь: “Иван Козырь и Татьяна Русских” по темпу и по монтажу смахивает на приключенческую “революционную фильму”, поставили этот боевик в Малом театре (дата та же – 1925-й). Одним словом, этот драматург – фигура неперемнная в пейзаже сезона.

Нет признаков того, что бывших студийцев кто-либо из Художественного театра отговаривал от Смолина. Нет и признаков того, что после премьеры подчеркивали свое отстояние от этой работы.

Художественный театр мог переспросить себя, шло ли ему на пользу, если в прошлые годы держался особняком, гордясь брезгливостью к ходовой литературной продукции и конфузая редких уступок (так конфузились “Осенних скрипок”). У Второй студии не было подобной гордыни, вообще – кажется – не было гордыни, она с момента своего возникновения не чувствовала себя избранной и призванной; и в самом деле, ни избранной кем-то, ни призванной на что-то не была.

Первую студию создали Станиславский и Сулержицкий, ее заряжал магнетизм их личности и их задач; Третью студию предопределяла столь же магнетическая личность Вахтангова, с его увлекательными желаниями. Вторая студия своим происхождением была обязана причинам куда более деловым и скромным: по обстоятельствам военного времени в 1916 году закрывалась “Школа трех Николаев”, где театральные идеи не рождали и не испытывали, но готовили к актерской профессии; Вахтанг Леванович Мчедлов – один из ее педагогов, хороший человек – найдя деньги, уговорил дать собравшимся положение студии МХТ (это и от армии могло охранить). Студенты были одаренные. Мчедлов с ними в сезон 1922/23 года обновил “Синюю птицу”, позвавши их не на “черных людей” и не в “неродившиеся души”, а на первое положение: Тильтиль – А.П.Зуева, Свет – К.Н.Еланская, Фея – Е.К.Елина, Время – В.А.Вербицкий, мать – М.И.Пузырева, Огонь – Н.П.Хмелев, Вода – О.Н.Андровская, Молоко – В.С.Соколова, Пес – И.Я.Судаков и Н.П.Багалов, Хлеб – С.А.Бутюгин, Сахар – Е.В.Калужский, Насморк – Л.И.Зуева.

Первым спектаклем здесь было “Зеленое кольцо” Зинаиды Гиппиус (премьеры – 24 ноября 1916 года).

С этой пьесой Станиславский должен был ознакомиться еще в 1914 году – рукопись ему в Мариенбад переслал Сулержицкий; но она пропала вместе со всем багажом: началась Первая мировая, еле домой добрались. Два года спустя “Зеленое кольцо” вышло в издательстве “Огни”, Гиппиус надписала томик: “Создателю российской сети студий, мудрому Константину Сергеевичу Станиславскому свой первый комедийный опыт с надеждой робкой преподносит автор. 23 июня 16. Кисловодск”.

Не зная, что “Зеленое кольцо” написано до возникновения Второй студии, можно подумать, что пьеса сразу сориентирована на нее, с ее невнятуностью в цели старших: ведущий мотив пьесы – свежесть поколения, дорожащего тем, что отдельное, что не обременено вопросами взрослых.

Участники “Зеленого кольца”, когда Немирович собрался их посмотреть, показались ему “свежее и вооруженнее в приемах простоты”, чем артисты его МХТ. “На всем спектакле печать – позвольте так выразиться – искренности и здравого смысла. У этого спектакля хороший, здоровый цвет лица и ясный, спокойный взгляд”<sup>45</sup>.

Эффект “Зеленого кольца” во Второй студии стоило осмыслить. Гиппиус не в большей мере “быговик”, чем Леонид Андреев, чья “Младость” стала второй премьерой Второй студии (13 декабря 1918 года). Если их пьесы были приняты прежде всего в своем современно-жизненном содержании, значит, сцена и зал равно страдали от недобора по этой части.

“Зеленое кольцо” дало очень молодым актерам идти не от знакомой сцены (знакомой сценой не была ли к этому моменту сцена МХТ, ее пленительные спектакли Чехова), а от знакомой жизни: от нашей собственной жизни, сценой еще не ухваченной.

Люди потянулись в Милютинский переулок (Вторая студия в свой первый год играла там), хотя и афиши еще не было. Спектакль влек шармом ближней узнаваемости, когда на интонацию, на жест, на складочки блузки радуешься: та самая, тот самый, те самые. Юноши и девушки “те самые”. Не “похожие”, а “те самые”. Во всяком случае, Финочка в “Зеленом кольце” была “та самая”. В восемнадцатилетней Алле Тарасовой признали идеал “своей” (молодые офицеры брали с собою на фронт открытки с Финочкой – Тарасовой, как брали фотокарточку сестры или нареченной).

Впрочем, сложившееся после первых двух премьер ощущение, что у Второй студии есть своя нота и свой предмет, в последовавшие годы стало казаться обманчивым. Общей чертой здесь была разве что готовность к работе (режиссеров выдвигали из своей среды, – например, Б.И.Вершилов участвовал в “Сказке об Иване-дураке” (1922), ставил “Разбойников” (1923), “Даму-невидимку” (1924); И.Я.Судаков уча-

ствовал в “Разбойниках”, ставил “Грозу” (1923), но не определишь, куда двигаются в профессии, чего хотят.

У Немировича-Данченко в письмах зимы 1923/24 года выводы бывали жесткие: “Во 2-й очень слабо”. Речь о сборах (30%, 40%), но тут же добавлено: “Да и нехорошо у них, там, внутри”<sup>46</sup>. Чуть погода студийцы показывают “Даму-невидимку” – “можно только поражаться, как могло учреждение, 7–8 лет носящее имя Художественного театра, быть до такой степени безграмотно, то есть невежественно или, вернее, беспомощно в смысле самых элементарных, азбучных подходов к пьесе”. Немирович готов решить: все хорошее, что отнесено на счет Второй студии, сделали К.С. и Лужский. Его же, Немировича (пишет он), тут скоро возненавидят: не вмешиваясь, он предоставляет им “обнаружиться во всей правде, коли они за 8 лет ничему не научились”<sup>47</sup>. Но это он сгоряча. В том же письме, дописывая его через неделю, Немирович сообщает: он Вторую студию перед властями отстоял и надеется ее довести до ума.

Бывшая Вторая студия после летних реформирований 1924 года в общем составе МХАТ Первого имела численное большинство едва ли подавляющее. После корректив-сокращений, которыми к весне 1925-го завершался первый сезон, баланс несколько выравнился. Но роль людям из Второй студии все равно предстояла решающая.

Эти люди, с их изначальной отстраненностью от драмы наследования, с их изначальной же непричастностью к миссионерству и тем более к мессианству, с их близостью сегодняшнему залу, плох ли он, хорош ли, даже с их не очень-то высокой разборчивостью, с их молодой, эгоистической любовью к выходу на сцену, – люди из Второй студии своим присутствием обеспечивали возможность жить с новой строки, с новой страницы. Ничего не вычеркивая, но зная, что страница перевернута (в этом был еще один знак сродства с залом МХАТ 1924 года).

Повестка заседания 4 апреля 1925 года была плотная. Надо было разобраться с неотложными делами, тем более что на весну – лето предстояло разъехаться.

Станиславский в начале апреля уезжал в Ленинград – в первый и в последний раз за все время работы в Художественном театре выступал в чужом спектакле, на б. Александринской сцене. Сыграл Фамусова (постановка Е.П.Карпова) и Ивана Петровича Шуйского (“Царя Федора” в 1923 году осуществили Н.В.Смолич и Н.В.Петров). Потом отправился во главе мхатовцев по маршруту: Тифлис – Баку – Ростов-на-Дону – Одесса – Харьков – Екатеринослав (его еще не переименовали в Днепропетровск) – Киев. Удалось спланировать так, что молодые в те же сроки на два дня смогли выехать в Сормово с “Битвой жизни” и с “Львом Гурьчом Синичкиным” (самостоятельная работа). В большие гастроли повезли свою классику; сверх “Царя Федора”, “Смерти Пазухина” и “На дне” им разрешили представления “На всякого мудреца довольно простоты” и “У жизни в лапах”, которые в Москве не шли;

в Тифлисе и Екатеринославе показали даже неразрешенных “Братьев Карамазовых”.

Станиславский играет в каждом городе все свои роли (Шуйский, Сатин, Крутицкий), но усталым себя под конец не чувствует. Легче, чем он сам предполагал, Станиславский осваивался на родине, где нашел “огромные перемены. Прежде всего в составе самих зрителей. Откуда они пришли?” Зал заполняла все плотнее не старая, соскучившаяся по своему театру публика, а публика новая. Актеров на улице не узнавали и не кланялись, как бывало, сборы же росли. “Остальные театры – пустуют и голодают, если не играют злободневные пошлости (вроде “Заговора императрицы”, то есть истории Распутина на сцене. Эту гадость сочинил и ею унился, опакостился Алексей Толстой)”. О своем МХАТ Первом Станиславский говорит твердо: прожили “на чисто художественном репертуаре, без сделок с совестью”. Если бы не долги, которые навесила Музыкальная студия (ее спектакли как с начала сезона, о чем рассказывала Гиацинтова, так и весь год не посещались), то и вовсе хорошо бы. На оплату долгов и на собственный отдых удалось заработать гастроями по Союзу. В этой поездке зажили складно (в особенности в сравнении с тяжелым настроением поездки в США). В цитируемом выше письме сыну Станиславский шутит: “Я стал очень популярен”<sup>48</sup>.

Перед поездкой были сороковины Г.Н.Федотовой (на похоронах К.С. выносил гроб артистки, любимой своей старшей), и в Малом театре читали его траурное письмо; 23 июня с гастролей послали телеграмму-соболезнование по поводу кончины “патриарха русского театра В.Н.Давыдова”. Патриархов выкашивало, предстояло заполнить вакансии. Но Станиславский живет в совсем ином ритме. В хорошем рабочем настроении.

Дела залажены. Выпуск премьеры, которая пойдет в открытие, берет на себя Немирович: “Пугачевщина” от начала до конца его идея и его работа. Можно посоветовать, что сейчас Немирович душой на отлете (он готовит к первым зарубежным гастролям свое любимое детище – Музыкальную студию, К.О., везет ее в Питер, пересматривает все ее работы), но Станиславский не хочет его упрекать. Радует, что Владимир Иванович может поступать по своему желанию.

Отъезд разряжал атмосферу: ведь пребывание К.О. в системе МХАТ Первого, когда все остальные студии ликвидированы, всех напрягало. Плюс непопулярность самой идеи синтетического театра, наконец, дурные сборы. В сугубо частном письме Станиславский честил К.О. “мерзавкой” – надрываемся, чтоб покрыть ее убытки. Искали возможностей расселения – не находили<sup>49</sup>. Отъезд К.О. на длительные почтенные гастроли был удачей. Хотелось (и, кажется, удавалось) проводить ее дружелюбно.

На обед, который в конце августа давали отъезжающим, К.С. не смог придти, послал письмо; к пожеланиям счастливого пути присово-

купил признание: “Не скрою, что я, как и все старики, ревнуюем Владимира Ивановича к вам. Мы его против воли и с большой сердечной болью принуждены были уступить вам... Верните его нам здоровым, бодрым и вновь прославленным...”<sup>50</sup>.

У него самого впереди хорошие, желанные ему дела.

Пьесу “Женитьба Фигаро” он давно любит. Новый перевод ему уже послан: С.Л.Бертенсон явно не на уровне стремительного, колкого, живого Бомарше, но Станиславский и не очень внимательно его перевод читает, у Станиславского в ушах уже звенит нафантазированная им сценическая речь, словесные перипетии “безумного дня”. Гастроли в Одессе удачно свели с оказавшимся там Александром Яковлевичем Головиным. Этим художником, за плечами которого было 16 работ с Мейерхольдом, Станиславский увлекся так, будто всю свою жизнь только о встрече с ним и мечтал. Глубокое и потому свободное знание театральной культуры, ее исторических пластов, чувство стиля без стилизаторства, подвижность постановочной мысли при узнаваемости живописной манеры, прославленная, почти мелочная добросовестность при воплощении фантастически красивых эскизов, – короче, Станиславский ни о ком другом и думать не хочет, хотя их совместную работу должны были затруднять обстоятельства: Головин жил не в Москве, а в Ленинграде, и хворал.

Сбор труппы 15 августа 1925 года. Начало репетиций. На очереди кроме “Женитьбы Фигаро” (Станиславскому должны помогать Б.И.Вершилов и Е.С.Телешева), – “Горячее сердце”, к которому приступает Судяков (это означает: работа пойдет быстро; по темпу Судякову уступают все).

И “Горячее сердце”, и “Женитьба Фигаро” твердо стоят в перспективном плане на второй сезон МХАТ Первого, который к апрелю был написан П.А.Марковым. Задержимся на карандашной приписке, сделанной Немировичем-Данченко вслед машинописи Маркова (раз не успели перепечатать весь текст, – надо думать, приписка сделана в последний момент, перед тем заседанием правления, где бумагу, а заодно ее составителя, узаконили).

“В течение работ одной пьесе, называемой “дежурной”, подчиняются все части аппарата театра. Если бы среди сезона пришла пьеса современная, признанная “спешной”, то она заняла бы очередь непосредственно следующей за “дежурной” постановкой”<sup>51</sup>.

Похоже, что составитель плана сам недавно прослышал и только что успел обмолвиться Владимиру Ивановичу о блеснувшей возможности план поменять.

Как “современную, признанную спешной” Немирович-Данченко уже в конце марта – начале апреля 1925 года мог иметь в виду “Белую гвардию” Булгакова.

## Глава третья Русский простор

“Островский, или Разрешение русской комедии”. – “Горячее сердце”. – Работа Н.П.Крымова. – Москвин в роли Хлынова. – Станиславский на репетициях. – Триумфы актеров (Грибунин, Тарханов, Шевченко, Добронравов, Хмелев).

Репетиции “Горячего сердца” начались 15 августа 1925 года, премьеру выпустят 23 января 1926-го, афишу подпишут как режиссеры И.Я.Судаков и М.М.Тарханов. Станиславский обозначен в афише – “ответственный руководитель”.

Давно ни одна работа в Художественном театре не спорилась так счастливо, как “Горячее сердце”. Сам Станиславский удивлялся и этому ясному, быстрому ходу, и тому, как в зале радуются удаче, понимают ее и за нее спешат благодарить. Он благодарил ответно: “В нынешнее время выражение добрых человеческих чувств такая редкость, что их ценность удесятеряется. ...Очень рад, если последняя работа Художественного театра Вам понравилась.

Как ни странно, а на 27-й год своего существования наш театр находится в периоде формирования труппы и новая постановка является первой пробой с новыми силами”<sup>1</sup>.

Станиславский ошибся в подсчете – “Горячее сердце” было показано в середине не двадцать седьмого, а двадцать восьмого сезона. Но безошибочно ощущение новой сформированности, нового сотрудничества в объединяющих, крупных и пришедшихся по плечу задачах.

Станиславский пришел в работу, когда она уже раскатилась, подталкиваемая крепкой энергией Ильи Судакова.

Судаков, занимавшийся “Горячим сердцем” еще во Второй студии (с иным составом), провел все 120 репетиций, в первый же день обозначив цели. “От актеров требуется: правды, простоты и действия. Каждая фигура в спектакле должна быть значительная и яркая. Толпа должна быть слита в одно целое. Вся пьеса должна идти в повышенном темпе. Переживания действующих лиц должны быть доведены до максимальной. От художника спектакля требуется постановка в ярких тонах, оттеняющая быт...”<sup>2</sup>. Упрощенная формулировка задач не искажала их общей верности и оставляла вольность их решению.

Художником пригласили Н.П.Крымова. С ним режиссеры и Лужский встретились в первые же дни работ – 19 августа ради этой встречи отменили иные занятия.

Крымов, известный как пейзажист-станковист, до сих пор для Художественного театра оставался человеком едва знакомым, хотя Станиславский просил коллег подумать о нем в перспективе новой “Чайки”



(сентябрь 1917-го), а в 1922 году он помогал в подготовке декораций “Вишневого сада” к зарубежным гастролям. И прикосновенность к мхатовской чеховиане, и членство в художественном объединении “Голубая роза” не обещало в Крымове затребованной яркости, оттеняющей быт. Но Крымов вовлекся в завязавшуюся артистическую игру, восхитился и, как все, провел четыре чудных месяца. Со своими “доконструктивными”, писаными декорациями (прелестный, грустный пейзаж за рекой; ночная синева леса) он совместил скульптурные гротески на даче Хлынова, толстые, небесно-голубые витые колонны, без дела, ничего не неся высаящиеся тут, приунывшие огромные морды сторожевых львов. То ли одичавшая, обнахалившаяся память уездного лепщика об “антиках” и “среднем веке”, то ли пародийная ссылка на общероссийский купеческий модерн. Или, может быть, на конкретное здание: разукрашенный ракушками особняк в конце Воздвиженки (москвичами именовавшийся – дворец сумасшедшего морского царя), где у входа поставлены такие витые колонны.

Крымов предложил костюмы преувеличенные, словно бы подпухшие, одутловатые (на юбках оборки и рюши торчком, оттопырься), банты где только можно – голубые банты на гетрах у розовых лакеев Хлынова, бант из-под бородищи Курослепова, прическа-бант и брошь-бант на богатейшей груди Матрены – Ф.В.Шевченко (Крымов сам красил материи для ее платьев). В необъятной рубаше в цветочек выходил на слоновье крыльцо своего дома Курослепов (поначалу репетировал Н.П.Багалов, режиссер пояснял: “Ему жутко, что он один и его окружает тишина. Живет последовательностью своих снов, которые с каждым днем становятся все страшнее и страшнее”<sup>3</sup>). У Хлынова голубой бант-бабочка вылезал из-под зеленого жилета. Брякали медали, их на жилете было до черта. “Руки болтались и ни с того ни с сего сжимались в кулаки, лезли в самое лицо оторопелого собеседника”<sup>4</sup>. Станиславский подсказывал Москвину: “Хлынов в сцене с Градобоевым может быть страшноватым, жутким”<sup>5</sup>.

Москвин вступил в “Горячее сердце”, слегка запаздывая: как и других здешних “первых сюжетов”, его связывали завершающие репетиции “Пугачевщины” (вместе с Москвиным там участвовали Грибунин, Шевченко, Добронравов, Ершов, Подгорный).

На соседство с “Пугачевщиной”, путавшей репетиции Островского, досадовали: этого спектакля в театре не полюбили, утомляла растянутость эпизодических ролей – по часу от выхода до выхода, без внутреннего движения. Между тем соседство сработывало “Горячему сердцу” на пользу: из неудавшейся “степной” драмы в комедию переходило ощущение русского простора.

От простора отгораживал и не мог отгородить забор курослеповского двора с его агромаднейшей щеколдой. Над рекой на окраине уездного городка тюрьма, а за рекой земле конца краю нет. За тем и понадобился Крымов: чудесный пейзаж, белизна монастыря на том берегу,

милий, слабо зеленеющий березняк за дачей Хлынова с ее чудищами и тронами. Простор, в котором поражающе, пугающе, пленяюще, возмущая и смеша, находит себе место всё.

Такой же немислимо вмещающей открывалась в “Горячем сердце” актерская природа Москвина.

Режиссером “Горячего сердца” Москвин не числился, хотя в протоколе, например, от 8 октября 1925 года записано: “По окончании репетиции Ив. Мих. делал замечания исполнителям”<sup>6</sup>. Еще запись: с Москвиным “разбирали, находили новые краски”<sup>7</sup>.

Действительно новые. До сих пор так на здешней сцене не играли.

Вот описание-определение, как и что делал тут артист: “Хлынов был создан Москвиным по воспоминаниям о старых живописных купеческих типах и под впечатлением от безудержной игры Михаила Чехова в “Ревизоре”. Не говоря уже о раскрепощающей роли мейерхольдовского “Леса”. Однако же Хлынов у Москвина не был социальной маской; а ведь именно с ней связывали в двадцатые годы идею гротеска. В герое Москвина поражала сила больших обобщений и неожиданные психологические противоречия, открывающие доступ к капризам русской души и к постоянной актерской теме Москвина. В своем Хлынове он, как Гоголь в “Мертвых душах”, показал всю Россию с одного бока; артист создал грандиозный, переливающийся многими красками комедийный образ, под стать самым занятым типам Лескова, а может быть, и Достоевского. Москвин не боялся крайних преувеличений и буффонных выходов. Полный отсебятины и импровизаций стиль его игры соответствовал импровизационному капризному поведению его героя, одержимого идеей все купить и перед всеми покуражиться. Москвин играл Хлынова и хлыновскую стихию, затопившую Русь. Он вывел на сцену диковинную фигуру – деспота, склонного к самоуничтожению и тоске, – москвинская тема. Он показывал зрителям дикого мужика и артистическую натуру, склонную к безрассудным фантазиям и насилию. Это был живописный персонаж – дремучий, одуревший от водки и своих денег подрядчик из крестьян и деспотический постановщик, каждому определяющий его роль, любитель пьянки и хорового пения. Он играл чужими жизнями и разными свойствами своей души”<sup>8</sup>.

Москвин доигрывал в Хлынове несколько преследовавших его тем. В том числе тему Фомы Опискина – злобное, наглюющее желание приживала-садиста (“Хочу быть царем!”). Актер рассказывал своему биографу про отравленность Опискина и анализировал яд; рассказывал, как сам живет в роли этим ядом, сам нагнетает его в себе. Биограф добавлял к словам актера: “Он призывает на помощь фантазию, смещает собственные душевные свойства, он преувеличивает, сгущает краски, меняет обличия. Он отдается хитрейшим внутренним приспособлениям. Он начинает воистину жить отталкивающими страстями, уродством злой души, чтобы всем своим страшно преображенным существом прокричать о чудовищности, о преступности корыстной и жестокой власти

человека над человеком”<sup>9</sup>. Так Москвин жил и в “Смерти Пазухина”: отравлялся мстительной, неизбежной, лютой тоской о деньгах. Эта тоска о деньгах чувственно мучила благообразного старовера с окладистой полуседой бородою; он был унижен, шел на унижения дальше, жаждал унижить. Деньги были сладостны возможностью унижать. Получив их, когда уж отчаялся, гололицый, позорно обритый Прокофий – Москвин тешил сердце, смеха ради оттягивая торжество над Фурначевым – Грибуниным, нагнетая ярость, раздражаясь ею с физиологическим наслаждением, как с физиологическим наслаждением всем коренастым телом ложился на все же таки доставшиеся ассигнации. Греб их под себя.

“Горячее сердце” возвращало к этим мотивам, к безудержу дождавшейся своего часа скверной природы. Но “Горячее сердце” и снимало эти мотивы. Снимало тем прежде всего, что предлагало иной способ контакта с персонажем: контакт озорующий, освобождающий от ядов, игровой.

Такой способ предопределялся коренным различием Островского от Достоевского и Салтыкова-Щедрина. Но кроме радостного начала Островского – подкрепляющего, восстанавливающего равновесие, дающего опору жить – в спектакле сезона 1925/26 года вели собственные начала вновь создававшегося театра, радость здешних сил.

Смена способа контакта с персонажем в “приключении идеи” Художественного театра – очередная поворотная точка. Впрочем, можно было считать, что тут лишь отклик на требования автора и жанра.

Станиславский говорил о Москвине: вот к кому никогда не имел повода охладеть. У них почти не бывало актерских дуэтов, но дуэтность их работы в “Горячем сердце” очевидна.

Станиславский пришел на репетиции в первый раз 27 октября, смотрел три акта “с мизансценами”. Сначала он хотел заняться лишь с теми, кто “не тянул” (“решили шире раскрыть и выявить ярче Еланскую, Калужского, Бутюгина” – они готовили роли Параша, Гаврилы, Васи). На занятии 28-го “прочитали по тексту начало 4-го действия. (Разбирали отношение друг к другу в предлагаемых обстоятельствах. Разбор роли Васи в сценах с Хлыновым.) Перерождение Васи в сцене с Аристархом. “Песельником буду”<sup>10</sup>. (Тут, надо думать, должно было отозваться установленное с первых репетиций: Вася рассказывает о Хлынове упоенно. “И чего-чего у него только нет!.. Песельники свои”. “Старается доказать Гавриле, что это есть цель жизни. Хлынов его идеал”<sup>11</sup>.) Потом в занятиях К.С. с актерами небольшой перерыв – по причинам, которые стоит назвать. 31 октября была читка “Белой гвардии”. 1 ноября К.С. играл “На дне”. “Пятница 3 ноября. Репетиций нет по случаю похорон тов. Фрунзе”<sup>12</sup>. “Повесть непогашенной луны” (опасная и догадливая версия смерти наркомвоенмора, предложенная прозаиком Пильняком) выйдет вскоре, номер журнала с повестью будет изъят.

Ничего не боящийся, вольно самоопределяющийся спектакль “Горячее сердце” и ко времени, и не ко времени в январе 1926 года, если

говорить про общую российскую ситуацию (остается три года до “великого перелома”). В Художественном театре он идеально ко времени, он необходим (в первый же свой приход на репетиции Станиславский говорит именно об этом – “о значении спектакля для театра”<sup>13</sup>). Его делают быстро. Станиславский принимает заданный темп, ведет crescendo (как когда-то описывала подобные минуты репетиций Ольга Книппер: шпильки летят!!).

С подначки Станиславского импровизировали “разбойничью”, “лесную” картину у дряхлого сарая, близ которого заплутал Наркис – Добронравов: “Сарай! Да я опять тута, в третий раз”. Апофеозом репетиции-импровизации стал момент, когда при звуках отчаянного ржания на сцену вынеслась непредусмотренная драматургом лошадь с глупой, не то из картона, не то из мешка второпях сделанной мордой и с крупом из двух соединенных белых простынь. Хвост у нее был из мочалки, ноги были в ботфортах, а в зубах каким-то чудом держалась бутылка. Обезав вокруг распростертого Наркиса – Добронравова (тот со страху постанывал лежа), лошадь села на задние ноги, а две высунувшиеся руки взяли бутылку у нее из пасти и, откупорив, тут же стали поить обоих, кто это чудище составлял. Нечистая сила, они же разбойники, появлялись там и сям, Добронравов кидался из угла в угол с криком: “Вот он!.. Вот и другой! Вот и третий!” Но когда лошадь, сидя все еще посреди сцены, протягивала бутылку, все шло *diminuendo*. Добронравов успокаивался, еще сомневаясь: “Это, значит, пить надо? А может, с этого разорвет”. Лошадь отрицательно мотала головой. Добронравов на всякий случай уточнял: “Верно твое слово? Ну, так я что ж, я выпью”<sup>14</sup>.

Спектакль удивлял легкостью, с какой со сцены передается темный мир (так пишет обозреватель сезона в журнале “Печать и революция” в № 3 за 1926 год). Циклопический забор купеческого двора, ступени крыльца, по которым впору выходить из дому слону, – быт не символизировали, но брали играючи, преувеличивали усмехаясь. “Цепь от часов хорошо бы толще” (для Наркиса)<sup>15</sup>.

Потаенное желание, которое вело и растлевало Фому Опискина (желание быть царем), Станиславский в “Горячем сердце” подсказывал то одному, то другому, то третьему. Это отзывалось разнообразно смешно.

На репетициях за Москвиным – Хлыновым, не поспевая попасть ему в такт, спотыкались двадцать лакеев, неся троны. Хлынов ныл: пусть из пушки палят, когда сяду. Станиславский распорядился, и палили. Судаков командовал свите: как хозяин сядет, пусть поднесут водки и закуску. Москвин – Хлынов капризничал: не хочу водки!<sup>16</sup>

На той же репетиции Станиславский, интимно приглушив голос, интервьюировал городничего – Тарханова: о чем он, Серапион Мардарыч, не смеет даже перед киотом помолиться, но чего хочет, ух как хочет. Тарханов “в образе” наклонялся к Станиславскому всем телом: “Губернатором... губернатором хочю быть”. Станиславский предлагал

в тон: “А царем, царем быть не хотите?” Тарханов отшатывался: “Да разве это может быть-то?” Станиславский наращивал в своем нашептывании доверительность: “Может”. Приводил примеры<sup>17</sup>.

Тарханов дал своему инвалиду-городничему покой и удовольствие самодержавности. Отец народа, он творил с крылечка суд и расправу по-домашнему. Интонации соединяли благодушие с ядовитостью, с тягловесным, медлительным юмором, с циничным всепониманием.

На той же репетиции Станиславский тормозил Курослепова – В.Ф.Грибунина расспросами, куда стремятся его желания. Тот соображал: “Выспаться, что ли?” Станиславский возражал твердо: нет. Хочу, чтоб кругом не спал никто. Пусть стерегут и преумножают. Курослепов – Грибунин одушевлялся: верно! Чтоб никто не спал в доме! В городе! В уезде! Пусть бодрствуют и преумножают. Вся губерния. Станиславский нажимал: “А если весь мир?” Грибунин принимал: “Чего же лучше”.

– Да, но как этого добиться? Чтобы весь мир не спал, а работал на вас?

– Вот именно – как?

Курослепов – Грибунин вживался в затруднение с великой серьезностью. Станиславский сочувствовал: как начнет изобретать средство, чтоб все не спали, так и заснул<sup>18</sup>.

Буйный, смешной, пронизанный лирикой, балаганящий, гротескный, живой в каждую секунду спектакль был триумфом актеров. Каждый стал виден; каждому – и “старослужащим”, и недавно пришедшим – открывалась его перспектива.

Так, весь виден стал Тарханов, примкнувший к “качаловской группе” в 1919-м, но с тех пор игравший только “вводы”. В “Горячем сердце” его терпкий талант предстал в своей оригинальности, в своей азартности. За Градобоевым последовал цикл шедевров. Тарханов играл храбро, веско, грубо, на его палитре были краски уличной русской сатиры. Иное дело, что применял их он изощренно и был живым человеком в каждый момент присутствия на сцене. Его герои ошарашивали, убеждая в своей несомненности. То, что он находил в ролях, могло идти вразрез решениям прежнего исполнителя (как это было в “На дне” с Лукой), но он проводил свои решения мощно. Он не мельчил образ трюками, искал комизм сути – или драматизм сути (так он сыграл Фирса в возобновлении “Вишневого сада” – без тени растроганности, сурово).

Досконально знающий русский быт, готовый проникнуть в неприглядные бездны человеческих душ, Тарханов обладал своеобразной сценической грацией; в его созданиях была пронзительность, но и чарующая театральная легкость. Это-то он явил в “Горячем сердце”.

“Горячее сердце” заново высветило Грибунина. Разумеется, его и раньше знали: он был в театре с самого начала. Не принадлежа ни к одной из двух групп, из слияния которых возник МХТ, он – по его словам – долго чувствовал себя пасынком, но оставался здесь до конца жизни. Отличался даже в этой группе чувством правды на сцене, верой

в предлагаемые обстоятельства. Не соперничая со Станиславским, Москвиным, Качаловым, Леонидовым по размеру дарования и месту, занятому ими в театре, он принял свою судьбу без бунта и прожил жизнь по-своему счастливую, во всяком случае, неискаженную. Нельзя было представить себе “Царя Федора” без его Голубя-сына – добродушного богатыря, в сцене на Язуе бросавшегося на выручку Шуйских, или “Три сестры” – без терпеливого глухого Ферапонта, участливого ко всему, что ему говорят и чего он недослышит, или “Вишневый сад” – без его Симеонова-Пищика, безуньвного российского дворянина, так жалевшего в последнем акте покидавших дом соседей. Или “На дне” – без городского Медведева, эпически спокойного во всех здешних трагических передрягах. “Заводной”, непременный участник капустников, любитель забав в компании (затевал забаву обычно Москвин), способный подчас огорчить строгих основателей театра (Лилина нажаловалась: “Грибунин был пьян и поцеловал статистку во время чтения замечаний по “Борису Годуну”<sup>19</sup>) – он был необходим в коллекции актерских индивидуальностей, которую собирал МХТ. Даже общее для всех первых художественников чеховское начало он нес в себе по-своему, жил непосредственностью смешного у любимого автора: так он играл фельдшера Курятина в “Хирургии” в паре с дьячком Вонмигласовым – Москвиным. Никита во “Власти тьмы”, Шпигельский в “Месяце в деревне”, Ступендьев в “Провинциалке”, Лебядкин в “Николае Ставрогине”, Фурначев в “Смерти Пазухина”, Бахчев в “Селе Степанчикове” – кажется, в русской классике не было недоступного для этого подлинно национального актера (в зарубежных гастролях МХАТ ему довелось играть и юродивую бабу-делягу Манефу в “На всякого мудреца довольно простоты”). Комедийно-громадный, все на свете проспавший Курослепов оказался триумфом и неожиданным, и подготовленным.

Троице “стариков” была подстать троица младших: Добронравов – Наркис, Шевченко – Матрена, Хмелев – Силан.

Добронравов говорил, будто роли Наркиса не любит. Он вообще не любил гримов – здесь же делал себе “невероятное лицо”, толстое, толстоусое, с вылупленными глазами. Мало того: если можно сказать, гримировал взгляд. Взирал с победительной тупостью. Играл он великолепно – грубо и великолепно, сходу беря подсказы-показы Станиславского. Станиславский в них шел, кажется, от того, что быстро отъедающийся на дармовых хлебах мужлан в любовники взят с конюшни. Лоснились на пробор разобранные кудри, лоснились брови и усы, пышело жаром от морды. Было понятно, почему пьяный Наркис в лесу сходится запанибрата с лошадей в ботфортах. К.С. показывал Наркису и Матрене объятия на скамейке. “Добронравов вошел во вкус. Он всей ручищей так шлепал по спине Матрену – Шевченко, что у Шевченко трещала спина. Эти шлепки Добронравов сопровождал таким хохотом, что это походило на конское ржание. Потом он тащил Шевченко на крыльцо флигеля, где жил Наркис. К.С. опять показал, как Матрена ла-

стится к Наркису. Шевченко повисала на спине у Добронравова, взвизгивала от удовольствия. Добронравов ржал, как конь. И тут, в самый разгар ласк, он сбрасывал с себя Шевченко и, схватив ее за горло, требовал: “Тыщу рублей давай, ежели мне с тебя денег не брать, это даже довольно смешно”<sup>20</sup>. Жирующего наглеца “из простых” Добронравов играл с кровным знанием “натуры” и с выходом на гиперболу.

Добронравов с Фаиной Шевченко уже успели играть в “На дне” – сцену Пепла и Василисы, страшноватые ночные уговоры, переключенный на замысел убийства неудовлетворенный напор женщины. Шевченко была Добронравову под стать. Ее описывали близко к тому, как описывали его: “ослепительная по простоте, яркая, внутренне наполненная, с могучим темпераментом и открытым сердцем”<sup>21</sup>. Когда Шевченко в сборном чеховском спектакле Первой студии сыграла “Ведьму” (1916), заговорили о прорыве из быта в густоту жизни, в ее недра, в ее “земляное”. Прорыву так же могла служить колдовская удаля красавицы “ведьмы”, как и бесстыдство плотоядных баб, бурно скупающих на перинах: Настасье Ивановне из “Смерти Пазухина” и Матрене из “Горячего сердца” актриса дарила размах. Краски приобретали вызывающую театральную смелость, которая и была главной приметой искусства Шевченко.

Хмелев, когда он начал репетировать дворника Силана, метлу попросил дать ему пораньше. Ему нужно было найти, как старик в фартуке манипулирует своим орудием; как стоит, на метлу опершись; как сидит с ней, подложивши зипун и ссутулясь. Искал характерность, но прежде всего позу и ритм. В роли определились две-три опорные точки – критик назвал связывающий их рисунок ажурным. Сама эта ажурность графики делала Силана отдельным среди почти нестерпимо выпуклых персонажей спектакля.

Хмелев нашел глаз под насунутым картузом, под стариковскими лохмами: глаз смекающий, умнейший. Знающий. Ясный.

Станиславский был восхитителен, закручивая одну на другую обшлепки мизансцены “воронкой”. В ночной неразберихе второго акта Силан – Хмелев впотьмах оказывался на сбите с ног хозяине: сидел на мягком, отдыхал, утирался, только что не закуривал. Смекал ли молчком, что сидит на Павлине Павлиныче, а тот из-под него орет? – Еще бы.

Так же Силан – Хмелев, кажется, еще до первого акта смекнул, кто в доме вор. А Градобоев – Тарханов смекнул, кто про вора мог смекнуть. На том держался наворот в бенефисном для обоих диалоге из третьего акта. Городничий напирал и ввинчивался. Дворник ехидным бормотанием изъяслял допросчику сочувствие: “Это дело мудреное! И! Мудреное! Куда мудренее!” Городничий ввинчивался до упора – и ни с места. “Молчи! – Молчу”.

Матрена Харитоновна выходила ночной порою в мужнином пальто поверх высоко поддернутых юбок, в мужнином цилиндре, с мужниным мешочком, где под орешками мужем спрятаны мужнины денеж-

ки; несла любимому Наркису им затребованное. Силан давал ей пойти, куда шла. Повторил “Посматривай!” наконец в полный голос. Двор заполнялся. Градобоев командовал своими инвалидами. Курослепов, которого рисковали добудиться, с крыльца зывал: “Матрена! Матрена, не видала ль ты, где орехи?” Матрена возникла на пороге флигеля в цилиндре и пальто супруга – они оказывались нос к носу. Курослепов цепенел: “Потому, гляди! Вот здесь с тобой я, а вот там на пороге опять тоже я”.

Помрачение заспанной души, испуганные, на ухо переспрашивания – “Лопнуло небо? Так немножко наискось?”, – состояние, в каком реальное примешь как приснившееся (“Это ты во сне видел. – Ну, вот еще! – Во сне, ваше степенство”), – все это в спектакле доводилось до края и юмором на краю удерживалось, ни в сатиру, ни в концепции жизни-сна или жизни-игры не соскальзывая. Среди чудных завихрений мизансцен и неимоверности персонажей спектакль хранил здравомыслие. Нес умную ясность.

Мы уж сказали, что Станиславский, придя в работу, начал заниматься “молодыми ролями” – больше всего Парашей.

Клавдия Еланская была общей любимицей – разве только Лужский находил ее пресноватой, удивлялся, что в студийной “Грозе” ей дали главную роль. Немирович-Данченко про нее в этом спектакле весной 1923 года писал: “Очень уж зелена. Да еще Судаков перемудрил с нею. Но со временем будет хорошая Катерина”<sup>22</sup>. Еланская в самом деле не годилась для того, чтобы с нею “мудрили”. У нее было правильное, строгое лицо, мягкие темные глаза, ровный и постоянный нрав, такой же вкус. Немирович находил в ее типе сходство с типом русских актрис, каких он знал в старину; ценил ее стихийную радость от пребывания на сцене – радость от того, что красива, от того, что слово ее летит, что переживания свои в образе она успела полюбить. “Самое главное, что только может быть на театре, – радость, радость и радость. Главное идеи, пропаганды и даже психологии”<sup>23</sup>. Дарование Еланской было дарованием драматическим по преимуществу. В комедии Грибоедова ей не хватало ощущения жанра – ее голубка Софья любила Молчалина трепетно и искренне. В “Горячем сердце” ей также не хватало чувства комедии. Возможно, она была сбита видевшимся ей сходством образа с сыгранной уже Катериной, искала “луча света в темном царстве”. Возможно, что Параша, “горячее сердце”, крутая на поворотах купеческая дочка, не шла к темпераменту актрисы. К тому же, роль перегружали “идеями и пропагандой”<sup>24</sup>.

Ища место Параше – Еланской в общем строе спектакля, Станиславский задерживался на “разбойничьей” сцене, отменял обмороки и подсказывал взрыв, комедийный и отчаянный: Параша в ярости, вот-вот поведет шайку на обидевший ее город, готова поджечь его с четырех углов. Но как раз взрывчатости в темпераменте Еланской не было.

Станиславский на этот раз не упорствовал. Нет – так нет. То, что



молодые роли сыграны похуже, победнее, извинял отсутствием техники, опыта. Он вообще оказался в этой работе легок – для других, да и для себя.

Станиславского спектакль радовал, как радовал всех. Леонидов послал записку: “Сейчас просмотрел репетицию; мне очень, очень понравилось. Таково же мнение и Качалова. Сочно, красочно, слаженно, прочно, и сейчас нужна только публика, а главное – Вы в публике... 19-го утром папы и мамы, 21-го вечером театры и 23-го вечером власти и публика”.

Пишущий проверяет себя и повторяет: “Мне очень нравится”<sup>25</sup>.

Пошутивши под конец репетиций “Горячего сердца” – “Актер должен играть много и... хорошо!”<sup>26</sup> – Станиславский делал все, чтоб в сезон 1925/26 года так и было (за МХАТ Первый в отсутствие Немировича-Данченко он в ответе оставался один). Актеры играли много и хорошо. Вот что еще важнее: в сезон 1925/26 много и хорошо играла труппа – сформированная и сильная.

Не станем повторять, будто произошло единение “дедов и внуков”, – стоило бы дать справку о возрастном составе. Или хотя бы о возрастном составе премьеры “Горячего сердца”: Грибунину 52, Москвину 51, Тарханову 48, Подгорному 46, Шевченко еще нет тридцати четырех, Титушину (он играет будочника Жигунова) нет тридцати трех, Добронарову чуть меньше тридцати, Ершову и Орлову 29, Станицыну через месяц-другой будет столько же, Еланской 27, Хмелеву и Грибову (он играет градобоевского письмоводителя Сидоренко) 24. Разве что отцы и дети. Возраст ни при чем, артисты в расцвете сил, объединяет это.

К концу сезона 1925/26 года готов (не разрешен, остается под боем, но художественно готов) спектакль, которому еще до появления пьесы намечалось место: “Белая гвардия”, она же “Дни Турбиных”. Если бы спектакль выпустили, можно было бы сказать, что это пятая (а считая возобновление “Дяди Вани” – шестая) премьеры года. Прощаясь с артистами перед летним отпуском, Станиславский скажет: «Дорогие, милые друзья! Мы пережили в этом году очень трудный, но дружный сезон, который я назвал бы в жизни нашего театра вторым “Пушкино”»<sup>27</sup>.

Новые спектакли МХАТ Первого, как встарь, обогащающе накладываются друг на друга.

Вряд ли возможен типографский способ, чтоб рассказ о “Горячим сердце” был сверстан заодно с рассказом о “Днях Турбиных”. Но в реальном пространстве и времени работа над спектаклями была сверстана “на одной полосе”. Так что совместим хотя бы даты: 15 августа 1925 года – сбор труппы; 15 августа 1925-го – первая репетиция “Горячего сердца”; 15 августа 1925-го в МХАТ Первый доставлена рукопись пьесы Булгакова.

## Глава четвертая

### Автор театра

МХАТ Первый и создание литературного круга его. – А.Н.Толстой. Евг. Замятин. – Что такое “автор театра”? – Репертуарные тяготения МХАТ Первого и Московского Художественно-общедоступного (опыт сопоставления). – Наследуемая задача: “создать разумный, нравственный, общедоступный театр”. – Благодарность МХАТ Первому от гражданина села Высокиничи. – “Белая гвардия”: “современная, спешная”. – Приглашение на Тверскую, 22 и жизнь в театральном доме по этому адресу. – Несколько слов о Б.И.Вершилове и о его спектакле “Дама-невидимка”. – “Театрообразующее начало” Булгакова и восприятие его на Тверской, 22 и в Камергерском. – Анализ “нетеатральной редакции” пьесы “Белая гвардия”. Станиславский и задания режиссеру, заложенные в тексте. Приглашение художника Н.П.Ульянова. – Герой, которого в “нетеатральной редакции” не было: полковник Алексей Турбин – Н.П.Хмелев. – Музыка и свет в театрообразующей системе Булгакова. Ее конфликт с театрообразующей системой Чехова.

Приписку к плану на сезон 1925/26 года Немирович-Данченко оставил как деловое распоряжение, но и как завет. До открытия МХТ, в 1898 году, он предупреждал: “Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым. ...Если бы современный репертуар был так же богат и разнообразен красками и формой, как классический, то театр мог бы давать только современные пьесы и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным”<sup>1</sup>.

К 1917 году на сцене МХТ пьес, время действия которых совпадало со временем зала, было очень мало (время Чехова из года в год отодвигалось от времени зала, так что смущались: в каких костюмах играть – приспособлять к нынешней моде? Странно бы). К 1925 году таких пьес не осталось вообще.

От того, что в десятые годы писал Горький, сторонились (неправда, будто ставить Горького не давала цензура – запрет касался только двух пьес, остальные ставьте, будьте любезны. Это внутри в МХТ не хотели ни “Варваров”, ни первого варианта “Вассы Железновой”, ни “Старика”).

Горький, с 1921 года опять живший за границей, заново находил себя как писателя в чреде очерков: смущающая своей интенсивностью мрачная материя русской провинциальной жизни, характерные и не-

возможные фигуры, крупные в самой своей ущербности. МХТ рабочих встреч с ним в эту пору не искал.

На связь с МХАТ Первым в 1924 году вышел возвращавшийся из эмиграции А.Н.Толстой (с ним пробовали сойтись и раньше, но тогда не склеилось). Дар его был в расцвете (опубликованная в эту пору “Рукопись, найденная под кроватью”, с ее ломаной, ерничающей, бесстрашной интонацией пасквиля-исповеди – в первоиздании шедевр). Но он смущал податливостью. У него были предложения на любой вкус. Можно взять, как это успела сделать Первая студия, “Любовь – книгу золотую”, и укладывающуюся и не укладывающуюся в рокайльную рамку стилизаций, слегка насмешничающую над тонкой печалью “Мира искусств”, – а можно взять “Заговор императрицы”: густо заваренная фабула, непростывшая злободневность, расчет на низкий спрос. Станиславскому “Заговор...” претит. Претила бы, вероятно, и рассчитанная на тот же спрос драма о провокаторе Азефе, но “Азеф” еще не написан. Пока в Художественном театре выслушивают комедию А.Н.Толстого “Посрамление блудного беса” (переделку его же “Горького цвета”, написанного в 1917 году).

В тексте семнадцатого года – уездный вариант распутинщины, не-лепая страстная жизнь, воздух предгрозя. В тексте 1924 года – темп комедии положений, обнажение трюка, фарсовый взрыв. При чтке нынешнего варианта автора не смущает, что вариант прежний входит в выездной репертуар Четвертой студии МХАТ (благополучно играли на гастролях прошлым летом). Не только для понимания личности А.Н.Толстого, но для общей симптоматики двадцатых – тридцатых годов существенна эта готовность однажды вышедшее живым из-под пера тем же пером переписать, смещая фабулу, акценты, смыслы.

А.Н.Толстой знакомил МХАТ Первый еще и с “Бунтом машин”. Пьеса – о фабрике роботов, об их самоистребительном восстании и о создании нового Адама. Ее так же можно назвать плагиатом социально-фантастической драмы “R.U.R” Карела Чапека, как можно назвать и вариациями на чужую тему. Действие у Толстого комментирует потерявший службу совслужащий, пристроенный заработка ради в “массовку”, активный и недовольный (текст его импровизаций на злобы дня обновляли). В МХАТ Первом “Бунт машин” не взяли, но могли бы взять: шел бум присвоений-перекроек. Нарком Луначарский вместе с литератором А.Дейчем сделали пьесу по Газенклеверу (“Нашествие Наполеона”, спектакль в б. Александринке и во МХАТ Втором). Сергей Третьяков на афише театра Мейерхольда подписал своим именем сочинение “Земля дыбом” – это перекройка “Ночи” Мартине, которую играют рядом, в Театре революции. Всякий чувствует себя вправе брать свое (и не свое), где бы ни нашел. Что-то от мародерства, но и что-то от складчины. Никому ничего не принадлежит, все общее, все можно переладить по себе и по эпохе. Что уж стесняться с собственными текстами – им вскоре и вовсе станут менять хребет, выводить к иному концу. Алексей Толстой

лишь опережал остальных<sup>2</sup>.

Поиски современных авторов были достаточно энергичны. В МХАТ Первом состоялось еще несколько читок (памятужа расположе-ние Станиславского к Вас. Каменскому и к его стихотворному действию о Разине, слушали его “Пушкина и Дантеса” – на этот вечер 19 ноября 1924 года особо приглашали, давали расписываться; слушали “Далай-ламу” Волькенштейна, и т.д.) Но больше ориентировались на прозу и на прозаиков.

Журнальная жизнь, а затем и издательская была плодоносна что внутри страны, что в зарубежье (вести через границу стали доходить – еще одно достижение нэповских времен). Первое имя, которое обозначается в планах, – имя Евгения Замятина, автора знаменитой “Пещеры”, рассказа о заледевающей, унижающейся жизни в петроградском доме двадцатого года. То ли знают, то ли не знают об его уже написанной антиутопии “Мы” (картина будущего – безоттеночный, насквозь просматриваемый, обобществленный до конца мир, сияющая улыбками подчиненность всех, неизбежный и безнадежный мятеж кого-то одного; холодный юмор и крепкий сюжет). Не могут не знать, как в штывки встречены его “Огни святого Доминика” (не разобрать, что там, в драме из времен инквизиции, могло показаться контрреволюционным, но поняли ее именно так). Знают также, что МХАТ Второй уже имеет пьесу Замятина по сказу Лескова о Левше. МХАТ Первый намерен ставить его “Общество почетных звонарей”, авторскую переработку одноименной повести (действие в современной Англии; пьесу поставит б. Александринка, режиссер С.Э.Радлов, 1925; во МХАТ Первом постановка не состоялась).

Лужский прослышал, будто что-то интересное для театра есть у Иванова, переспрашивает в письме, не о Всеволоде ли Иванове речь. Нет, не о нем. Но существенно, что этого прозаика, с его тяжелым, свежим материалом, с его цветным письмом, Лужский уже в 1924 году выделяет в занимательнейшей группе “Серапионовы братья”.

Около Художественного театра создается свой литературный круг; писателей будут звать в гости, Станиславский будет очарователен как хозяин вечеров. Определится состав авторов, с которыми возможно и взаимно желанно сближение. Но первый (может быть, его стоит звать подготовительным) сезон театр начинает с пустыми руками, – в противоположность тому, как начинали в 1898 году.

В 1898 году театр фактически уже имел все: “Чайку” Чехова; Гауптмана и Ибсена, не прочитанных еще по-русски; не поставленную никем еще драму “Царь Федор”; имел в перспективе Метерлинка, которого им советовал Чехов; Стриндберга, к режущему звуку и разящей, сдвигающей натуральности которого уже были готовы как к задаче<sup>3</sup>.

Приехавши летом 1900 года ко Льву Толстому и услышав от него, что для его “Живого трупa”, который пока остается на письменном столе, нужна движущаяся сцена (в пьесе стыкуются краткие эпизоды), Не-

мирович спешил сказать: такая сцена будет. Он имел в виду не столько то, что заведут поворотный круг (такового театр в Каретном ряду иметь не мог бы), – сколько то, что они, МХТ, будут во всех значениях слова той сценой, которая нужна новой пьесе. Подчинятся ее задачам. Солются с ними. Претворят ее задачи в свои.

Четыре года после открытия Немирович-Данченко в обращении к Товариществу МХТ летом 1902 года настаивал: “Театр существует для драматической литературы”<sup>4</sup>. В самой настойчивости, однако, угадывалось: практика Художественного театра не сохраняла утверждение беспспорным; практика это утверждение раскачивала.

В речевом обиходе МХТ закрепилось словосочетание “автор театра”. Его можно толковать и так и эдак. Автором театра можно называть человека, которым театр создан (в этом смысле авторы Художественного театра – Антон Чехов, Максим Горький, Лев Толстой, в своем взаимодействии его создавшие). Но так же возможно другое понимание: “автор театра” – автор, принадлежащий театру и эстетической системе театра. Любимая собственность театра, часть его, подчиненная его целому. Чей ты? А вот ихний.

МХТ чем дальше, тем непреклонней жил как саморазвивающаяся и самодостаточная художественная система, которая повиновалась прежде всего собственным закономерностям; ее сдвиги шли от толчков изнутри, от глубинных надобностей ее. Театр становился все более манким, на его свет тянуло. Но при появлении рядом с ним автора-драматурга, наделенного особыми качествами, которые назовем театрообразующими, неизбежны были сложности; отношения рисковали обостриться по схеме “кто – кого” или истаять безрезультатно.

Конфликт с Горьким в 1904 году разразился еще и на этой почве: на почве несовместимости двух эстетических систем. Горький к моменту “Дачников” вращивал в себе решительно новое театрообразующее начало, обещавшее полемически нагой, яростно формулировочный способ жизни на сцене и с внутренними основаниями МХТ органически несовместное.

Другой вариант – встреча с Блоком, сопровождавшаяся взаимной влюбленностью и оставшаяся бесплодной. Прослеживая по письмам пунктир работ МХТ над “Розой и Крестом”, так же убеждаешься во взаимной готовности пойти навстречу друг другу, как и в невозможности сойтись<sup>5</sup>.

С Леонидом Андреевым вроде бы сошлись: после Чехова не было русского автора, чье имя возникало бы так часто на афише. “Жизнь Человека”, “Анатэма”, “Екатерина Ивановна”, “Мысль” – а до того почти готовый, хотя не выпущенный спектакль “К звездам”, а после того – почти готовый “Самсон в оковах”, не говоря уж о пристальном взглядывании и примерке себя к пьесам, которые Андреев присылал в театр (а он посыла л все, что выходило из-под пера). Немирович-Данченко любил этот талант, да и просто симпатизировал этому бурному, искренне-

му, тяжелому человеку, способному вдруг рассмеяться (о своих пьесах Андреев Владимиру Ивановичу писал: из всего помета надо оставлять одного щенка, остальных топить).

Леонид Андреев, конечно, выглядел хвастливым, когда заявлял себя как преемник Чехова и его театрообразующей роли. Но собственное театрообразующее начало он в самом деле нес.

В “Жизни Человека” режиссер Станиславский увлекся пьесой и природой ее, предался ей, открылся ей, – за это-то, кажется, и возненавидел. Немирович-Данченко в “Анатэме” также открылся пьесе и открыл ей театр; на сей раз обошлось без ненависти и раскаяния. Но чем далее, тем больше театрообразующее начало драматурга должно было мешать его контактам с определившейся, все более замыкавшейся в себе системой МХТ.

Андреев в какой-то момент это понимал, затевал с А.Я.Левантом собственное дело. Новый драматический в Петербурге с сезона 1909/10 года предназначался прежде всего для постановок пьес Андреева, включал в репертуар С.С.Юшкевича, Бориса Зайцева, С.Пшибишевского, наконец, Максима Горького с “Чудаками” и первым вариантом “Вассы Железновой” (все эти авторы в свой срок входили в контакт с МХТ, предлагались ему или даже ставились, но между ними и театром также возникала некая преграда, кончалось отторжением).

Впрочем, Новый драматический успеха не имел, просуществовал всего два сезона, и еще до конца второго Андреев с Левантом расстался. Снова предлагал свои пьесы в Камергерский.

Система МХТ по отношению к драматургии была в самом деле замкнутой.

В 1921 году в дневниках больного Вахтангова (пресловутые “Всехсвятские записи”) возникнут строки, которые смущают публикаторов. Вахтангов выкрикнет: “Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда. У Станиславского нет лица. Все постановки Станиславского банальны. ...Станиславский до сих пор почувствовал только одну пьесу – “Чайку” – и в ее ключе разрешал все другие пьесы Чехова, и Тургенева, и (Боже мой!) Гоголя, и (еще раз, Боже мой!) Островского, и Грибоедова. Больше ничего Станиславский не знает”<sup>6</sup>. В этих выкриках, как ни сожалеть об их взвинченности, есть содержательно верное. Фактически – неверное (Вахтангов ни одного спектакля Станиславского по Островскому не видел – “На всякого мудреца...” ставил не К.С., а Немирович с Лужским), но содержательно – верное.

Художественный театр за первые двадцать лет выстроился так, что здесь становилось естественным не столько искать ключ ко всякой пьесе-незнакомке, сколько помочь автору-незнакомцу искать ключа к театру, искать возможности войти в него, стать его, театра, автором. Речь не о том, хорошо это или плохо, выигрыш тут или проигрыш. Речь о том, что объективно становилось так.

Речь также о том, как объективно складывалась жизнь художе-

ственного театра после его первого двадцатилетия.

Станиславский в мае 1918 года со страстью докладывал труппе идею Театра-Пантеона, обрисовывал свободу студий и новый всеобъемлющий МХТ: “Не тот МХТ, который мы знаем в теперешнем его виде, и не тот, который был когда-то, а иной, лучший, самый лучший, какой может быть создан. ...Такой новый МХТ должны обожать все, от первого актера до рабочего. И надо дать возможность каждому обожать этот театр”<sup>7</sup>.

Но выходило не по этому прогнозу весны 1918-го, горделивому и отчаянному.

Предстояло очутиться перед “трухлыми остатками”, за которые держаться стыдно и глупо; предстояло стосковаться от того, как на чужбине аплодируют тебе с этими твоими остатками, и предстояло, воротясь, убедиться: дома тебя не знают. Во всяком случае, так Станиславский писал оставшемуся за границей в туберкулезном санатории сыну: “По возвращении в Москву мы чувствовали себя совершенно чужими, и никто нас не знал”<sup>8</sup>.

Что бы могло выйти из Театра-Пантеона, Бог весть. Трудно верить, будто могло выйти что-либо: темперамент, с каким излагал свою мечту Станиславский, покоряет, но мыслим ли Пантеон (храм всех богов), где нет бога кроме бога, и все спешат к нему с посильными дарами<sup>9</sup>. Мечта Станиславского была несовместима с его же художественным вероисповеданием. Жизнь его в искусстве отдана поиску единственно верного способа служения единому богу. Единственно верного и единому. Никаким отщепенным младшим богам щепотки ладана он не смог бы возжечь; ненавидел бы их как идолов, приветствовал бы их падение, что и произойдет в 1936-м при ликвидации МХАТ Второго. Но что гадать, Театр-Пантеон не состоялся. Состоялся МХАТ Первый.

В жизни МХАТ Первого с сезона 1925/26 года вплоть до сезона 1929/30-го можно разглядеть нечто от усилия еще раз пойти от корня, но так, чтобы не повторить однажды пройденного пути: как бы сами себе отросток, идущий от корня снизу, с уровня почвы.

Надобно оценить ту перекантовку (чтоб не затрепывать слово “переворот”), которая имела место в Художественном театре со времени идеи Театра-Пантеона (она возникает в 1916 году) до конца первого сезона МХАТ Первого. Переворот потому и есть переворот, что выворачивается то, что было внизу, в ранних слоях.

В первые сезоны МХАТ Первого отпала нажитая за четверть века высокомерность (“наше” – весьма небольшое, все остальное – “не наше”); предпочтения сместились в сторону фабул деятельных, упругих, к жанрам ярким, как мелодрама; но ведь в планах давнихних видно нечто от тех же склонностей, которые остались тогда нереализованными.

В планах и в практике МХАТ Первого удача сопутствует комедии (“Горячее сердце”, “Женитьба Фигаро”) – это тоже возвращает к ранним планам МХТ. Если не верите на слово, вот список репертуа-

ра, намечаемого для Московского Художественно-общедоступного театра в записной книжке Станиславского: комедии “Трактирщица”, “Севильский цирюльник”, “Ревизор”, “Плоды просвещения”, “Много шуму из ничего”, “Двенадцатая ночь”, “Заколдованный принц” (водевиль Н.Куликова), три комедии Островского (“Богатые невесты”, “Лес”, “Горячее сердце”).

Оценим в давнем списке обилие пьес, четких по жанру и динамичных: таковы и все те, что названы выше, и “Гувернер” В.Дьяченко, “Польский еврей” Эркмана-Шатриана, “Уриэль Акоста” Гуцкова, “Пир в Сольхауге” (в ранней драме Ибсена реквизит романтически эффектен: кубок, склянка с ядом, мечи)<sup>10</sup>.

Щедро намечаемая в планах, комедия в раннем МХТ стужевалась. Вот данные: “Венецианский купец” (1898) – 10 представлений, “Трактирщица” (1898) – 7, “Двенадцатая ночь” (1899) – 8, потом до “Горя от ума” (1906) – ни одной комедийной постановки, если не считать вечера чеховских рассказов (1905). Потом – тяжкий, несмеющийся “Ревизор” (1908). Но как знак исконной сердечной налаженности театра – прорвавшаяся череда надолго остающихся в репертуаре спектаклей: “На всякого мудреца довольно простоты” (1910); обворожительные веселые работы 1912 и 1913 годов, когда Станиславский поставил и сыграл Тургенева, Мольера, Гольдони (у цветистой, злобной, ядовитой “Смерти Пазухина” было несколько иное назначение – Немирович-Данченко оценивал эту свою режиссерскую работу как освобождение от канона “чеховских полутонов”<sup>11</sup>). И наконец, “Ревизор” с Михаилом Чеховым (1921). Лужский записал после генеральной: “...успех такой, какого не видел еще ни один актер на сцене МХАТ”<sup>12</sup>. За сценическую историю комедии никто не был так близок к мистике гоголевского образа, но как на спектакле хохотали.

Из девяти спектаклей, которые МХАТ Первый взял из наследства МХТ, – постоянные, “знаковые” “Царь Федор”, “На дне”, “Синяя птица” плюс четыре комедии: “Смерть Пазухина”, “Ревизор”, “Горе от ума” и “На всякого мудреца...” (очень хотели еще “Хозяйку гостиницы”, но ушедшим Гзовской и Пыжовой не удавалось найти замены).

Чтобы закончить про сходство планов МХАТ Первого с давними планами Московского Художественно-общедоступного: “Горячее сердце” и Бомарше присутствовали в наметках 1898/99 года, но на сцену тогда не попали.

В ощущении своих задач МХАТ Первый был близок МХТ, каким тот возникал. Не гордецы же миссионеры строили тот театр, которому никак не могли подобрать имени, а потом неуклюже и верно назвали Московским Художественно-общедоступным. Начиная его своими руками, имели такую хорошую и так просто определенную перед репетициями в Пушкине задачу. “Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их...”<sup>13</sup>. Люди на это откликались.



В том же письме сыну, где К.С. по окончании первого сезона МХАТ Первого рассказывает, как его удивляло – никто на улице актеров не узнает, – в том же письме констатация: “Казалось, что театр, вернувшись, должен делать полные сборы, но вышло иначе. Вначале сборы были хуже, чем позднее, когда новый зритель нас узнал. ...Теперь, постепенно, мы становимся популярнее”<sup>14</sup>. Их начинали любить, как это было в зиму 1898/99 года.

Может быть, стоит сказать так: наследство Художественного театра в том виде, в каком оно было к началу двадцатых годов – нарастающую неразрешимость его проблем, его драматизированную этику, его мессианство, его утончившуюся и взрывчатую артистическую технику, его нравственные темы, обретавшие на изломе остроту, неотложность и болезненность, – наследство Художественного театра в этом виде брал МХАТ Второй. МХАТ Первый парадоксально брал наследство “от корня”.

В дневнике П.А.Подобеда читаем запись: “Вчера один из деятелей месткома обратился ко мне с просьбой указать ему художника, которому он бы мог поручить составление новой марки – эмблемы Худож. театра. Когда мною было ему указано, что таковая имеется, то он заявил, что она устарела, что она от старой [нрзб.], что надо составить новую, отвечающую новым течениям театра и современности. Этот работник коммунист Муравьева”<sup>15</sup>. Но эмблему МХТ сохранили. Как сохранили исходное понимание задач МХТ.

От корня, от исходных задач и законов МХТ в МХАТ Первом оставалась задача, названная в час начала репетиций в Пушкине: создать разумный, нравственный, общедоступный театр. (Мы помним пропуск в программной речи Станиславского: он опустил слово “художественный”).

Задача, существенная для собеседников в “Славянском базаре” и из года в год затем все явственнее превалировавшая, обязанность новаторства в практике МХАТ Первого в его первые сезоны приглушалась. А вот что из чисто театральных задач выдвигалось: задача сохранять азы и сокровище русского сценического искусства – что-то вроде русского бельканто в драме, мастерство непрерывающейся душевной мелодии на сцене.

На афише МХАТ Первого в сезоне 1924/25 года шесть коренных спектаклей: “Царь Федор”, “На дне”, “Смерть Пазухина”, “Синяя птица”, “Ревизор”, “Горе от ума”; четыре постановки Музыкальной студии; спектакли из репертуара студий: кроме “Битвы жизни” и “Елизаветы Петровны” – “Сказка об Иване-дураке” М.А.Чехова по Льву Толстому, “Дама-невидимка” Кальдерона.

Обилие названий в афише с середины начального года (после “Чайки”) основатели театра почувствовали как помеху. Дальше перед каждым сезоном наличность пересматривали, соотносясь с предстоящими работами, рассчитывая на смыслы в контексте. Спектакли сни-

мали по тому же закону, по какому на выпуске снимали в постановках детали, быть может, сами по себе занятные, но в структуре лишние<sup>16</sup>.

В первом по возвращении сезоне Художественного театра структура была условна. Ее остерегались окончательно расшатать.

В запасе оставалось еще довольно спектаклей (студийных и из старого репертуара), их пускать не спешили.

Второй сезон, начатый “Пугачевщиной”, предполагал выпуск трагедии, в которой к эсхилловскому тексту “Прометей прикованного” добавлялась реконструкция “Освобожденного Прометей” (противостояние титана-человеколюбца Силе и Власти по мифу снимается не бесстрашием, не одолением муки, но освобождающим примирением). Завершаться же сезон должен был премьерями “Фигаро” и “Белой гвардии”, получив в поддержку им постановки водевилей – незнакомых русской сцене, тревожных и нагловатых картинок времен Великой французской революции. План позволяет угадать возможную структуру. Прожили год, однако, не по плану.

Ко второму своему сезону МХАТ Первый заново нащупывает принцип, важный прежде всего для самих артистов, когда токи новой работы возникают в силовом поле, созданном токами другой. Иной раз на сближение идут с нарочитостью. Так, перед “Пугачевщиной”, которую дадут в открытие, играют “Царя Федора” (спектакль вне программы в честь Академии наук). Первая премьера МХТ и первая премьера МХАТ Первого отвечивают друг другу как два спектакля, связанные историко-бытовой линией<sup>17</sup>.

По ходу сезона к линии историко-бытовой подплетаются обрывки остальных четырех линий.

Отстаивают место в репертуаре для “Синей птицы”: с одной стороны, единственный утренник для детей, но ведь и единственное продолжение как линии фантастики, так и линии символизма. Текст “Синей птицы” снова и снова тягают на пересуд в ГУС и в Репертком, “Царство будущего” исключают, финал корежат, – упорство театра неисчерпаемо.

К концу сезона удается выторговать возвращение хотя бы одной пьесы Чехова: 28 марта 1926 года в составе почти неизменном играют “Дядю Ваню” (как на премьере: Астров – Станиславский, Серебряков – Лужский, Иван Петрович – Вишневский, Марья Васильевна – Раевская. Соню играла Тарасова, Елену Андреевну – Коренева). Это спектакль линии интуиции и чувства, той самой, к которой, по Станиславскому, должны бы стянуться остальные, в том числе общественно-политическая<sup>18</sup>. В своей книге, которая по-русски выйдет в сезон 1926/27 года, к линии общественно-политической он относит “На дне”; “На дне” остается на сцене МХАТ Первого, так что формально можно считать эту линию присутствующей. Но если чем спектакль жив, то не гражданским жаром, а той бытийственной нотой, которую в ней с первых представлений берег Москвин и которую в разлаживающемся представлении под-

хватывал Добронравов, с 1924 года игравший Пепла.

В восстанавливаемом общем поле спектакли заряжают друг друга. Поразительно, как – оказывается – не до конца устал, как не износился спектакль “Царь Федор”. Что же такое оставалось в нем, если после самого что ни на есть рядового его представления пришло в Художественный театр письмо, которое хорошо бы воспроизвести факсимильно. Строки уложены так, что лист похож и на заявление, как их в советские времена пишут, и на старую русскую грамоту, жалованную грамоту<sup>19</sup>.

“Труппе Московского Художественного театра

гражданина крестьянина села

Высокиничи Тарусского уезда

Калужской г. Ивана Вас.

Кобзикова

БЛАГОДАРНОСТЬ

Всему персоналу Художественного театра приношу мою благодарность. “Царь Феодор Иоаннович” я смотрел в первый раз. Во время представления я жил чувствами народа того времени и в “действиях” одних любил, других сильно ненавидел.

Только когда отрезвился от сна впечатлений, произведенных игрою, я понял, что все играющие достойны любви и благодарности за показание властвовавшего когда-то зла. И понял, что рельефно показанное зло прошлых времен должно убивать злодеяния в XX веке прогресса.

Горячие аплодисменты всей публики да вдохновляют вас силою мужественно водворять в мире правду и добро для блага народного.

Гр-н с.Высокиничи Ив.Вас.Кобзиков

8 декабря 1926 г. Москва”.

Скорее всего, Иван Васильевич смотрел “Царя Федора” накануне, 7 декабря, когда спектакль шел в 553-й раз; играл Москвин.

По слогу и по самоощущению, сквозящему в письме, гражданин села Высокиничи – один из тех, кто выдвинут переворотом (как у него сложилось? не сгинул ли в годы коллективизации? проследить не удалось, надо бы возобновить попытки). Гражданин села Высокиничи – как граждане вологодских или архангельских сел, ладивших свадьбы зимами в середине двадцатых годов (те свадьбы, после которых в музеях русского Севера хранится столько расписных задков саней с красненькими и ярко-зелеными обозначениями даты) – в 1926 году живет в согласии с общим вектором отстраиваемой национальной жизни и в согласии с собственной корневой системой, во взрыхленной почве разрастающейся вширь и (как видим) нащупывающей исторические слои под собою. Слои народной нравственности в том числе.

По каким делам и надолго ли приезжал Иван Васильевич, нам не узнать. Афиша начала декабря 1926 года перед глазами. “Царь Федор” шел только раз; через два дня после него, девятого утром, можно было

посмотреть “На дне”. Третьего и пятого, а потом десятого шло “Горячее сердце”. Шестого – “Николай I и декабристы”. Навык выбрать время и найти денег на поездку, посмотреть то, о чем слышали у себя в провинции, был навывком русской интеллигентной публики в десятые годы; пожалуй, нашёл бы такой навык и Иван Васильевич, наверняка – его сыновья; если бы не помешали в том. Но тогда, в декабре 1926-го, он вряд ли смотрел что-нибудь сверх того, за что благодарил. Себе же пометим: в тот день, восьмого, когда гражданин села Высокиничи пожелал артистам мужества в водворении добра и правды, вечером в МХАТ Первом играли “Дни Турбиных”. И девятого тоже. После премьеры пошел уже третий месяц.

Есть выражения: счастлив в любви, счастлив в семейной жизни, счастлив в игре. Не вообще счастлив (может, в итоге несчастлив), но в этом – да. “Дни Турбиных” были счастливы в зрителях. Возможность спектакля была исходно под сомнением – с генеральных репетиций в зале это знали, а если не знали, так чувствовали. Угроза существует в фабуле Булгакова как ее компонент, но угроза была еще и компонентом ауры сценического представления. Как знать, не в последний ли раз играют. Жизнь на сцене была во всех смыслах слитна с ощущением, что этой жизни может и не быть. Не припомнишь другого сценического произведения, которое так бы хотелось спасти, унеся с собой его отиск.

Тень опасности могла сгущаться, могла редеть, снова сгущаться, вовсе покрывать “Турбиных” (запрещение, пришедшее к лету 1929 года, держалось полных два сезона, разрешение пришло к концу третьего: двести восемьдесят девятое представление – 30 июня 1929 года, а следующее, двести девяностое – 18 февраля 1932-го). Но восприятие оставалось тем же, когда спектакль был вроде бы затвержден как неотъемлемая часть вечного театра. Что завтра останутся и “Царь Федор”, и “На дне”, и “Вишневый сад”, и “Синяя птица”, и “Горячее сердце”, и “Женитьба Фигаро”, сомнений не приходило, а за “Турбиных” всегда было страшно. Летом 1941 года спектакль “Дни Турбиных” в самом деле погибнет. Не вернется с войны.

Говорят, в ребенке отзывается, под какими звездами, в каком душевном состоянии мать его носила (красная родинка, если при ней горел дом). Так в художественной плоти, в дыхании, в нерве, в чертах лица спектакля “Дни Турбиных” отзывалось особое время и особое состояние, в каком его вынашивали.

Труды исследователей и текстологов раскрывают, как все было не просто<sup>20</sup>.

Можно повести пунктир, за начальную точку взяв записку Б.И.Вершилова, посланную 3 апреля 1925 года: “Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич! Крайне хотел бы с Вами познакомиться и переговорить о ряде дел, интересующих меня и могущих быть любопытными и Вам”<sup>21</sup>. Но прежде, чем назвать точку вторую – приписку Немирови-

ча-Данченко к репертуарному плану насчет места в нем для “современной, спешной” – не удержимся от запинки.

Приписка Немировича сделана скорее всего с подачи Павла Маркова, фактически приступившего к новым для себя обязанностям в Художественном театре. Его здешняя работа оформляется официально на том же заседании, где рассмотрен написанный им репертуарный план:

“В Личный стол МХАТ.

Сообщается Вам для сведения выписка п. 4 протокола заседания правления МХАТ от 4/IV-25 года.

Постановили:

Зачислить П.А.Маркова на службу МХАТ в качестве члена Режиссерской коллегии с вознагражд. в 100 р. в м-ц, начиная с 1/III с.г.”<sup>22</sup>.

Из воспоминаний Маркова про Булгакова: “О нем и о его романе “Белая гвардия” мы узнали в одну из наших встреч от всегда спокойно и размеренного Бориса Ильича Вершилова. Ему в свою очередь указал на булгаковский роман поэт Павел Антокольский. Когда мы прочли этот многоплановый, сложный, написанный в особой манере роман, многие из нас, молодых мхатовцев, были захвачены и покорены талантом Булгакова. На наше предложение инсценировать “Белую гвардию” Булгаков откликнулся охотно и энергично”<sup>23</sup>.

Что Булгаков до предложения из МХАТ Первого с января 1925 года сам писал пьесу, Марков опускает. Впрочем, он мог и не знать того.

В конце мая перед отъездом в Крым, в Коктебель, куда его пригласил Максимилиан Волошин, Булгаков получил почти одновременно два письма. Вершилов спрашивал: “Как обстоят наши дела с пьесой, с “Белой гвардией”? ...Жажду работать Ваши вещи. По моим расчетам, первый акт “нашей” пьесы уже закончен”<sup>24</sup>. С тем же к писателю обращается Марков (“завлита” тормозит Судаков, напоминающий, что молодежи б. Второй студии – их спектакли Судаков вывез на гастроли – необходимы пьесы к началу сезона). Булгаков отвечает с волошинской дачи: “Пьесу “Белая гвардия” пишу. Она будет готова к началу августа”<sup>25</sup>.

Пунктирная линия тут если не раздваивается, то петляет. Не очень ясно, для какого театра и для какого режиссера назначает автор пьесу, с которой действительно не запоздает.

Записка Вершилова была написана на бланке Второй студии. Такими бланками уже не полагалось пользоваться, и если воспользовались, то вряд ли лишь по недостатку почтовой бумаги (хотя бумажный голод тоже реален в ту пору). Подобные тонкости очень соблюдались. Записка приглашала на Тверскую, 22.

Несколько слов про дом по этому адресу. Станиславский выбил его для Второй студии, выступивши на заседании Моссовета 1 ноября 1921 года. Студийцы откликнулись благодарно: “Сегодня Вы спасли нашу жизнь, спасли в ту минуту, когда нас окончательно добывали”<sup>26</sup>. После организации МХАТ Первого здание числилось за объединенным

театром, но практически оставалось во владении коренных обитателей.

Записки от Судакова в конце августа – начале сентября указывали автору “Белой гвардии” другой адрес: “Завтра, в воскресенье, в 3 часа дня, Вы должны читать пьесу К.С.Станиславскому у него на квартире. Леонтьевский пер., д. № 6”<sup>27</sup>. По вечному календарю легко прикинуть даты: 30 августа или 6 сентября, но ни в тот, ни в другой день читка у Станиславского не состоялось<sup>28</sup>. По-видимому, и позднее К.С. знакомился с пьесой по рукописи. По всей видимости, медлил входить в это дело.

Нет признаков, что автор пьесы тем огорчился.

“Театральный роман” (“Записки покойника”) с фактами жизни Булгакова в Художественном театре соотносится примерно так, как история Иешуа в “Мастере и Маргарите” с Евангелиями. Между прозой и тем, как в самом деле было, – зазор, в нем-то и возникает художественная энергия. Но в чем “Театральный роман” фактам верен – это в том, что Булгаков поначалу приходит на Тверскую, 22, а не в проезд Художественного театра, б. Камергерский.

Фонограмма “Театрального романа”, шумы, музыка, звучные отголоски несегодняшней речи, мерцающее золото и изнанка пристановок, перекрещенная рейками и надписями, – это фонограмма и интерьер Тверской, 22: фонограмма и интерьер помещения, где играют “Елизавету Петровну” (только что поставленную), “Сказку об Иване-дураке”, “Даму-невидимку”. Режиссерская подпись Вершилова стоит и на спектакле по сказке Льва Толстого и на спектакле по Кальдерону.

В студийной “Даме-невидимке” стоит внимания выбор автора, как и приглашение Игнатия Нивинского (художника “Эрика XIV” и “Принцессы Турандот”). В музее МХАТ хранятся эскизы мужских костюмов: подписи “Утверждается”, дата 25 января 1924 года, две печати – студии и Главнауки, в чем подчинении студия тогда значилась. Женские костюмы утверждали 21 марта. Они так же красиво жестки по гамме – коричневое и рядом другого оттенка коричневое, серое и рядом другое серое, кружева серые с золотом, черный веер (это для Анхелы). Костюм самой “Невидимки”: вместо жесткой угловатости форм (кажется, фирменный знак Нивинского) – их скругленность. Кокон вуалей, блекло-синее и блекло-серое, нечто сферичное, призрачное, прозрачное, поразительно нарядное.

У Кальдерона обычный в комедии плащ и шпаги занимательный ход интриги, но и смущающие переливы: люди как люди, дела как дела, а стены проницаемы; достоверность того, что вроде бы держишь в руках, сомнительна; брезжит, тревожит кальдероновский мотив “жизни-сна”.

Нет никаких описаний, которые подтверждали бы или опровергали, что этот мотив был существен в спектакле студийцев (в эскизах Нивинского этот мотив присутствует). Немирович-Данченко отозвался об этом спектакле уничтожительно.

Вершилов был неудачливым человеком. Неудачливым при том, что он опять и опять оказывался там, где и могло и должно было совершиться нечто поворотное. Будучи одним из организаторов Студенческой студии и участником ее первого спектакля “Усадьба Ланиных”, он ушел от Вахтангова слишком рано (в 1919-м); с “Габимой”, напротив, сошелся тогда, когда уже был пройден апогей ее орбиты – “Гадибук” (действие как бы в конфликтной зоне души и тела, трансфузия миров, здешнего и потустороннего). Встреча с Булгаковым могла бы все возместить, но и этот шанс Вершилов потеряет, даст себя отеснить. После заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 октября 1925 года Судаков известит Булгакова про режиссуру “Белой гвардии”: “Это Б.И.Вершилов и я”. 31 октября та же коллегия постановит: “Просить П.А.Маркова принять участие в режиссуре “Белой гвардии”. Потом в протоколах репетиций будет записано: “Переделанная пьеса была прочитана с новым (последним) составом исполнителей 29 января 1926 г. Режиссером назначен И.Я.Судаков”.

К 29 января не прошло недели, как Судаков сдал премьеру “Горячего сердца”, он был вполне свободен; Вершилов же был надолго втянут в “Женитьбу Фигаро” как помощник Станиславского, со своим отстранением не спорил. Почему в этот момент Булгаков не стал отстаивать его, пожалуй, не столь важно. Более существен вопрос: почему Булгаков весной 1925 года из всех предложений, какие имел или мог бы иметь, принял именно приглашение из Второй студии. Ведь выбор у него был.

В “Записках покойника” Максудов смущает собеседника: никого и ничего в театре не знает. Понятия не имеет, что за Гриша Айвазовский из Когорты Дружных. В Когорте Дружных, то бишь в Театре-студии им. Вахтангова, где Айвазовский, то бишь Антокольский, работал, на начатую Булгаковым пьесу нацеливались серьезно. Кому неосторожно проговорились, Вершилову или Маркову, но пьесу у вахтанговцев перебили (взамен Булгаков обещал и дал “Зойкину квартиру”).

Следует сменить мизансцену, как она рисуется привычно: безвестный автор в великом театре. Не совсем так, а пожалуй, и совсем не так.

В “Вечерней Москве” от 4 апреля 1925 года характерная информация: «В Колонном зале Дома Союзов состоится вечер, посвященный трехлетию журнала “Россия”», где печатается “Белая гвардия”. “Художественная проза и стихи в исполнении Качалова, Лужского, Москвина, Чехова, Дикого, Завадского и авторов – Андрея Белого, П.Антокольского, М.Булгакова, Б.Пастернака, Д.Петровского и О.Форш”<sup>29</sup>.

После вечера газета даст о нем отчет (настороженный, с опаской). В отчете упомянуты многие, но не Булгаков. Был ли он на вечере (странно бы не быть), читал ли, что читал, – сведений нет. Колонный зал, шутка сказать. Он с его биографией вряд ли хотел лишний раз светиться. Но слава шла на него.

Талант Булгакова к началу лета 1925 года был предъявлен в чреде публикаций, пошедших одна за другой плотно, так, что рождалось ощущение: дальнейшее уже подготовлено и будет не хуже. “Заходы” на Булгакова, приглашающие жесты в его сторону кроме МХАТ Первого и вахтанговцев сделают и Мейерхольд, и Таиров (Камерный театр подписывает с Булгаковым договор 30 января 1926 года, на следующий день после реального начала мхатовских репетиций “Белой гвардии”). Кажется, таких движений не делал лишь МХАТ Второй. Что за этим: корректность по отношению МХАТ Первому? Или догадка о несовместимости своей наследственной природы с театрообразующим началом Булгакова, да и с его миропониманием? Факт тот, что разные театры равно чувствуют в Булгакове возможности драматического автора. У него пора, когда он нарасхват, и никто не знает, как скоро это кончится.

Он мог выбирать. Мог держаться с театрами с долей надменности не только потому, что такова была его натура, – обстоятельства в этот час тоже работали на него.

Все помнят условия кабалы, комические и жуткие, которые в “Театральном романе” подписывает Максудов. Сменяющаяся злобность этих страниц – от позднейших впечатлений. Заказ же театра на пьесу “Белая гвардия” свободу действий Булгакову оставлял, и он этой свободой пользовался вволю. Уже тогда, когда исторический просвет сужался, атмосфера вокруг “Белой гвардии” и самого писателя мрачнела, директор театра (за отъездом Н.-Д. эту обязанность нес Лужский) получил письмо, ультимативное в своей ледяной вежливости. Оно было написано после заседания Репертуарно-художественной коллегии, состоявшегося 14 октября 1925 года (из протокола этого заседания:

“Слушали: О постановке пьесы “Белая гвардия”.

Постановили: Признать, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть коренным образом переделана. На Малой сцене пьеса может идти после сравнительно небольших переделок... Переговорить об изложенных постановлении с М.А.Булгаковым”<sup>30</sup>).

Булгаков ответил, по-пунктно обозначив свои условия:

“1. Постановка только на Большой сцене.

2. В этом сезоне (март 1926).

3. Изменения, но не коренная ломка стержня пьесы.

В случае, если эти условия неприемлемы для Театра, я позволю себе попросить разрешения считать отрицательный ответ за знак, что пьеса “Белая гвардия” – свободна”<sup>31</sup>.

В сущности, решая вопрос о выборе сцены (Большой или Малой), в театре решали вопрос о смысле постановки “Белой гвардии”: эксперимент ли это, или выбор магистрали (в протоколе заседания Высшего совета 25 ноября 1925 года вопрос о взаимоотношении Большой и Малой сцены ставился именно так: “Признать, что Малая сцена предназначена для художественных опытов и играть роль художественной лаборатории”<sup>32</sup>).



Для автора “Белой гвардии” пробный, на внутренние цели театра сориентированный, с сомнения начинающийся тип работы был неприемлем.

Письмо Булгакова возымело действие (из протокола: “Признать возможным согласиться на требование автора относительно характера переработки пьесы и на то, чтобы она шла на Большой сцене. Что же касается до его требования, чтобы пьеса шла обязательно в этом сезоне, то сообщить ему, что будет немедленно приступлено к работе над пьесой и вообще будут приложены все усилия к тому, чтобы пьеса шла в текущем сезоне, но гарантировать это ему не представляется возможным”<sup>33</sup>).

Требование насчет Большой сцены вряд ли верно счесть знаком переориентировки автора, его отказом от Тверской, 22. Пожалуй, оно связано с ощущением Тверской, 22 как основы театра, автором которого становится Булгаков и который вправе иметь Большую сцену.

Пусть смещены игрою реалии “Записок покойника”, самоощущение Булгакова в доме на Тверской совпадало с самоощущением его героя: пустая сцена открывала ему себя с изнанки со всеми своими прельстительными тайнами. “...Еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней! И вот пришел!

– Я новый, – кричал я, – я новый! Я неизбежный, я пришел!”

Что органичнее для “нового”, чем наслаждение придти на пустое место и освоить его как тебе назначенное.

Отдаться неведомому театрообразующему началу, стать “театром автора”, стать чьими-то, – в середине русских двадцатых годов всего естественней было людям из Второй студии. Они оставались до сих пор “безхозными” – в том смысле, что ими не властвовала ни крупная художественная личность, ни идейная программа. Их неустойчивость, непоследовательность, невыработанность были так же очевидны, как чудесные артистические данные (бывает так – таланты вброшены в жизнь враз во множестве; известен способ “русской огранки”: самоцветы горстью под сильную струю, вода их крутит, они трутся друг об друга, сдирается лишнее, отполировывается врожденная форма и проступает врожденный свет драгоценности).

Булгаков интуитивно угадывал именно это в бывшей Второй студии.

Московским Художественным театром Первым он исходно не был заинтересован. В противоположность большинству россиян, ни очных, ни заочных нежных чувств в этому театру не имел. Неизвестно, видел ли здесь до поры хоть один спектакль<sup>34</sup>.

Булгаков мог сойтись с Вершиловым в той мере, в какой тот угадывал и принимал театрообразующую природу Булгакова. Вершилов к ней тяготел, в чем-то ее предчувствовал, в чем-то к ней готовился даже в неудавшейся “Невидимке”; иной вопрос – имел ли Вершилов дар, силу, фарт, наконец, чтобы дать этой природе сценическую реализацию.

Вероятно, МХАТ Первый чувствовал природу Булгакова не хуже, но МХАТ Первому приходилось решать, как обойтись с этой природой. Приходилось спросить себя, имеешь ли желание и возможность вовлечь блистательного нового человека в свой круг, сделать его автором театра – то есть принадлежностью театра, дивно продуцирующей живой собственностью его. Это вопрос, на который МХАТ Первому в 1925 году ответить было так же трудно, как и на вопрос: есть ли желание и возможность предоставить себя для осуществления этого блистательного нового человека, стать его театром.

Возможно, затруднительность всех этих вопросов и заставляла Станиславского держаться в стороне. Между тем “Белая гвардия” в ее “нетеатральной редакции” могла своим строем вызвать отклик его, Станиславского, потаенной, полуотрекшейся от себя режиссерской природы. Его могла беречь булгаковская тяга строить “из музыки и света”<sup>35</sup>. Могла беречь булгаковская фантастичность, примешанная ко всему, чего бы тот ни касался, к любой взятой им материи – теплой, грубой, грозной, смешной; могли дразнить ремарки, провоцирующие театр: а ну, как это у вас получится? Скажем, повторяющаяся ремарка: “Исчезает”. “Исчезают”. “Исчезает так, что кажется, будто он проваливается сквозь землю”. “Проваливается в тьму”. Или ремарка: “Угасает”.

Воображение Станиславского могла бы занять сцена, изъятая рано. Она предполагалась как начало второго акта (“Ночь. Ближе к рассвету”). “Сцену затягивает туман. Халат на стене внезапно раскрывается, из него выходит Кошмар”. Кошмар лыс, он в визитке и клетчатых рейтузах. Он сыплет фразами и звучками, которые раздавались в ночном турбинском застолье (“Сцена наполняется гитарным звоном”), повторяет важное и обидное из Достоевского (“а русскому человеку честь – одно только лишнее время”), поет Николкино: “Здравствуйте, дачники...”. “Вскакивает на грудь Алексею, душит его”. Настаивает: “Я не сон, а самая подлинная действительность”.

Уйди. Ты – миф. Ты – харя, такая же, как та, что Николка нарицал на печке. Сгинь”. По ремарке “рисунок на камине превращается в живую голову полковника Болботуна”. Еще ремарка: “Болботун угасает”.

Алексей. Вздор. Миф. Ты дразнишь меня. Пугаешь. Я прекрасно сознаю, что я сплю и у меня расстроены нервы. Вон, а то я буду в тебя стрелять. Это все миф, миф.

Кошмар. Ах, все-таки миф? Ну, я вам сейчас покажу, какой это миф. (Свищет пронзительно.)

Стены Турбинской квартиры исчезают. Из-под пола выходит какая-то бочка, ларь и стол. И выступает из мрака пустое помещение с выбитыми стеклами, надпись “Штаб 1-й кінной дивізіи”.

Далее все идет по свирепому, натуральнейшему (куда натуральнее) тексту (мордобой, грабеж, истязание, убийство), чтобы затем обо-

рваться, как и возникало: “Бочка и ларь проваливаются. Стена раздается. Выступает квартира Турбиных”. Кошмар в визитке говорит коротко: “Видал”. Ремарка: “проваливается”. На крик спящего появляется Елена, зажигает свет. “Голубчик, это халат. – Халат? Разве халат?.. Но до чего реально, Господи, Боже мой”.

Станиславский смолоду любил театральную близость трюка и тайны: так было в его “Польском еврее”, так было в “Ганнеле”, так было в “Синей птице”. Его занимал сценический результат: стоит переставить свет, непрозрачное станет прозрачным, и наоборот; призрачное материализуется – блаженно (как должно было быть в “Вознесении Ганнеле”) или пугающе (как должно было быть в сцене кошмара из “нетеатральной редакции” Булгакова).

“Белая гвардия” предлагала этот эффект и в упрощенном, жестко-комедийном варианте: в квартире Василисы (она по ремарке “поднимается” после того как “квартира Турбиных уходит вверх”). Зарисовка жилья и происходящего в жилье почти карикатурна (бранятся, дрожат и прячут деньги, ужасаются обилию фальшивых: “Посмотри на морду хлебобоба. – Ну... – Ну, он должен быть веселый, радостный должен быть хлебобоб на государственной бумажке. А у этого кислая рожа. – ...Что же нам делать? – Завтра я на базаре одну сплавлю. – А я извозчику. ...И откуда только берутся эти фальшивки, так по рукам и ходят, так и ходят”). Но в карикатурном, фельетонном жилье таинствен свет от зеленой лампы; когда упадет завешивающий окна плед, за оголенными стеклами – тьма и прижатое к стеклу чье-то лицо. “Квартира Василисы гасает, уходит вниз”.

Мотив тени, обретающей жуткий объем, и объема, сокращающегося до тени, до силуэта (“Гляньте в окна. Посмотрите, что там видно... Там тени с хвостами на голове, и больше ничего нет”), до детали в силуэте (“черные хвосты”, “красные хвосты”), – этот мотив Булгакова Станиславскому нетрудно было усвоить.

Станиславский уговорил участвовать в “Белой гвардии” Николая Ульянова. Этого художника он помнил по “Шлюку и Яу” в Студии на Поварской (отсветы темы “жизни-сна”, “существования-обмана”, померещившегося праздника). В “Драме жизни” Ульянов размещал на разновысоких уровнях палатки ярмарки – зажженные внутри огни превращали их в экраны, на полотне колыхались тени торгующих, фонари раскачивались, тени плясали, к игре теней присоединялся пляшущий люд на ярмарке, охваченной мором и испещренной отсветами северного сияния.

Ульянова стоило звать для работы над ранней редакцией “Белой гвардии”, с ее пограничем ужасного сна и ужасной реальности, с ее тьмой за стеклами, с ее тревожащей партитурой света, исчезновений, угасаний. След ранней редакции – в “подтексте” его декораций, сделанных для редакции другой.

Заметим вот что еще: того же Ульянова Станиславский недавно

завывал в работу над “Евгением Онегиным” в своей Оперной студии, в спектакль гениально домашний.

Традиционный (в 1926 году – вызывающе традиционный) павильон (комната у Турбиных) был еле заметно скошен. Как если бы вздрогнул, но вернул себе равновесие. Был чуть странен в своей серебристой голубизне. Над столом была ампирная люстра. В протокол репетиций 21 мая 1926 года вписали напоминание: “Сервировать стол на 7 человек во 2-й картине, сервировка богатая, серебро, фарфор”<sup>36</sup>. Ампирные стулья велят взять из реквизита “Ревизора”, распоряжаются – потемнить.

Интерьер у гетмана – параллельно рампе и без отступа от нее. За громадным военно-письменным столом на авансцене – неоткрывающаяся дверь под потолок, карта тоже под потолок, под потолок же – портрет какого-то роскошного гетмана; окон нет; глубина срезана.

В следующей картине срезана высота. Штаб “Первой кинной” широк и приплюснут, потолок подперт бревнами-стояками, сучья обрублены кое-как. Стекла в голых окнах выбиты.

Интерьер гимназии – крутые парадные марши лестницы, под углом поднимающиеся к высокому портрету Александра I (смутно виден фон за фигурой в рост – боевой стан); под углом одно к другому высокие окна на верхней площадке, круглые завершения их рам, в которых тьма.

Голые ночные окна, из которых – пока в комнате свет – трудно что-либо разглядеть, входили в образность “Дней Турбиных”.

Когда начнется травля спектакля, рецензенты снова и снова станут обличать обитателей дома Турбиных, укрывающихся за кремовыми шторами. Во второй картине про кремовые шторы действительно поминает Лариосик (“Они отделяют нас от всего света”). Но уточняем: окна во второй картине не были задернуты. Ткань драпировок на карнизе была подобрана кверху короткими складками. Точно так же подобрана ткань на карнизе над портретом императора в картине пятой.

Ульянов чем дальше, тем яснее вводил в декорации нечто от ампирной стройности, как этот мотив прорисовывался в спектакле к весне 1926 года. В конце концов в самом слове “гвардия” есть ампирный, имперский отзвук.

Пьеса центрировалась фигурой, которой в “нетеатральной редакции” не было. “Появлялся человек героического склада в самом точном и каноническом смысле этого понятия”<sup>37</sup>. Полковник Алексей Турбин – Хмелев вопреки собственным предсмертным словам (“Брось героизм к чертям!”) в пятой картине погибал, как велит честь и закон обозначающегося здесь стиля.

Работа над декорацией и мизансценированием “Гимназии” шла заодно с тем, что устанавливалась звуковая партитура (еще 28 марта, после обсуждения с Ульяновым, “решили проверить все технические приспособления, имеющиеся в театре, слить их с оркестром, если чего-

то не хватит, добавить. Попробовать при выгородке”<sup>38</sup>). Шумы были положены на ноты. В протоколе об этом сухо:

“Установили музыкальные №№, договорились о характере шумов и музыки, наметили музыкальный и шумовой клавиш по всей пьесе.

Устроить репетицию с шумами, хором и если можно с оркестром во вторник 20-го или в среду 21-го...

Б.Л.Изралевский по нотам устанавливает хоровой шум для пьесы: ветер, вьюга и т.д.”. Стон мучимых ветром проводов передавала скрипка. Владимир Петрович Баталов, который вел протоколы, записал среди прочих надобностей: “Попробовать достать две-три рояльных струны. Сделаю сам”<sup>39</sup>.

17 апреля на Большой сцене “прошли все сцены, добивались четкости рисунка и простоты мизансцен”<sup>40</sup>. Четкость и простота, как и укладывание шумов в клавиш, были в согласии с тем, как драматург перенцентрировал “Белую гвардию”.

Долго сторонясь работы молодых в “Белой гвардии”, полюбив ее после просмотра 26 марта 1926 года, Станиславский в этой работе прикасался к тем только сценам, где драма очевидна и проста (“Вынос Николки”), где также самоочевидна в своей простоте трагедия (“Гимназия”).

Большую сцену для “Белой гвардии” освобождали, сославшись в фойе работы над трагедией “Прометей”, которые там вел В.С.Смышляев. Когда премьеру Булгакова выпустят, Эсхила доведут до показа. Станиславский, до поры предоставлявший Смышляеву свободу действий, излил ярость: “Пошлость, патока, гадость”. Ужаснулся своим актерам: “Ходить не могут, бегать не могут, хором говорить не могут, пыжятся, чтобы быть трагичными... Голосов нет, дикции нет”<sup>41</sup>. Незадачливая работа над “Прометеем” после этого разноса еще тянулась какое-то время, но потребность ее отпала.

Не предложить ли версию: потребность в трагическом герое, как эту потребность на десятый послеоктябрьский год могли испытывать Станиславский и его театр, удовлетворил другой спектакль.

В спектакле “Дни Турбиных” была простота, которой Станиславский хотел для трагедии. Была содержательность, подобающая трагедии.

Когда-то, получивши только что написанный “Вишневый сад”, Станиславский смущенно настаивал на своем перед автором, несогласие которого предвидел: “Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия”. В том, как Станиславский воспринимал поначалу Булгакова, было нечто обратное. Марков сохранил словечко, оброненное Станиславским при знакомстве с пьесой в начальном ее виде: “Зачем мы будем ставить эту агитку?”<sup>42</sup> Станиславский мог бы обосновать свою оценку: первую редакцию как агитку прочесть есть возможность. Материя пьесы отливает и так и сяк, в зависимости от падающего на нее света и ракурса, в котором рассматриваешь. Разве нет отлива в агитку в том, как

написаны буржуи Василиса с Вандой? Разве в агитбригаде отказались бы от иллюстраций злодейств петлюровцев: вот Болботун и Галаньба разбираются со своим же солдатом-украинцем, вот грабят русского сапожника, вот истязают и убивают еврея. Застолье белых, “Боже, царя храни...”, тост за здоровье покойника – все спьяну, кто-то готов блевать, и нужен тазик, – почему бы не сыграть это как разоблачающую их нравы агитку. С агиттеатром могут ассоциироваться перемолвки с публикой. После отъезда Тальберга, Николка (в раннем варианте) выходил к рампе с вопросом: как вы думаете, он вернется? Шервинский через рампу пробовал выяснить мнение зала: поедет или не поедет с ним Елена, если удалось бы попасть в немецкий эшелон? Мышлаевский через рампу нацеливал маузер: “Который из вас Троцкий? ...Сейчас в комиссаров буду стрелять” (ремарка – “к зрительному залу”. Троцкий, к слову сказать, тут бывал, в Музее МХАТ цела забавная бумага – запрос, не разыскан ли вор, у наркома по военным и морским делам на спектакле сперли бинокль).

Насторожить могли не только сами приемы в их агит-грубости: Станиславский мог заподозрить агитационную неправду целей. Как если бы он знал в Булгакове сочинителя “Сыновей муллы”.

Гуляет мнение, будто в Художественном театре, борясь с инстанциями за возможность играть Булгакова, повели драматурга путем компромисса, уловок, уступок. Но при сопоставлении первых двух редакций “Белой гвардии” поражаешься обратному. Тут путь к прямоте, ясности, храбрости творчества; путь к тому состоянию, когда задача внутренней правды снимает самый вопрос о компромиссе или бескомпромиссности.

Ход к этому состоянию восстановить нет возможности, как нет возможности сказать, кто тут “ведущее колесо” – театр ли вел, или писатель, и в какой мере творческое состояние зависело (или не зависело) от личных качеств и личных убеждений. Остается засвидетельствовать, что такое состояние возникло в репетициях и держалось, пока шел спектакль.

Записи репетиций вели с пропусками. Но даже если бы их вели безупречно, едва ли протоколы объяснили бы, по каким воздушным путям осуществляется взаимодействие, к чему оно направлено, что друг в друге выявляют или заново вращивают встретившиеся.

Мелочь из протоколов: ведущий их с февраля 1926 года Владимир Баталов путается в инициалах Булгакова. В записи от 25 февраля: “И.Я.Судаков говорит с М.С.Булгаковым о конце картины, автор просит не придерживаться ремарок”. “Вторник 24 августа. 12 ч. Зал К.О. Соповещение по пьесе. Константин Сергеевич, В.В.Лужский, М.В.Булгаков, И.Я.Судаков, П.А.Марков”. В протоколах от 26-го, от 31 августа тот же “М.В.”<sup>43</sup>. Каково стоящее за этой путаницей общение с писателем? То ли вообще не смеешь обратиться, и Бог его знает, какое у него имя-отчество, то ли напротив, зовут только по имени, как своего: Хмелев – Коля,

Марков – Паша, Прудкин – Маркуша. Но вот как-то не представишь, чтоб Хмелев или Марков обращались к драматургу: “Миша!” Булгаков был в высшей степени обаятелен, остро обаятелен; располагал к себе, но не приближал.

Протоколы расходятся с воспоминаниями: присутствие Булгакова на репетициях отмечается редко, а рассказывают, что он бывал постоянно. Может быть, дежурная запись (“Присутствуют все”) именно это подразумевает.

В письме из Голливуда от 1 декабря 1926 года Немирович-Данченко, пьесу знавший с чужих слов и под другим названием, прикидывал возможность экранизировать тут “Семью Турбиных”. Полагал, что был бы полезен: «помог бы фильму не “перебелогвардейничать”...»<sup>44</sup>.

В Москве после премьеры на сцене МХАТ Первого посчитали, что пьеса “перебелогвардейничала” роман.

Такую точку зрения застолбила Литературная энциклопедия, подготовленная Коммунистической академией (секция литературы, искусства и языка). В справочной статье про роман Булгакова и про время его действия (1918–1919) говорилось: “Опыт этого года убедил автора в том, что гибель его класса неизбежна и вполне заслужена ...Б. вошел в литературу с сознанием гибели своего класса и необходимости приспособления к новой жизни”. Однако в пьесе взамен “раздумья и раскаянья за грехи класса”, которые можно вычитать в романе, Б., “пользуясь затруднениями революции, пытается углубить идеологическое наступление на победителя”. В пьесе смещен по сравнению с романом взгляд на народ: “В драме народ – одна лишь дикая петлюровская банда”. “В романе культура белых – ресторанная жизнь “закокаиненных проституток”, море грязи, в котором тонут цветы Турбиных. В драме – красота цветов Турбиных – сущность прошлого и символ погибающей жизни. Задача автора – моральная реабилитация прошлого”. Гибель Алексея Турбина – “апофеоз белого героизма”<sup>45</sup>.

Пьеса не была издана, но Комакадемия могла бы запросить машинопись из инстанций, куда “Турбиных” снова и снова препровождали с поправками. В машинописи-то было все, что требовалось: про народ, что он “не с нами”, инвективы белым генералам (“они вас заставят драться с собственным народом”). Была и вписанная Мышлаевскому готовность служить в Красной Армии (взамен резюме, которым в ранней редакции Мышлаевский за карточным столом завершал свою роль: “Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены, у меня пики”). За сорок дней до премьеры утрясали “Гимназию” (“М.В.Булгаковым написан новый текст по плану, утвержденному Константином Сергеевичем. ... Разобрали по тексту всю картину. Проверили все по сквозному действию”). Пятью днями позднее так же прошли “У Турбиных”: “Разобрали всю картину по вновь написанному тексту. Делали вымарки, вставки в присутствии М.В.Булгакова. Вспоминали всю картину по мизансцене”.

После полной генеральной 17 сентября и повторного реперткомовского суждения (“пьесу в таком виде выпускать нельзя”) опять трудились над вымарками и вставками (не забывши за этими хлопотами попросить костюмерную: “Сделать бант на лодочки Прудкину” – на лаковую обувь к фрачной паре Шервинского в последней картине). В протоколе 23 сентября запись: “Спектакль идет с последними вымарками”<sup>46</sup>. В зале сидели люди, по службе обязанные следить, чтоб на сцене не возвращались к запрещенному (они и после премьеры сидели).

Так что с машинописью все было более или менее в порядке. Но автор из Комакадемии писал по впечатлениям, вынесенным из театрального зала. Он имел перед собой сцену и текст сценический. То, что его возмущало, в том тексте присутствовало и было там неистребимо. Законы жизни того текста, его живой состав, его подчиненность свету, музыке, звуку, ритму, душевной энергии артистов, стройность и верность исходных задач были таковы, что “Дни Турбиных” не искажались словесными вычерками и заплатами. В протоколах оговорено: каждый раз при местных правках припоминают и восстанавливают по всей картине ее сквозное действие; так же припоминают мизансцену.

В тех же протоколах – следы заботы об атмосфере. Скорей всего спектакль не выпустят, но после одной из последних репетиций записано: “Купить елку или пихту”. Настоящую, лесную? зачем? значит, надо. “Необходимо купить еще елочных украшений, елка бедна, не вся убрана. Купить елочных свечей и подсвечников”<sup>47</sup>.

На зал действовало то, что, собственно, и есть текст сценический: мысль, строящая пространство, звуковую и световую среду, растворенная в воздухе и в действии. Этому особому, несловесному тексту ничего, ему противоречащего, не удавалось предписать. Автор вроде бы податливый, переиначивающий свои страницы так, что за него вроде бы и неловко (ужели вправду Булгаков “вошел в литературу с сознанием необходимости приспособления к новой жизни”, как сказано в ЛЭ?), меняющий перспективы персонажей с той же удивляющей готовностью, с какой менял предполагаемое название своей прозы (поначалу “Алый мах”), – а спектакль поразительно неподатливый, с волшебным сохраняемым естеством.

То, что сюжет может развернуться, концовка окажется не та и не там, где она была бы естественна, что характеры могут удивить, открывшись в точке, которой изначально не предвиделось, – все это, как и смущающая вариативность работ большинства писателей, деливших время Булгакова, имело несколько объяснений. То объяснение, что не было возможности и охоты сопротивляться тираничному нажиму, – объяснение не единственное.

Булгаков, как и другие, знал податливость и вариативность самого жизненного материала, который брал; знал, как в событиях переключивало личные истории, как разносило внутренний строй, вообще разносило – кого куда. Офелия в “Гамлете”, уже схоронив отца, уже разлу-



чась с любимым, уже сходя с ума, говорит: “Мы знаем, кто мы, но мы не знаем, что мы можем стать”. Идя на перемены редакций своей пьесы, Булгаков не отдалялся от логики и судеб своего материала.

Человек неразрушимого героического склада, тот, кто ничем иным, как самим собою, быть не мог бы, Алексей Турбин – Хмелев погибает за целый акт до конца пьесы. Своего способа жизни никому не завещает, да и некому. Такое и не завещается – тут не убеждения, а природа, плоть, дух, стиль. Во всяком случае, так было у Хмелева. Остальным по их природе открывается продолжение.

За Илейей Судаковым в раннюю пору репетиций записали: “Говорит о пьесе и рисует те условия, в каких находился Киев в 1918 году, – Скоропадщина, Петлюра, большевики, с одной стороны, и кучка интеллигенции, офицерство и юнкера – с другой. Психология этой интеллигенции, твердое убеждение, жертвенный подвиг идти и спасти Россию, сделать по-своему свободную Россию... Восторженные, ненужные юнкера”<sup>48</sup>.

Чтение романа и присутствие Булгакова помогало найти вибрацию времени действия. В подсказы автора, как вообще в его восприятие реальности, входил дьявольский юмор (из воспоминаний о нем участников работы: “Он был очень умен, дьявольски умен и поразительно наблюдателен не только в литературе, но и в жизни, И уж, конечно, его юмор не всегда можно было назвать безобидным”<sup>49</sup>). Казалось бы, в “Гимназии” физическое состояние определено тем, что холодно; что ждут (“в шесть назначено выходить, а сейчас без четверти семь”) и в ожидании зябко (ломают парты, подбрасывая в печку. Топот, звон шпор – постукивают ногами. “Что, озябли? – Так точно, господин капитан, прохладно”). Но подсказ ожидания сдвинут, подсвечен: дивизион грохочет по коридорам, оглушительно, с присвисточкой поют. “Дышала ночь восторгом сладострастья, /Неясных дум и трепета полна, /Я вас ждала с безумной жадной счастья, /Я вас ждала и млела у окна” (свист).

Юмор Булгакова связан с музыкальностью, вместе с музыкальностью входит в его сценическую систему. В этой системе главенствует звукоряд и покорствующая ему, колеблющаяся работа света. “Картина первая. Бьют старинные часы девять раз и нежно играют менуэт. Загорается свет, открывается квартира Турбиных”. Звукопись многослойна: гитара бренчит в миноре, Николка напевает “Буль-буль-буль бутылочка” – “за сценою приближается громадный хор – глухо и грозно, в тон Николке, как бы рождаясь из его гитары... Электричество внезапно тухнет, и все, кроме освещенного Николки, исчезает в темноте”. “Хор затихает, удаляется”. При вернувшемся свете слышны далекие пушечные удары. – “Странно, так близко”.

Так же из звуковой и световой среды должно возникнуть трагическое действие “Зойкиной квартиры”:

Майский закат пылает в окнах. За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная шкатулка.

Шаляпин поет в граммофоне: “На земле весь род людской...”

Голоса: “Покупаем примуса!”

Шаляпин: “Чтит один кумир священный...”

Голоса: “Точим ножницы, ножи!”

Шаляпин: “В умилении сердечном

Прославляя истукан...”

Голоса: “Паяем самовары!”

“...Вечерняя Москва” – газета!”

Трамвай гремит, гудки. Гармоника играет веселую польку.

Фонограмма виртуозна, при том, что кажется написанной с голоса, по слуху. Булгаков замечательно памятьлив на звук – на тембр ли орудия такого-то калибра или на попискивания “уйди-уйди”, китайской игрушки, сопровождавшей двадцатые годы.

В сценической системе Булгакова перепады, возвраты, контрапункт звучаний не аккомпанируют действию, – это и есть само действие; как музыка в опере. Опера с самого начала занимала Булгакова (в пору, когда он манкировал приездом МХТ в Киев, он с его первой женой, по ее воспоминаниям, «“Фауста” слушали, наверное, раз десять»<sup>50</sup>).

В “Беге” также все возникает по манию звука, повинуюсь ему: “Слышно, как хор монахов в подземелье поет глухо: “Святителю отче Николае, моли Бога о нас...”. Тьма, а потом появляется скупо освещенная свечечками, прилепленными у икон, внутренность монастырской церкви”. После всего, что тут будет наворочено, после того, как звук опять уйдет под землю, – “тьма съедает монастырь. Сон первый кончается”.

“Шум, крики”. “Лязганье, стук, потом страдальческий вой бронепоезда”. Но звуки тут же парадоксально приглушаются: “мягкий пушечный удар”, “мягко ударил колокол”; “глухая команда, – и как бы ничего и не было”. Вальс, с которым входила кавалерийская дивизия с Чонгарского дефиле (“нежный медный вальс. Когда-то под это вальс танцевали на гимназических балах”), опять послышался и стал удаляться. “Пролетел далекий вой бронепоезда”. “Раздается залп... Он настолько тяжел, этот залп, что звука почти не слышно”. До того “проносится шелест: “Аминь, аминь”. Потом могильная тишина”. Уберегшийся от петли начальник станции “счастлив, что незамечен. Проваливается в тьму, и сон второй кончается”.

Музыкальность входит в театрообразующую систему Булгакова так же, как входит в эту систему крепость психологического штриха, ударность событий и вкус к их эффектности, сильное натяжение фабулы при отсутствии того, что принято называть подтекстовым, подводным сюжетом и что связано с чеховской системой.

Оппоненты “Дней Турбиных” после премьеры среди прочих обвинений (тогда это звучало как обвинение) вменяют Булгакову наследование Чехову.

Уж что-то одно, казалось бы, – либо апология белого героизма,

либо преданность Чехову. Идеологи белого движения, еще резче – прямые участники этого движения от Чехова отмежевывались. Обвиняли его первого заодно со всем русским искусством и русским либерализмом: не научили любить и отстаивать строй и культуру, разоружили, расслабили, разъединили. Учили ненавидеть гуся с капустой, – как его клянет г-н Прозоров, брат трех сестер! – ну, вот выпрашивайте себе мерзкий паек, если другого врага, кроме этого гуся, не углядели.

Чехов материально представлен в “Днях Турбинных” в виде собрания сочинений, которое Лариосик Туржанский довозит из Житомира в Киев бережно завернутым в его, Лариосика, рубашку (кальсоны погибли с чемоданом, который в пути уворовали). Чехов – это бедные, захватанные строчки, которые Лариосик произносит из глубины души: “Мне хочется сказать словами писателя: “Мы отдохнем, мы отдохнем...”. Лариосик сам цитата из Чехова со своими двадцатью двумя несчастьями, со звонком в парадной, который портит, еще не появившись, с сервизом, который он успевал грохнуть в одной из редакций, с бутылкой водки, разбитой им так же неминуемо в последнем акте редакции окончательной.

В первом варианте Лариосик приезжал не с томами Чехова, а с канарейкой, то бишь кенаром.

Канарейка, как и Чехов, были в двадцатые годы эмблематичны. Булгаков этими в разных редакциях его пьесы сменившими одна другую эмблемами играл с тонкой рискованностью. Вполне абсурдная задача – встроить Чехова и канарейку в амфир. Но не выставлять же клетку с птичкой на мороз. И так фантастика, что зимой восемнадцатого года из Житомира везли 11 дней и довели.

Взаимодействие булгаковской театральной системы с театральной системой Чехова – взаимодействие тем более игровое и острое, что оно сценически осуществлялось в “доме Чехова”.

Спектакль, пленявший новой жизненностью, отличала театральная четкость дикции. Реплика не окуналась в подтекст, не таяла в нем, а доносила звук своего прямого смысла (часто – парадоксального, но всегда прямого). Если бы в последнем акте “Турбинных” кто-нибудь – хоть Мышлаевский – глядел на карту Африки, как Астров в “Дяде Ване”, во фразе “А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело”, была бы реальная прикидка: если попадешь, каково там будет русскому. Легко положить фразу на хриловатый, мягкий голос и на твердые интонации Добронравова (Мышлаевского играл он). К слову, много врангелевцев в самом деле доплыло до Северной Африки, там осело.

Отчеркнем: в ту самую пору, когда в планах МХАТ Первого замаячит Булгаков (конец марта – начало апреля 1925 года), Лужский упорно переспрашивает в деловых записках: как будет с “Вишневым садом”? Ведь по всем параметрам нужен. “Вишневого сада” тогда не разрешили, но последней работой, выполненной в МХАТ Первом до премьеры

“Дней Турбиных”, станет именно Чехов: возобновление “Дяди Вани”, первые показы в Экспериментальном театре – 28 и 29 марта.

Нет сведений, смотрел ли в эти вечера Булгаков, как Станиславский сызнава играл Астрова. Но точно известно, как за два дня до того Станиславский впервые смотрел два акта его пьесы. “Этот показ был торжеством не только молодежи, но и торжеством Станиславского. Его радость росла от сцены к сцене. Он плакал, смеялся и радовался”.

Можно тому удивиться, но радость – слово, чаще всего попадающее в рассказах про “Турбиных”. “Репетиции стали радостью. И вероятно, эта влюбленность и в автора и в роли наложила неизгладимый отпечаток на весь спектакль. В нем был элемент вдохновения – свободно рождались сценические приспособления, среди исполнителей царил атмосфера дружбы, поддержки и какого-то особого взаимопонимания, когда каждый не только радовался находкам товарища, но и сам подсказывал их ему. Самые ответственные репетиции приходились на весну”.

Описание весенних дней 1926 года оказывается похожим на те счастливые страницы “Моей жизни в искусстве”, где про весеннюю поездку 1900-го в Крым, к Чехову: “весенняя радость вливалась в участвующих боевое настроение”, “молодежь хотела доказать свое право на искусство”<sup>51</sup>.

Обаяние спектакля “Дни Турбиных” создавалось сверх всего еще и этим наложением, просвечиванием радости творчества сквозь материю легко, точно, в одно касание обработанной реальности, беду которой, лирику которой, нескладеху которой принимали (“нескладеха” – слово Немировича-Данченко, его определение русской жизни, как ее видит Чехов).

Булгаков наследовал от Чехова никак не театральную систему, но русскую жизнь, переворачиваемые слои ее. Если переключка с Чеховым возникала (а она возникала), то через жизнь.

Лужский был прав, полагая наиболее желательным из чеховских возобновлений – “Вишневый сад”. Мотив жизни, как ей предстоит идти после слома (в сущности – после конца), в спектаклях по Чехову и по Булгакову должен бы стать окликающим.

В “Днях Турбиных” одним из обертонов в последнем акте будет неуловимый, нежный, язвящий призывок виноватости; виноваты, что живы. Так когда-то описывали Раневскую – Книппер: виновата, что живая, что жизнь в ней прелестна. Да, вишневый сад продают, да, вырубят (Раневская коротко, как смешком, разражалась слезами, попросивши: “продавайте и меня вместе с ним!”) – но что же делать, но вот не продали брата и сестру вместе с садом, и как же быть, если живы.

В рецензиях, которыми были встречены “Дни Турбиных”, наравне с кремовыми шторами обличали елку в последнем акте. Но замкнутое пребывание в любви у рождественского деревца в спектакле если и поэтизировалось, то с тончайшей саркастической подсветкой. Гадательно было, как предстоит измениться жизни в этих людях. Не столько самим

людям, сколько жизни, какая сейчас есть в них.

Звуки “Интернационала” за окнами разве что для официальных лиц в дни “сдачи” спектакля и для позднейших историков МХАТа знаменовали положительную развязку. Они рифмовались внутри спектакля с тем долгим, предостерегающим гудением, в которое в первом акте вслушивался Алексей Турбин. (Чтобы дать это гудение, пользовались техническим приемом, какой был найден для “звука лопнувшей струны” во втором акте “Вишневого сада”. Напомним запись в протоколе: “Попробовать достать две-три рояльных струны. Сделаю сам”. Раневская там вздрагивала: “Неприятно почему-то”. Фирс, по ремарке Станиславского, при тревожном дальнем звуке тотчас вставал, подходил, докладывал серьезно: “Перед несчастьем тоже было”.)

Нарастающий “Интернационал” за окнами в финале по логике спектакля “Дни Турбиных” был не успокоительнее, чем доносящийся от Святошина артиллерийский гул за теми же окнами в первом акте; не успокоительнее, чем неопознанный звук, доносившийся к старой часовой в “Вишневом саду”. “Перед несчастьем тоже было”. – “Перед каким несчастьем?” – “Перед волей”.

## Глава пятая

### Ритм против ритма

Общественная реакция на премьеру “Дней Турбиных”. Позиционирование Станиславского в борьбе вокруг пьесы. – Работа над комедией Бомарше. Художник А.Я.Головин. Постановочные фантазии. – “Ритм, ритм, ритм!” Конфликт ритмов (Ольга Андровская – Сюзанна, Николай Баталов – Фигаро, Юрий Завадский – граф Альмавива). – Двадцать месяцев между “Горячим сердцем” и “Безумным днем”. “Продавцы славы”. “Николай I и декабристы”. Качалов – Николай I. – От конца сезона 1925/26 до конца сезона 1926/27-го. Две премьеры: “Турбины” и Бомарше. Год *allegro*.

Станиславскому помнилось: его “Доктор Штокман”, для него самого вписывавшийся в “линию интуиции и чувства”, был публикою воспринят как спектакль общественно-политической линии. С “Днями Турбиных” происходило нечто сходное. На публичной генеральной свистели офицерским погонам. Двоих свистунов вывели и составили протокол; Маяковский в тот же вечер на диспуте в Комакадемии предложил составлять протоколы и на тех, кто аплодирует. “Давайте я вам поставлю срыв этой пьесы – меня не выведут. 200 человек будут свистеть, а сорвем, и скандала, и милиции, и протоколов не побоимся”<sup>1</sup>. Свою реакцию политизировали все – поклонники не меньше, чем противники. Елку, в ту пору полузапрещенную, в последнем акте воспринимали как своего рода протестную демонстрацию (воспоминания зрителей передает М.О.Чудакова).

В энциклопедии (на сей раз сошлемся на Большую Советскую, первое издание) про устремления Булгакова было сказано, что они ставят писателя “на крайний правый фланг современной русской литературы, делая его художественным выразителем право-буржуазных слоев нашего общества”. К МХАТ Первому отношение было менее категоричным. Появившееся после премьеры “Турбиных” “Открытое письмо Московскому Художественному Академическому театру (МХАТ 1)” начиналось: “Мы знаем вас давно, Московский Художественный театр. Вы для нас – не первый встречный. Мы ценим ваше мастерство. Мы уважаем вашу работу. Мы следим за вашими исканиями. Однако цель и смысл данного письма – не мелкие театральные дела и даже не споры о путях современного театра или театра вообще. Центр тяжести его – в том тяжком беспримерном оскорблении, которое вы нанесли лично мне и тысячам таких, как я”. Автор письма, поэт Александр Безыменский, брат которого Бенедикт был замучен в тюрьме при гетмане, при немцах, при “Алексеях Турбиных”, воспринимает спектакль однозначно: “воспевание моего классового врага”.

Безыменский продолжает: “Старательно подчеркиваю. Я ничего не говорю против автора пьесы, Булгакова, который чем был, тем и останется: новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы. Но вы, Художественный театр, вы – другое дело”.

О героях спектакля, с их “классовой правдой”, автор письма говорит четко: “Мы их расстреливали и на фронтах и здесь, могучей рукой, именуемой ВЧК... Мы расстреливали их, борясь за Советскую Социалистическую Россию, за рабочих, за трудящихся и за ваше, Московский Художественный театр, право давать не кучке, а всем драгоценные слитки культуры”.

Автор письма ближе к концу повторит про эти слитки: “Вы мне и моему классу принесли многое и, уверен, дадите многое”. Но на спектакле он боялся, что кто-нибудь в зале не выдержит, пальнет, – боялся, что сам также не выдержит.

Классовая правда белых, – “неужели она близка вам?”<sup>2</sup>

От театра требовали ответа.

Допытываться у кого-либо насчет убеждений (“Како веруеши”) всегда не очень хорошо, а в советские двадцатые годы – и вовсе было скверно. Бесспорно, что историку следует уяснить сориентированность (или дезориентированность) Художественного театра в социуме, но столь же бесспорно, что в доступных нам бумагах ничего похожего на гражданскую программу искать не приходится.

Включась в работы над картиной “Гимназия”, Станиславский мог бы угадать в нелепой фигуре сторожа Максима, берегущего под арт-огнем школьное имущество, – рифму полковнику Турбину, связанной с ним героике. Есть же парная сцена Турбина и сторожа. Оба упорствуют, ни один не уходит.

Наступает тьма.

Все исчезает.

Долгая пауза.

Алексей (сидит и рвет бумаги). Ты кто такой?

Максим. Я сторож здешний.

Алексей. Пошел вон отсюда, убьют тебя здесь.

Максим. Ваше высокоблагородие, куда ж это я отойду? Мне отходить нечего от казенного имущества.

Старику было сказано высшим его начальством: “Максим, ты один остаешься... Максим, гляди”. Старик стоит на том, что шкаф не надо взламывать: “ведь у него ключ есть”.

М.Н.Кедрову вовсе не думалось в роли сторожа идти от Станиславского. Но Станиславский, при всем его гении, только что развернувшимся в полном блеске, когда он ставил “Горячее сердце”, конечно же, имел в себе и это: “Я сторож здешний”, “куда же я отойду”; стоит отойти – все переломают. “Всякие – за царя и против царя были, солдаты

оголтелые, но чтоб парты ломать... Царица небесная...”

Если попробовать определить послеоктябрьскую политическую ориентацию Станиславского, – она ближе всего к ориентации сторожа, в одиночестве оставленного “на хозяйстве”. Он ищет, к кому взывать: царица небесная, ломают! “Хоть вы ему прикажите!”

Станиславский в сезон 1926/27 года вправду оказался на хозяйстве в одиночестве. Немирович-Данченко должен был вернуться из Штатов, но, оскорбленный отношением к Музыкальной студии, которой в пространстве Художественного театра не хотели найти места, договорился в Наркомпросе о продлении своей отлучки и согласился на работу в Голливуде. Лужский, который с отъезда Н.-Д. исполнял его директорские обязанности, в ноябре 1926 года вместе с Тархановым подал в отставку; чтоб не прислали чужака, Станиславский все функции директорства взял на себя.

Органы внутреннего управления МХАТ Первого то и дело переформировывались. Тем, что условно можно бы называть областью идеологии, занималась не столько дирекция (судя по бумагам, дирекция этим не занималась вовсе), сколько Репертуарно-художественная коллегия, РХК. Стоит проглядеть подряд ее протоколы, прошедшие через руки К.С., чтоб оценить воздержность его приписок.

Заседание посвящается в первую голову “Белой гвардии” и необходимости переделок; Станиславский в протокол вписывает лишь соображения, почему нельзя вводить нового исполнителя на роль Татарина в “Дне” и вообще менять старый сыгравшийся состав.

Заседание посвящается возможности дать Пушкинский спектакль как новое произведение (“Пир во время чумы” исключают); в том же заседании – о том, ставить ли водевили времен Французской революции (исторический материал не из безопасных для театра: вскоре МХАТ Второму запретят инсценировать Гюго, “1793-й”); Станиславский ограничивается одобрительным замечанием в адрес Ксении Котлубай (“самостоятельный режиссер”) и вопросом, не слишком ли загружен Николай Горчаков.

Протокол известного нам заседания, разрешавшего конфликт с Булгаковым. Станиславский на полях высказывается не по теме: пишет про текущий репертуар – чтоб по вечерам дежурили не формально и с замечаниями знакомили бы его.

Протокол заседания 21 октября 1925 года – в перегруженной повестке дня “выяснение требований, которые должны быть предъявлены к пьесам”. Предстоит обсуждение репертуара будущего сезона (перед тем должны выслушать конспект драмы, которую к весне можно было бы ждать от Леонида Леонова). Приписка Станиславского коротенькая: «Какова судьба “Хижины дяди Тома”?» После другого заседания (9 мая 1926-го) пояснит: “Хижина дяди Тома” нам очень нужна на помощь исторической и заигранной “Синей птице”.

Сколько-нибудь относятся к сфере идеологии записи о переимено-



вании пьесы Булгакова. К.С. на этот счет высказывается довольно вяло; интонация крепнет только раз: “Ни под каким видом не называть Гетмана Скоропадским. Считаю, что для МХАТ – это неприлично”<sup>3</sup>. Идеология тут не при чем. Протестуют правила воспитания и грибоедовское “карикатур ненавижу”. Павел Петрович Скоропадский жив, обретается в Лозанне, стеснен в средствах – ничего из Киева не вывез. В программах “Дней Турбиных” его фамилии никогда не проставят.

В гражданском позиционировании Художественного театра правила воспитания решали многое. Другой разговор, сколь долго правила держались в том варианте, какой знали отцы-основатели.

Пройдет десять лет, и Немирович-Данченко растеряется перед фактом: Михаил Яншин, так прелестно нашедший и прославивший себя в “Днях Турбиных”, чудный Лариосик, растяпа-лирик, теплая душа, душа распахнутая, готовая жертвовать, светящаяся в глупейших положениях, – как же он повел себя, этот Яншин, по отношению к Булгакову. Что ж он, Яншин, раньше молчал, что ж репетировал в “Мольере”, если думал о пьесе то, с чем поспешил выскочить в газете, когда спектакль начали топтать.

Немирович-Данченко хотел со своими возмущенными вопросами выступить печатно, – ему отсоветовали. То, что он советы должен был принять, к 1936 году вошло в правила нового воспитания. Но мы туда заглянули слишком рано. Прежде следует разобраться с ситуацией середины двадцатых годов и с установками МХАТ Первого в эту пору.

Повторим: меньше всего помогут разобраться тогдашние самоаттестации людей театра и тогдашние тексты им в поддержку. Историку театра, когда он обращается к прессе советских лет, с умолчаниями во спасение, с искажениями во спасение приходится иметь дело на слишком обильном материале. Практика такова, что с истинным посылом работ аннотация, сочиняемая театром, как и благожелательный отзыв, соотносились парадоксально: не приоткрывая, а прикрывая; отводя от опасной сути; приглушая все, что на сцене не в лад общим требованиям. Так было с “Гамлетом” – к премьере МХАТ Второго напечатали “листовку”. Мейерхольд в докладе 1 января 1925 года цитировал ее, свидетельствуя, что ничего обещанного в ней спектакль не предлагает: никакого “Гамлета-действателя”, никакого приближения к современности в том смысле, что Гамлет борется с королем и знатью<sup>4</sup>. Так же обстоит дело с информацией, которые к премьерам или о взятых в работу пьесах шли в газеты из МХАТ Первого. Тексты помельче визировал Марков, более ответственные – Станиславский; в том и в другом случае тексты наглухо прикрывающие.

В самих же спектаклях 1925–1929 годов таких прикрытий куда меньше.

Булгаков потом даст одной из героинь “Театрального романа” фразу “Мы против властей не бунтуем”. Шутливость Булгакова очевидна, но им схвачена и суть. Искусство МХАТ Первого ни бунтарства, ни

сарказма в себе не возвращало. Оно в первые сезоны искало и находило возможность жить своей жизнью.

Чувствовал ли МХАТ Первый идеологический нажим, на него оказываемый? Что за вопрос. Иное дело, что, во-первых, – нажим в советские двадцатые годы еще не выработал единообразия, а во-вторых, – разнообразно реагировали на него.

Не стоит равнять сюжет жизни МХАТ Первого с сюжетом их спектакля по Бомарше, но что-то от победоносной энергии “Безумного дня” поведению театра в год этой премьеры, пожалуй, было присуще. Сходный азарт игры, в которой хочешь переиграть власть имеющего: не опрокинуть, не взять верх, но переиграть. Не рассердивши. Сохранив и умножив знаки графского к нам благоволения. Почтительно склонившись под конец. Не скрыв при том ни своего самоуважения, ни своего блеска. Явив смелость, жизнерадостность и ум.

Станиславский к августу 1925-го уже сговорился с художником Головиным, уже решил разбить действие на эпизоды, усиливая наглядную стремительность и навороты событий “безумного дня”, уже угадал ноту “французской Испании”, уже успел все это предложить режиссерам, выбранным в помощники (Б.И.Вершилову и Е.С.Телешевой) и двум исполнителям (Николаю Баталову, получившему роль Фигаро, и Юрию Завадскому – графу Альмавиве). Фантазировал Станиславский вволю – была, например, мысль оставить для пьесы пятак близ суфлерской будки, а на сцене возвести зеркальное продолжение зрительного зала – партер, ложи, верхний ярус, продавать туда билеты. Обсуждали с технической стороны (как сделать, чтоб к следующему вечеру можно было быстро разбирать). Отказываясь от мысли, К.С. просил держать ее в секрете – может быть, еще воспользуемся. На площадке, открытой зрителю с обеих сторон, Станиславский представлял себе действие под музыку; заказал Владимиру Массу стихотворные тексты, которые хотел вставлять туда, где Бомарше пения не предусматривал. Однако далее мысли Станиславского завязались иначе. Музыкальность он не привносил, не вкраплял, а находил в самом действии.

Конфликт открывался и разрешался в столкновении ритмов<sup>5</sup>. Граф Альмавива – Завадский вовсе не был дураком, которого облапошивают умные простолюдин с простолюдинкой – Фигаро – Баталов и Сюзанна – Андровская брали тем лишь, что они жили быстрее его – с его неспешным ритмом господина и красавца. Они двигались быстрее. Соображали быстрее. Понимали ситуацию и действовали сообразно ей быстрее. У них была другая дикция, другая подача реплики: мгновенная, точная, звонкая. Дикцией, подачей слова Станиславский занимался особо: в показах “идеально передавал ритм, стилистические особенности французской речи”. Весь темперамент в посыле слова. Заверял: французы очень мало жестикулируют. “У Фигаро ни одного жеста”<sup>6</sup>. Сам участвовал в правке плоского перевода Бертенсона – искали колкость, фехтующую краткость диалогов.

Быстрая, талантливая сообразительность – иного оружия у Фигаро с Сюзанной не было, но этим-то каждый из них владел. Их ритм брал верх.

Роль Сюзанны была идеально впору Ольге Андровской. Следя за нею из своей Калифорнии, Немирович напоминал тем, кто остался руководить ее судьбою: Андровская актриса исключительная, с редким качеством – “все ее замыслы великолепно и легко доходят до зрителя. Это то, что присуще настоящим талантам of speak stage. В ее изящной, легкой дикции самые тонкие оттенки характеристики или психологии. Причем она готовая актриса. И с большим обаянием”<sup>7</sup>. Все это Немирович заметил, еще не видавши ее Сюзанны.

Назначая Фигаро Николаю Баталову, Станиславский многих смутил: роль казалась противоположной данным актера. Баталов во Второй студии играл Петю-переплетчика в “Зеленом кольце”, офицера Нечаева в “Младости” Леонида Андреева – трогательного тяжелодума, навсегда восхищенного своим другом (главным героем пьесы), был замечен в “Сказке об Иване-дураке” по Льву Толстому, где играл Тараса-Брюхана: выдумывал небывалый тембр голоса, тоненько пробивающегося в зажиревшей глотке, неповоротливость толстенных рук-ног. Разгадку индивидуальности и назначения Баталова первым предложил кинематограф. После его экранных работ писали так: “Для воплощения нового человека должен был появиться новый актер – антипод заморским экранным красавцам Рудольфам Валентинам, Рамонам Наварро, актер, прежде всего своей внешностью, своим лицом говорящий о демократичности олицетворяемых им персонажей, актер, внутренние игровые силы и способности которого вызывали бы расположение, роднили бы его со зрителем”<sup>8</sup>. Внешностью Баталов подходил этим требованиям сполна: круто кудрявый, широконосый, рот твердый и губастый. Улыбка неотразимая, сияющая, и глаза тоже – сияющие, яркие и темные. Таким и предстал актер в “Аэлите” Якова Протазанова по роману А.Н.Толстого (1924); его коммунист Гусев, отчаливавший на межпланетном корабле, прихватив с собой гармонь, покорял и прекрасную марсианку, и кинозал. Разумеется, Станиславский и без чужих заверений видел, что в труппе есть исполнитель, по всем данным более близкий герою Бомарше (вплоть до премьеры ждали, что роль отойдет к Марку Прудкину), но за Баталова он держался крепко. С Баталовым он находил краски и темперамент народной комедии, а в натуре Фигаро – разрывая со штампами порхающего цирюльника – открывал прямоту, тяжеловатость и пылкость. Юмор сцены бритья, когда Фигаро поигрывал лезвием у горла стянутого полотенцем графа, был довольно терпким. Ревность к Сюзанне – Андровской Фигаро – Баталов взрастил в себе так, что его обворожительная жена (Баталов и Андровская были супругами и “по жизни”) недоумевала и слегка пугалась. Эти двое в спектакле любили горячо, страшась потерять друг друга на крутых виражах фабулы. Сверкающий, искрящийся талант Андровской таил в себе тепло – сочетание

редкостное (теплый бриллиант? возможно ли?), но в Андровской явленное. А уж вернуть все это в стиль комедии и в ритм “Безумного дня” для Станиславского было одним удовольствием.

Станиславский повторял, напоминал, подхлестывал: “”Жизнь кипит”. “Каждая секунда – новое событие”. “Ритм, ритм, ритм!”<sup>9</sup>

“Темп, темп, темп!” Это уже заочный подсказ репетирующим из Калифорнии. “По-моему, “Фигаро” должен иметь очень большой успех. Если дать молодежи играть просто, молодо, весело. В этой пьесе заложено нечто такое самое настоящее театральное, что если ей довериться, она сама понесет. Очень опасно перегрузить ее внешними представлениями. Еще опаснее – “переидеить” ее... Вот как играют “Льва Гурыча”, так пусть играют и “Фигаро”. Не надо, чтоб “Бомарше”, “предчувствие Французской революции” и т.д. пугало исполнителей, настраивало их на излишний серьез. Это все надо только для режиссеров... А для исполнителей: чтоб “слова стали своими” – и темп, темп, темп!..”<sup>10</sup>

Темп и ритм подхлестывали мизансцены Станиславского, созданные заодно с восхищавшими режиссера декорациями Александра Голвина. Темп и ритм держали и сами эти декорации – равно праздничные, возникал ли на сцене пестро-розовый, узорный интерьер спальни графини или весело пустой, быстро заполняющийся задний двор замка (Станиславский подсказывал всем в “массовке”, которая с разных сторон, сбоку и сверху запруживает этот двор: каждый в толпе Сюзанна или Фигаро). Головин не скрывал театрального начала: вкомпановывал все в систему броско полосатых кулис, падуг, арлекинов (с ними рифмовались полосы и полоски в костюмах); пользовался поворотным кругом на глазах зрителя, и действие меняло места в ритме и в логике “безумного дня”. На шутках вращения шла вся заключительная сцена в саду – ночная, лунно-зеленая, с наездами и отъездами боскетов, беседок, павильонов, фонтанов, трельяжа, с лукавой в своей яркости игрой двойного света – луны и иллюминации.

Чувство ритма определяло меру, остерегало от художественных излишеств. Станиславский кивал Яншину, игравшему пьяньегого и самолюбивого садовника: “Я знаю, что вы можете сделать роль еще ярче, еще смешнее...”. И тут же сокращал его трюки: “Не задерживайте своей игрой ритма спектакля, стремительного движения к главному”<sup>11</sup>.

В победоносной, быстрой цельности “Безумного дня”, впервые сыгранного в конце апреля 1927 года, не угадывались рабочие задержки. Между тем задержки пошли еще в сезон 1925/26 года, в плане которого “Женитьба Фигаро” стояла, казалось бы, твердо. Между началом занятий и выпуском спектакля “Женитьба Фигаро” не просто 20 месяцев, но три премьеры, в которых Станиславский вовсе не номинально проставлен художественным или ответственным руководителем (вслед за “Горячим сердцем” – “Николай I и декабристы”, “Продавцы славы”, “Дни Турбиных”. Плюс возобновление “Дяди Вани”).

11 февраля 1926 года Вершилов с Телешевой показали Станис-

лавскому два первых акта “Безумного дня”, и самое время было ему, сдавшему свое прекрасное “Горячее сердце”, взяться за завершение Бомарше<sup>12</sup>. Но К.С. отвлекся, войдя в работу Горчакова, вместе с Лужским готовившего пьесу Паньоля и Нивуа.

Если с выпуском “Продавцов славы” хотели поторопиться (пьесу в другом переводе готовили в “Комедии”, она же театр б. Корш), то прихода на репетиции Станиславского лучше было бы избежать.

Мастером в распределении общих занятий и собственных сил, как и в распределении времени Станиславский никогда не был; корректировал их расклад обычно Владимир Иванович, но к концу сезона 1925/26 года Вл.Ив. был далеко, и сомнительным становилось, вернется ли вообще<sup>13</sup>. Паньоля и Нивуа в Художественном театре выпустили уж совсем под конец сезона, 15 июня 1926 года (закрытие – 26-го).

За пятнадцать лет (с премьеры Гамсуна, “У жизни в лапах”, 1911) ни одной зарубежной новинки на сцене МХТ не было, а пьеса молодых Паньоля и Нивуа была в самом деле новинкой, только что поставленной в Париже (Театр де ла Мадлен, 1925). Остро подавался современный материал, решенный в жанре социальной комедии – французская провинция, домашнее и общегородское почитание сгинувшего в Мировую войну молодого Башле, на культе героя основана карьера его отца. Герой нехстати оказывается выжившим, возвращается, – как быть, куда его девать.

По советским требованиям в плюс был скепсис авторов насчет демократии и патриотизма (то и другое в двадцатые годы числится по разряду буржуазности; на сатиру в Москве спрос, сюжет политических и спекулянтских игр в современной Франции вскоре представят в остроумных декорациях Николая Акимова вахтанговцы – “Партия честных людей” (1927), композиция по гротескной трилогии того самого Жюль Ромэна, о чем явно пропустившем свои сроки эпическом “Кромдейре” нет-нет и вспомнят на заседаниях РХК МХАТ Первого). Еще в плюс: хорошие роли, в которых, впрочем, техника коршевская годилась больше мхатовской: в театре б. Корш сыграли не только раньше, а по отзывам и четче, эффектней. Хотя Лужского в роли Башле-отца тоже хвалили. Из старших мхатовцев были заняты еще С.В.Халютин – мадам Башле, А.Л.Вишневецкий – предприниматель-махинатор Берлюро, Н.Г.Александров – журналист Ришбон, – возможность дать им заметную работу тоже располагала к “Продавцам...”. Станиславский против пьесы не возражал.

Он увлекся возможностями, которые на сцене может дать узнавание предметного мира (этих возможностей ему давно не давали спектакли его театра). Он фантазировал на репетициях, рисуя взаимоотношения буржуа-провинциала-француза с его обстановкой: камин как семейный жертвенник; на камине старинные серебряные подсвечники, предмет с легендой – “Как же, ведь это от дедушки”. “Каминная доска покрыта бархатом с помпончиками. Около подсвечников стоит какая-

нибудь ерунда – безвкусные статуэтки из терракоты. Но их кто-то кому-то когда-то подарил, и вам опять расскажут целую семейную историю об этих реликвиях”<sup>14</sup>. Трехчастное определение жанра пьесы, которое предложил Горчаков (“сатирическая комедия-мелодрама”), Станиславскому понравилось, но он был доволен, что у актеров не выпирала работа о сатиричности. В разговоре с режиссером уточнял, чего в конце концов хотел бы в спектакле: историю измены идеалам – пусть маленьким, домашним, мещанским.

Лепя группировки в картине предвыборных манипуляций, Станиславский собирал бывших порядочных людей за столом под родной неяркой лампой. За окном жуткий ливень, пришли насквозь вымокшие, в подвернутых брюках, сняли намокшие пиджаки, сидят в подтяжках, отстегнув манжетки и манишки; мухлюют с документом полуодетые в полумраке. Ядовито и до точки прослеживалась линия, по которой идет (так записал помреж) “переход человека от хорошестьи к свинству”<sup>15</sup>. Логика такого перехода явно интересовала Станиславского.

До выпуска “Продавцов славы” Станиславскому пришлось помогать еще и Н.Н.Литовцевой с “Николаем I и декабристами”.

“Датские” спектакли не были советским изобретением: например, в 1913 году полагалось поставить что-нибудь к трехсотлетию династии, и ставили. Столетие событий на Сенатской площади в святцах советского государства стояло как официальный праздник, – его тоже отмечали.

МХАТ Второй показал к юбилею декабристов пьесу Натальи Венкстерн “В 1825 году”. П.А.Марков назвал ее “наивной и осторожной мелодрамой, обезоруживающей критика чистотой намерений и кротостью мировоззрения”, автор не отнекивался: пьеса так и задумана. На афише спектакля были узнаваемые профили пятерых казненных, но действующие лица, молодые офицеры, историческими фигурами не были и носили имена вымышленные. Как и героини пьесы. Одну из них, Шурочку Ланскую, играла Гиацинтова – искала смешное, пылко детское, трогательное, находила заложенную в девочке храброму самоотверженность. Эта девочка говорила “Я люблю вас” серьезно, глядя в глаза прямо – не знала, что надо бы потупитья. В воспоминаниях артистка твердо скажет, что пьеса, шедшая в изящных, графичных декорациях Чехонина, разыгранная в костюмах пастельных тонов, была про это: про любовь, про благородство чувств и возвышенность мыслей, про верность сердца. Припомнит выражение кого-то из рецензентов: “этот неразумный спектакль...”. Припомнит и неожиданно жадный спрос публики на этот неразумный, чувствительный, “женский” спектакль о прекрасных молодых людях, не разуму одному, не уставу его подчиняющихся.

Кажется, спрос публики совпадал с потребностью артиста. С лета 1925 года Станиславского на удивление ему самому сильно влекло к “Хижине дяди Тома”, к инсценировке романа Бичер-Стоу, этой самой что ни на есть сентиментальной женской прозы с ее героическими граж-

данскими последствиями. Год спустя, летом 1926 года, Станиславский сердился: нельзя же так игнорировать психологию режиссера, надо было дать ему “Хижину...” тогда, когда была желанна, необходима, сейчас уже не то.

То, что намеревался дать МХАТ Первый в память выступления декабристов, выстраивалось в контрасте с лирикой. Держались документов. Событие отмечалось представлением, точно согласованным с датой, по новому стилю 27 декабря 1925 года. День удачно пришелся на воскресенье, когда полагалось давать утренние спектакли. Текст программы был отформатирован ясно, шрифт чернел четко, траурно<sup>16</sup>.

Исходно предполагался жанр: торжественная гражданская панихида. Во всяком случае, в письме к Л.Д.Троцкому Станиславский жанр обозначал именно так: “МХАТ обращается к Вам с большой просьбой принять участие в этой панихиде, выступив с речью, посвященной памяти декабристов. Только Ваше участие может дать тот пафос, который необходим для значительности, с какой театр хотел бы отметить этот исторический день. Торжественность и значительность темы позволяет театру думать, что Вы откликнитесь на его просьбу и дадите свое согласие”<sup>17</sup>.

План “Утра” был изложен адресату так, как потом “Утро” шло (чуть уточнился выбор документов).

Письмо известно по машинописной копии в архиве К.С.; кто составил текст, сам ли Станиславский, трудно сказать; почему возникла мысль приглашать Троцкого, – сказать еще труднее. Впрямь ли хотели таким способом “дать пафос” мероприятию, билеты на которое (как уведомляло то же письмо) “будут распределены через партийные органы”. Опасались ли за “Утро”, как оно было задумано, и полагали, что участие Троцкого станет прикрытием. Или обращались к Троцкому в расчете, что его речь перед второй частью (стихи и музыка) тревожным бликом дополнит всю затею: только Троцкого, с его в ту пору уже пронзительной аурой оппозиционера и пораженца, тут не доставало.

Со сцены должен был звучать текст Мережковского – более авторитетного и более непримиримого из литераторов-эмигрантов не найти (в первых строках энциклопедической справки о нем: “злейший враг советской власти”). Компановку сцен из его написанного в 1918 году романа “14 декабря” для “Утра” поручили А.Р.Кугелю – театр не имел критика, более последовательного в оппонировании задачам МХТ, но в данном случае существенней то, что Кугель оставался едва ли не последним из русских журналистов, после Октября Октябрь обличившим в легальной печати. К вошедшим в “Утро” стихам легко было мысленно присоединять те, которые декабристам посвятила Зинаида Гиппиус (дата, когда ее стихи были написаны, была и заглавием: “14 декабря 17 года”. “...Ночная стая свищет, рыщет, /Лед на Неве кровав и пьян... /О, петля Николая чище, /Чем пальцы серых обезьян!).

Но и сама по себе политическая и нравственная проблематика,

связанная с декабристами, не оставляла возможностей комфорта.

С декабристами в русскую культуру вошел мотив, заразивший Достоевского: мотив разрешения крови (своей не жаль, свою за святое дело отдать прекрасно, но чужую...). Достоевский получил от них этот мотив так же, как от жен декабристов, от Фонвизиной с Анненковой, – книжку Евангелия, которая оставалась при нем в последний час (подарили вместе с теплой одеждой и толикой денег, приветив его, когда его везли в каторгу). В сценах из “14 декабря”, выбранных для “Утра”, мотив ужаса перед кровью и неизбежности крови главенствовал, соединяясь с мотивом “русских мальчиков”. Герои “Утра” перед восстанием боялись не поражения, а возможного успеха, а значит, и расправы с противником; Трубецкой, которого играл Юрий Завадский, бормотал мучительно: “Всех, всю царскую фамилию... я не могу, не могу...”.

Троцкий от участия в “Утре” отказался: в зале был. Тотчас после театра написал Станиславскому – письмо не разыскано, но есть ответ на него<sup>18</sup>. Станиславский соглашался, что надо бы эту работу (прежде всего сделанное Качаловым в роли Николая I) продолжить или хотя бы показать ее публике более широкой. “Нас убеждают повторить “Утро” в том виде, в каком оно было представлено. Но мы не находим возможным делать платных поминок, и поэтому судьба Николая I – Качалова остается пока нерешенной.

Спасибо за брошенные Вами мысли. Я с ними вполне согласен”<sup>19</sup>.

Что надо бы создать целый спектакль, Станиславский написал его режиссеру Н.Н.Литовцевой еще 27 декабря. Благодарил “за большую и прекрасную работу, которая дает театру верную, хорошую и благородную ноту. Это очень важно”<sup>20</sup>.

На заседании РХК 26 января 1926 года занесли в протокол: “Декабристы” должны быть поставлены в абонемент в этом сезоне”.

Для того имелись и другие мотивы, кроме расплаты с абонентами: сколько можно было испытывать этическую стойкость Качалова. С возвращения в СССР у него не было новых ролей, кроме неудачной пробы в “Горе от ума” (Репетиллов); полтора месяца осенью 1925 года репетировали новую редакцию “Каменного гостя” – спектакль не состоялся; царь Федор возвращался к Москвину; из старого качаловского репертуара за ним оставался Барон в “На дне” и Глумов в возобновленном “Мудреце” (Глумовым он тяготился, просил замены). “Прометей” зависал все безнадежней. В сентябре 1925 года отмечать 25-летие своего пребывания в театре артисту не захотелось. Тем дороже было единодушное признание крупности его работы в “Утре” и после премьеры “Николая I и декабристов” 19 мая 1926 года.

Качалов, судя по всему, играл столь же блистательно, сколь и неожиданно. В том, что он делал в роли, парадоксально вывертывался опыт работы над Прометеем и над монументальными образами его “чтецко-го” репертуара двадцатых годов (он читал на концертной эстраде гётевского Эгмонта, байроновского Манфреда, монологи Брута и Антония



на Форуме). Его Николай был природно монументален, природно же фальшив и низкопробен. То, что Качалов ненавидяще знал в актерах, их въедающуюся в натуру фальшь, он окарикатуривал в царе. Играл царя-актера-посредственности, получившего не по дарованию большую роль, прибегающего к театральным штампам власти – штамп гнева (когда топчет сорванный с Трубецкого – Юрия Завадского эполет), штамп отеческого всепонимания (когда обнимает Рылеева – Владимира Синицына). Трус хорошего роста, с образцовой военной выправкой, со звучным голосом, Николай – Качалов выпавшей ему роли сперва боится, потом в ней купается. Во время допросов ставит Бенкендорфа за ширму с той первейшей целью, чтоб тот оценил его, Николая, талант заплакать в минуту, положенную по роли. Хвастает настоящими слезами, как низкопробный профессионал. Хвастает темпераментом (чуть не убил в сцене гнева!), как низкопробный профессионал. И нет силы, которая у этой посредственности отберет роль.

Просматривая сцены с участием Николая I, Станиславский велел сменить фон черного бархата на парадное сочетание белого, пунцового и золотого: как во дворце и как в театральном зале.

В рецензиях холодно, если не осуждающе отзывались о последней картине. “Кроткими и примиренными мучениками идут декабристы на казнь, целуют крест и принимают братский поцелуй тюремного священника, отпускающего им прегрешения вольные и невольные”<sup>21</sup>. Финал думали вести на музыке Ильи Саца к “Гамлету” (“Одиночество Гамлета”), потом заменили ее траурным маршем Оранского, но в самом конце все же звучали гамлетовские фанфары. Световое решение финала также напоминало крэговский свет трагедии. Станиславский искал в заключительной сцене сверх исторической верности – “существо”. “По его предложению была изменена вся планировка картины “Прощание”. Сводчатые камеры с массивными дверями и тяжелыми засовами теперь располагались по одной линии – справа от коридора, уходящего далекой перспективой в глубину сцены, где маячило окно и горела свеча и где под конец исчезали и таяли в полумраке фигуры смертников. Камеры должны были – каждая поочередно – выезжать на фурах вперед, когда действие перебрасывалось от одного приговоренного к другому. В финале всех заключенных выводили из камер в коридор.

Решение финала было специально разработано так, чтобы создавалась атмосфера торжественной “траурной панихиды”<sup>22</sup>. В журнале репетиций помреж В.П.Баталов фиксировал группировки: собираются в глубине (“на третьем плане”); всех вывели; тюремный сторож идет за священником – все ждут – пришел; фигуры располагаются как барельеф. “Священник поднимает крест, все на колени – молятся, Муравьев привстает на коленях: “Боже, спаси Россию”. Пестель, целая огромная сцена, все горячо, сильно, убежденно молятся, встают, подходят к кресту, сцена идет по тексту, кончили, обступил конвой. Команда: “Стройся” – впереди священник... Спокойно двигаются в глубину коридора,

каждый – последний взгляд на все перед смертью...”<sup>23</sup>.

Сцена выключалась, прожектор держал в луче чтеца между двух белых колонн справа – Леонидов докладывал подробности казни, похоронный марш зал слушал стоя.

В обзорной статье по итогам сезона Луначарский, аккуратно подбирая слова, писал, что постановка “Николай I и декабристы”, будучи исторической, “близко касается нашей эпохи и как бы участвует в работе по подведению сознательного художественного фундамента под то художественное понимание наших дней, которое является заданием не только драматургии, но и всего современного искусства”<sup>24</sup>.

Обзор появился 20 июня 1926 года, как раз в эти дни Станиславский уходил в завершающие репетиции “Белой гвардии”.

Предполагал ли Луначарский, что спектакли свяжутся общей линией (пьесе Булгакова нарком знал еще в начальном варианте)?

МХАТ Первый в первые свои два сезона по возвращении не имел той связующей его работы, сложносплетенной крепчайшей линии, какую имел МХТ дооктябрьский. То была утрата. В компенсацию, как никогда сильно, было “взаимодействие полей”, о котором мы уже говорили: переход токов, строящих сил, мыслей, нерва, ритма и темпа одной работы на другую, с ней соседствующую.

Станиславский с конца августа 1925 года залаживал “Безумный день, или Женитьбу Фигаро” в суете дел, которых с отъезда Немировича у него было выше головы: кроме МХАТ Первого он был занят своей Оперной студией (“старики” МХАТ крайне волновались тем, что К.С. загрузил себя еще и административно-финансовой ответственностью за нее – “мы вынуждены будем категорически протестовать”<sup>25</sup>). Собственный ритм режиссера отзывался “Безумному дню”, как режиссер его чувствовал, его хлопотам и кипению: “Каждая секунда – новое событие”<sup>26</sup>. Одно на другое. Взаимные подсветки.

По дневнику репетиций “Женитьбы Фигаро” видно, как интенсивно работал Станиславский с октября 1925-го. В те же самые дни он у себя в Оперной студии репетирует “Тайный брак” Чимарозы. Ближе к выпуску того и другого спектакля (в январе 1927-го) эти две его работы опять сдваиваются. После премьеры в Оперной студии о ней пишут очень близко к тому, как можно бы писать о постановке Бомарше: “Опера Чимарозы не только освежила свои потускневшие было краски, но обратилась в подлинный фонтан музыкального остроумия, в один из шедевров комической оперы, заставляя зрителя смеяться хорошим, здоровым смехом”<sup>27</sup>. Смежные работы ладят. Это на пользу.

Так же на пользу, когда смежные работы энергично расходятся.

Занятие 6 ноября 1925 года, в котором К.С. давал напутствия режиссерам, было замечательное (это видно и по сухому протоколу). Прежде чем самому уйти в Островского, он отмежевывал комизм французский от комизма русского, наталкивал на национальную природу темперамента, на легкость французского пафоса, на его пеннистость, на

искрометность.

Из дневника репетиции 6 ноября: “Выскакивание из роли и разговор в публику К.С. советует делать легко, тонко и нагло”. Совет легко связать с генеалогией пьесы, восходящей к комедии дель арте. Но не связать ли совет и с тем, что К.С. недавно прочитал и отложил первый вариант булгаковской “Белой гвардии”: там как раз затребовано “выскакивание из роли” и “разговор в публику” (приведем еще раз текст, которым Мышлаевский заключал там свою роль: “Товарищи зрители, белой гвардии конец. ...У меня пики”).

Можно если не выявить смысл, то простучать ритм повторяющихся репетиционных соприкосновений двух премьер одного сезона.

Уточним: двух единственных премьер сезона 1926/27 года.

Репетиции Бомарше сдвоились с занятиями Станиславского по выпуску “Белой гвардии” в июне 1926 года. 24 июня состоялась генеральная с людьми из Главреперткома; И.М.Кудрявцев, игравший младшего Турбина, записал в своем дневнике: “Впервые К.С.ничего не сказал после того, как мы вышли со сцены в зрительный зал за его замечаниями. Так посидел молча, посмотрел на нас нежно – и ушел. А на другой день встретил меня около дверей Театра: “Слушайте, что же это такое, ведь запретили Вашего Николку, запретили...”<sup>28</sup>.

Казалось бы, недоумевать (“что же это такое”) не приходилось. Но замечательно, что недоумевали и что не сникли.

На следующий день после генеральной “Белой гвардии” и после запрещения – 25 июня 1926 года – Станиславский смотрит на Большой сцене выгородку декораций к четырем действиям “Женитьбы Фигаро”. Все, что прислал художник (волновались из-за задержек, “теребили”, телеграфно благодарили, получивши: “восхитительные эскизы!”), сгодилось чудесно. “Когда Константин Сергеевич очень не в духе или очень устает, то я еще и еще раз показываю ему Ваши эскизы, и настроение его сразу делается хорошим. Тогда он улыбается”<sup>29</sup>.

24 августа (в первый рабочий день театра после отпуска) Станиславский проводит совещание по “Белой гвардии” (с автором, с Лужским, с Судаковым, с Марковым). 26 августа – совещание по “Женитьбе Фигаро”.

В протоколе: РХК “испытывает живейшее беспокойство по поводу медленного хода работ по постановке “Женитьбы Фигаро”, что может вызвать запоздание не только этой пьесы, но и других намеченных”. Как не беспокоиться и как не торопить “Фигаро”: что пьесу Булгакова запретят – весьма вероятно, а новый спектакль нужен позарез (советское государство еще не разыгрывает мецената, театры кормят себя сами). Так же вероятно, что рикшетом зашибут и “Фигаро”.

14 сентября 1926 года Станиславский просматривает все картины “Турбиных” – в этот же день Е.С.Телешева по его распоряжению репетирует народную сцену в “Фигаро”. Телешева произносит вступительное слово. Если допущены газетчики, они могут принести в редакции

ее формулировки: спектакль “должен отвечать современности, это революционный спектакль. Константин Сергеевич считает эту пьесу народной”<sup>30</sup>. Тексты явно из разряда “текстов прикрытия”. В том, что они произносятся, должна бы угадываться опаска за “Турбиных”.

Боятся? А Бог их знает, боятся ли.

23 сентября 1926 года Главреперткомовский просмотр пьесы Булгакова. Он считается закрытым, но дневник репетиций указывает, что в зале члены правительства, пресса. За два дня Мейерхольд подсказывает Константину Сергеевичу, кому из партийных деятелей следует разослать пригласительные билеты (“все перечисленные лица уже предупреждены о цели посещения закрытой репетиции”), среди названных им видный экономист-партиец Ю.Ларин, за год до того напечатавший в “Правде” статью под заголовком “Кто победил на конкурсе совдураков”, – в защиту “Братьев Карамазовых”, “Марии Стюарт”, “Вертера”, “Евгения Онегина”, которых реперткомовцы запрещали)<sup>31</sup>. Влиятельность ли благожелателей срывает, собственное ли обаяние спектакля, но помреж записывает в дневнике: “публика реагирует прекрасно”. На завтра репетируют комедию Бомарше. Помреж замечает: Станиславский разбирает роль Фигаро очень подробно. 28 сентября занимается сценой Фигаро и Сюзанны. “Нужно ставить свое действующее лицо в разные положения и искать, как бы оно из них выпуталось. У Фигаро все, что ни делается, – все это его жизненный турнир. При опасности в глубине души рождается каналья, хорошо знает, что победит” (запись помощника режиссера в Дневнике репетиций от 28 сентября).

“Хорошо знает, что победит”. Перед премьерой “Турбиных” 5 октября 1926 года, когда дрожать бы дрожью (а ну как в последний час все же отменят!), К.С. о них не хлопочет. Засучивает рукава, чтоб заняться “Синей птицей”<sup>32</sup>. Перед вечером премьеры “Турбиных” с утра просматривает костюмы “Фигаро”. Дает указания по покрою и так далее. 6 октября репетирует второе действие комедии. Сознание (“хорошо знает, что победит”) опирается на одно: на то, чтоб выиграть в ритме.

Станиславский после премьеры “Дней Турбиных” в октябре 1926 года и задолго до выпуска “Фигаро”, все еще задерживавшегося, в укор себе и остальным ставил, что от обеих этих работ и МХАТ и сам он слишком отвлекался ради не стоивших того “Продавцов славы”. Но ведь могло же казаться, что лучше еще немного обождать – разве для зреющего спектакля от месяца к месяцу не становится все благоприятнее и стабилизирующаяся русская жизнь в целом, и личная ситуация писателя.

Вот данные “Жизнеописания Михаила Булгакова”<sup>33</sup>. За первые месяцы 1926 года он трижды выступил с публичным чтением своих произведений. 12 февраля участвовал в вечере-диспуте “Литературной России” (Колонный зал). 3 марта автору сообщают: Главлит разрешил повторный выпуск сборника “Дьяволиада” (тираж первого издания вышел летом 1925-го и тогда же был конфискован). Накануне, 2 марта,

МХАТ заключил с Булгаковым договор на пьесу “Собачье сердце”, которую автор должен сдать не позднее 1 сентября; по-видимому, предполагалось, что одна его пьеса (“Белая гвардия”) будет идти с начала сезона, а вторую станут репетировать с расчетом на премьеру к концу его.

Насчет “Собачьего сердца”, которое задумали играть, без малого год назад приватно консультировались с членом тогдашнего политбюро Л.Б.Каменевым; тот к сентябрю 1925-го вернул повесть: “Это острый памфлет на современность, печатать ни в коем случае нельзя”; но вот не прошло пяти месяцев, и вроде бы можно.

25 марта 1926 года издательство “Круг” объявило, что готовит в печать роман “Белая гвардия” (на следующий день, 26-го, Станиславский поощрял участников готовящегося спектакля продолжать “в быстром, бодром темпе”). 26 апреля Булгакову присылают авторские экземпляры второго издания “Дьяволиады”.

7 мая 1926 года обыск дома у Булгакова, арестованы его рукописи и дневники, – казалось бы, надо поставить в знак перелома обстоятельств черный крест.

Пройдет лет десять, и не обыск у автора, не арест рукописей, но одна лишь публикация рецензии в “Правде” от 9 марта 1936 года (“Внешний блеск и фальшивое содержание”) обрушит уже поставленный спектакль “Мольер”, перекроет кислород всем другим запущенным работам: в театрах сами снимут, сами откажутся. Летом 1926 года этой готовности еще нету. Пока живут по другим правилам, то есть порядочно.

Порядочность проявят, напомнив бухгалтерии, чтоб Булгакову непременно выплатили аванс по новому договору (договор на инсценировку того самого “Собачьего сердца”, рукопись которого арестована). Про аванс автору Станиславский переспрашивает в непривычно резком тоне: “Я дал ему обещание. А свои обещания я держу во что бы то ни стало. Поэтому если Дм. Ив. [Юстинов, зав финансовой частью МХАТ с 1917 по 1928 годы. – И.С.] захочет меня в этом корректировать, мы можем с ним жестоко поссориться”<sup>34</sup>. Порядочно вел себя и Всероссийский Союз писателей: не переделывали афиши вечера 10 мая 1926 года в Большом зале ленинградской филармонии, где было объявлено участие Булгакова как автора сборника “Дьяволиада” и романа “Белая гвардия”. Вечер состоялся, и гость из Москвы читал на нем свои “Похождения Чичикова”. В те же дни еженедельник “Смехач” как собирался, так и заключил условие с Булгаковым на выпуск сборничка, а газета “Гудок” – договор на дальнейшее сотрудничество (8 фельетонов в месяц).

Надо думать, в Главреперткоме, когда они шли на просмотр “Белой гвардии” в Художественный театр 24 июня 1926 года, информацию об аресте рукописей Булгакова имели, и в их решениях насчет увиденного эта информация учитывалась. Но надо думать, что и театр не оставался в неведении о произошедшем, а креста на своей работе не ставил.

В тот же день 24 июня писатель направил на имя председателя

Совнаркома СССР Рыкова заявление: никаких заверений в лояльности, холодная просьба вернуть изъятое. С сентября 1926 года Художественный театр распространяет абонементы на предстоявший сезон – 10 абонементов по 8 спектаклей каждый, “не менее трех новых и пяти старых постановок”. Печатно объявляли репертуар:

“Новый:

Сухово-Кобылин “Смерть Тарелкина”

Эсхил “Прометей”

Шекспир “Отелло”

Бомарше “Свадьба Фигаро”

Булгаков “Семья Турбиных”.

Старый:

“Горе от ума”

“Горячее сердце”

“На всякого мудреца довольно простоты”

“Царь Федор Иоаннович”.

Добавляли: “Дирекция МХАТ оставляет за собой право заменить одну постановку другой”.

Объявленную в абонементе “Смерть Тарелкина” отменяют; на неизвестный срок, то есть навсегда отложат “Прометея”; занятия по “Отелло” только-только начнутся, о выпуске думать не приходилось. Но постановку “Дней Турбиных” абонентам покажут, как обещано.

В 1926 году люди, даровито, разумно, без бунта работающие в искусстве ли, в своем ли деревенском хозяйстве, еще не считают, что их жизнь может быть в одночасье решена, и ведь в самом деле – еще не может; и им мерзко забегать вперед, стыдно становиться по стойке смирно при окрике. В 1926 году они внешний нажим чувствуют, но ведь еще черт знает – нарастают ли силы тех, кто жмет. Даже в таких документах, как доклады И.В.Сталина на конференциях перед XIV и XV съездами партии, фиксируется качательность общего положения.

В 1926 году люди искусства внешний нажим чувствуют, но ведь и свои внутренние силы – тоже. Плодоносность живых сил подтвердит, к примеру, указатель опубликованного за 1926 год в “Красной нови” (обратиться к этому журналу естественно – с кругом именно его авторов сближается МХАТ Первый)<sup>35</sup>.

Двадцать месяцев между началом и выпуском “Женитьбы Фигаро” полны событий, гражданских и культурных, К.С. к ним небезразличен; собираясь выступить 21 февраля 1927 года на совещании в Наркомпросе о путях советского театра, пригласил к себе домой Михаила Чехова, Мейерхольда, Сахновского для выработки чего-то вроде общей тактики.

Мы уже поминали записку Мейерхольда – советы, кого звать для защиты “Дней Турбиных” на сдаче спектакля 23 сентября 1926 года; тогда же Станиславский получает письмо на бланке МХАТ Второго:

“Сегодня, в трудный для Вас и театра день все мы, как один, хотим

передать Вам и всему театру нашу тревогу и нашу душевную преданность работе театра.

Наш дружеский привет и товарищеская поддержка Вам, театру и всем дорогим участникам спектакля.

Душой с вами”.

На листе едва уместились подписи, их двадцать одна<sup>36</sup>. Понимают, что лучше держаться вместе, и пробуют держаться.

Общерусские прогнозы на 1927 год с настроем “Горячего сердца” и “Женитьбы Фигаро”, с энергией “сквозного действия” Станиславского скорее расходились, чем совпадали. Месяцы отсрочки, как выяснялось, были для Булгакова если не губительны, то не на пользу. Все же сезон 1926/27 года, когда Художественный театр показал только две премьеры – “Дни Турбиных” в самом начале и “Женитьбу Фигаро” в самом конце – был прекрасен. “Турбины” прошли 109 раз. В их магнитном поле, сложившемся с полем “Горячего сердца” и “Женитьбы Фигаро”, оживали токи коренных мхатовских спектаклей: “Царь Федор” – 23 представления (на одном из них, мы помним, о борьбе со злом в век прогресса подумал гражданин села Высокиничи), “Дядя Ваня” – 13; “На дне” – 39, “Синяя птица” – 40. Сезон “Дней Турбиных” и “Женитьбы Фигаро”, подобно сезону “Царя Федора” и “Чайки”, можно бы пометить общим знаком “allegro”.

Однако будущее, как его предопределяла дальнейшая репертуарная линия, помечалось скорее знаком “lento” и “lugubre”.

## Глава шестая Веер возможностей

“Репертуарная линия” и требования к ней. – Трагедия на советской сцене: “Никакими Мойрами нас не запугаешь”. – План “маленьких трагедий” Пушкина. Ю.А.Завадский. – Кадровые проблемы МХАТ (“нужен большой режиссер”). – Что такое “режиссер театра”. – Модель сезона, как ее предлагают себе во МХАТ с 1925 года. В.Г.Сахновский в Художественном театре. “Смерть Тарелкина”. Остановка репетиций. – Сухово-Кобылин в МХАТ Втором. Михаил Чехов – Муромский (“Дело”). – В квадрате обстрела (МХАТ Первый после премьеры “Турбиных”).

В посвященной МХАТ Первому хронике “Нового зрителя” (1925, № 40) прошли слова об его “дальнейшей репертуарной и художественной линии”. Стоило бы установить, когда возник термин. Он заштампован, но не бессодержателен.

В протоколах заседаний Репертуарно-художественной коллегии термином “репертуарная линия” пользуются постоянно:

“Слушали: доклад П.А.Маркова о намечающейся репертуарной линии МХАТ... Постановили: Признать репертуарную линию, изложенную в докладе П.А.Маркова, правильной...” (протокол от 1 ноября 1926 года).

То, что станут называть репертуарной линией, было одним из открытий и обязательств théâtre d’art, предполагавшего идейную, нравственную и стилистическую совместность пьес, которым представляются подмостки. Репертуарная линия предполагает не только непрерывность и устремленность, но и красоту очерчиваемого ею рисунка. В своем движении репертуарная линия испытует артистическую природу театра и так же может утверждать ее стойкие признаки, как и подвести к мутациям. Репертуарная линия определяется отказами: этого не берем потому-то (не наше), этого – потому-то (слишком наше, риск повтора).

К началу десятых годов XX века театры “с линией” в русских столицах первенствовали. На их фоне выделялась убежденность, с какой А.И.Южин от эгоизма “репертуарной линии” отрекался; считал, что Малый театр как театр национальный должен принимать все, что предлагает национальная драматургия и что проходит по уровню (иной разговор, что для императорской сцены не все разрешают, но сами они ни от чего стоящего не отказываются).

В послеоктябрьские годы репертуарная линия чем дальше, тем бдительнее отслеживалась инстанциями. Их деятельность не только ужесточалась, но и меняла характер. Запреты сопровождалась вмеша-



тельством.

Цензура дореволюционная тоже не сидела сложа руки, но к началу двадцатого столетия отошла от навыков полувековой и более давности. Все-таки минули времена, когда, попеняв на излишнюю драматизацию и на непомерную роль роковой случайности, молодому автору драмы “Маскарад”, представленной в театральную цензуру, предложили в развязке изъяснить недоразумение с браслетом и примирить супругов Арбениных. К началу двадцатого века патронаж над фабулой, жанром, психологией, общим идейным строем драматических сочинений в России уже не практиковался. Были в ходу купюры и запреты, – но не патронаж.

Художественный театр потерпел убытки с постановкой “Ганнеле” в первом сезоне. Станиславский до того без помех поставил ее с труппой Лентовского в переводе-переделке, но московский митрополит Владимир знал Гауптмана в оригинале, в оригинале же умирающей в постели девочке на празднике ее вознесения видится не школьный учитель (как в переводе-переделке), а Христос. Христа на сцене представлять не полагалось, как не полагалось представлять священнослужителей (отсюда ряд купюр и перестановок текста в “Царе Федоре”). Иконы, церковные песнопения на сцене – тоже нельзя. Таковы были правила. Разумные или неразумные, но неотменимые.

В тональность же спектаклей никто не лез, – не имел права лезть и не хотел такого права.

Директор императорских театров Теляковский (мы об этом рассказывали) записывал после “Дяди Вани”, что появление таких сумрачных пьес – большое зло. “Если их можно еще писать, то не дай Бог ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век”. Но ведь это – из дневника, из беседований Теляковского с собой самим, которые сам остановит: “А может быть, я по поводу пьесы “Дядя Ваня” ошибаюсь”<sup>1</sup>. Ни Чехову он не излагал официальных сомнений, ни вверенному ему Александринскому театру не чинил препон, когда включают в репертуар 1902 года “Чайку”, в репертуар 1905-го – “Вишневый сад”, в репертуар 1909-го – “Дядю Ваню”.

6 апреля 1926 года в заседании РХК “постановили: По предложению П.А.Маркова признать, что предметом ближайших заседаний Коллегии должно быть обсуждение репертуара будущих сезонов и выяснение требований, которые должны быть предъявлены к пьесам, из которых составится этот репертуар”. Фраза почти нарочито корява (“которые из которых”) и не уточняет, кто установит требования.

Догляд за душевным состоянием автора, за строем, тембром, тоном пьесы, а равно и догляд за душевным состоянием театров не входил в функции цензуры, как та работала в предоктябрьские годы. Во времена советские Главрепертком эти функции на себя принимал. Препрады возникнут и перед насмешником-комедиографом, и перед тем, кто склонен к сердечной тоске (как склонна к ней, по Пушкину, народная песня), в

особенности же перед художником трагического мировосприятия.

Посреди сезона 1926/27 года еженедельник “Жизнь искусства” напечатал материал под заголовком “К провалу Эсхила в МХАТ 2”. Труд В.С.Смышляева над “Орестеей” (как и его труд над “Прометеем” в МХАТ Первом) успехом не признаешь, но в “Жизни искусства” речь шла о другом. “Этот спектакль не случайность в репертуаре данного театра: он – очередное мистическое звено в его репертуарной цепи: “Петербург”, раньше “Гамлет”, еще раньше – “Архангел Михаил”... Надрыв, истерика, мистицизм – вот основные лейтмотивы в музыке этого театра после революции”. “Орестея”, говорится в статье, с ее темой рока, греха и суда не нужна никому: кто в Бога верует, пойдет не на эту постановку, а в церковь или на худой конец на “Град Китеж”, “лишь по недоразумению представляемый не в Храме Спасителя, а в Большом театре”. Остальные же ни в Бога, ни в рок, ни в грех и кару не верят. “...Даже и мхатовцы живут в XX веке, в безбожном советском государстве”. “...Никакими Мойрами нас не запугаешь... Вот отчего безнадежны попытки воскрешения античной трагедии и вообще всякой другой “трагедии”<sup>2</sup>.

Размышления о закономерном провале Эсхила (не Смышляева, а Эсхила) принадлежали начальнику Главреперткома, подписавшемуся псевдонимом, каким пользовался как критик.

Как критик он вроде бы ошибся: довольно скоро трагедию в советском государстве допустят с сопроводительным эпитетом “Оптимистическая” (1932); формирующимся новым стилем, социалистическим реализмом, будет принят торжественный, хоральный жанр: трагедия с множеством смертей и без трагической вины, без плача-“френоса”, исходно ориентированная на апофеоз.

Но как начальник Главреперткома Владимир Иванович Блюм насторожился вовремя: чуял крен в настрое вверенных ему театров. Трагическое, как и близящееся к сарказму, занимало в их планах все больше места.

8 ноября 1925 года на заседании Репертуарно-художественной коллегии МХАТ Первого договорились обсудить среди прочих пьес, намечаемых к постановке, “Ричарда III” Шекспира, “Финикиянок” Еврипида, “Фауста” Гёте, “Сарданапала” Байрона, “Смерть Тарелкина” Сухова-Кобылина. Неделю спустя в очередном заседании “Слушали: О репертуаре будущего сезона. Постановили: В дополнение к пьесам, намеченным в заседании 8 ноября, наметить следующие пьесы: инсценировку “Иудушки” Салтыкова-Щедрина, инсценировку “Подростка” Достоевского, “Бесприданницу” Островского, “Горькую судьбину” Писемского, “Смерть Иоанна Грозного” А.К.Толстого”.

Оценим эти заметки с учетом того, что в плане МХАТ Первого на сезон 1925/26 года твердо стоял Пушкинский спектакль – “маленькие трагедии”. В первом же заседании учрежденной во МХАТе Репертуарно-художественной коллегии (оно прошло 5 октября 1925 года) уста-

новили: “желательно трактовать “Пушкинский спектакль” не как возобновление, а как совершенно новый спектакль, постановлено: просить Ю.А.Завадского немедленно приступить к репетициям”<sup>3</sup>.

Пушкинский спектакль был обозначен в репертуаре достаточно четко. “Пир во время чумы” в спектакль не должен был войти. В “Каменном госте” Качалову по-прежнему поручается Дон Гуан, остальные исполнители, кроме Подгорного и Ершова (Монах и Статуя Командора) предполагаются новые: Лепорелло – М.М.Тарханов, дон Анна – А.К.Тарасова, Лаура – Р.Н.Молчанова, дон Карлос – М.И.Прудкин, гости – А.А.Андерс, В.Я.Станицын, И.М.Кудрявцев. Готовится “Скупой рыцарь” (в постановку 1915 года не входивший). Надеемся, что от заглавной роли не откажется и Станиславский (чего очень хотелось бы, тогда можно готовить два состава, как было в “Горе от ума”). Пока же распределение такое: Барон – Л.М.Леонидов, Герцог – В.А.Вербицкий, Альбер – Б.Н.Ливанов, Жид – А.Л.Вишневыский, Иван – В.А.Орлов. Закреплено: ставит спектакль Завадский.

График премьер 1925/26 года, намеченный с прошлой весны, не выдерживался. 3 декабря 1925 года в заседании РХК слушали о работах по Пушкинскому спектаклю. “Признать желательным, чтобы “Пушкинский спектакль” был поставлен на Большой сцене и чтобы этим спектаклем был открыт будущий сезон с тем, чтобы не позднее, чем через месяц после этого спектакля, была поставлена “Белая гвардия”... Признать необходимым, чтобы монтировка как “Пушкинского спектакля”, так и “Белой гвардии” была произведена в течение лета 1926 года, и просить Дирекцию выяснить возможность этого с производственной и финансовой точек зрения”. Там же: “Признать желательным, чтобы “Пушкинский спектакль” шел в составе трех пьес: “Каменный гость”, “Скупой рыцарь” и “Сцены из Фауста”<sup>4</sup>. “Сцены” – в аккуратной машинописи так.

Скорее всего новая структура спектакля (“в составе трех пьес”) определилась мыслями Завадского. Пушкинский спектакль был первым режиссерским поручением, какое он получал во МХАТе (если не считать занятий с товарищами по “Горю от ума”).

К месту сказать о Завадском: его “турандотовская”, высветленная репутация сложилась куда позже, как куда позже сложилась подобная репутация предсмертного спектакля Вахтангова. До Альмавивы Завадскому в Художественном театре ролей “легких” не назначали – после Чацкого, которого с ним приготовил Станиславский (об его Чацком писали: мир этому юноше под конец страшен), Завадский числился среди возможных исполнителей Алексея Турбина, ему принадлежал несчастный Трубецкой в “Николае I и декабристах”. В ослепительном, театрально нарядном принце Калафе, которого он продолжал играть с вахтанговцами, чуть сквозил беглец из его вырезанного врагами княжества, сквозила привычка к скитаниям, привычка к угрозе. В его Антонии столь же тонко сквозила привычка преследуемого: к появлению

санитаров-полицейских в финале – как и к успеху своих чудес – кроткий долговязый святой был, видимо, подготовлен опытом. Во всяком случае, сам артист под старость лет так рассказывал о роли.

“Женитьба”, поставленная Завадским в Третьей студии после смерти учителя, оппонировала тому толкованию “вахтанговского”, которого держался Б.Е.Захава (“Правда – хорошо, а счастье лучше”). “Женитьба” как к вахтанговской традиции адресовалась к “Гадибуку”, к “Свадьбе”. Хода к Гоголю Завадский искал через “Петербургские повести” с их таинственностью, с их обманным уличным светом, с ощущением опасности для прохожего. В Кочкареве (его играл рано умерший Н.П.Кудрявцев) была властная ласковость, чертовская убежденность и неизъяснимая, безотчетная злоба. Подколесин недоумевал и не сопротивлялся его нажиму. “Чем дальше развивалось действие, тем реже раздавался смех в зале, тем более отталкивающими становились женихи, тем нелепее терялась среди них маленькая фигурка туповатой мечтательной Агафьи Тихоновны – Бендиной”<sup>5</sup>. Завадский брал для оформления наклонных площадок грубый холст, из которого выдергивались ниточки; “продернутые холсты образовывали скошенные плоскости. А свет, направленный на сцену из разных источников, делал из этих холстов чудеса. ...Завадский неожиданно сделал не одного, а трех Кочкаревых, к персонажу Гоголя добавилось два его спутника с какими-то неуловимо дьявольскими чертами. Они внезапно появлялись среди холстов, эти маленькие стройные дьяволята в черных фраках”<sup>6</sup>.

Вернемся к странице протокола от 3 декабря 1925 года. Еще раз прочитаем: “Признать желательным, чтобы “Пушкинский спектакль” шел в составе трех пьес: “Каменный гость”, “Скупой рыцарь” и “Сцены из Фауста”. Сцены – так.

Вероятно, тут опечатка, и имеется в виду одна лишь “Сцена из Фауста” – “Берег моря. Фауст и Мефистофель”, текст замкнутый и совершенный, заканчивающийся ремаркой: “Исчезает”. Позволительно допустить, однако: а если не опечатка.

Могло же придти желание взять укороченные, посмеивающиеся, так и не разобранные публикаторами строки; полуразваленный размер; вывороченные по смыслу слова, – то, что находишь в рубрике “Отрывки, наброски” под условным заглавием “Фауст в аду”.

– Кто идет? – Солдат.  
– Это что? – Парад.  
Вот обер-капрал,  
Унтер-генерал.  
Вот Коцит, вот Ахерон.  
Вот горящий Флегетон.  
Доктор Фауст, ну смелее,  
Там будет веселее. –  
– Где же мост? – Какой тут мост.  
На вот – сядь ко мне на хвост.

Играют в карты: – Что козырь? – Черви. – Мне ходить.  
– Я бью. – Нельзя ли погодить?  
– Беру. – Кругом нас обыграла.  
– Эй, смерть!..

Чему и быть козырем, как не червям. Пушкин тут перемигивается с Шекспиром, с Гамлетом, с рассуждением о черве-лакомке, о жирном короле и тощем нищем – двух переменах на один стол. И примирительная, снисходительная реплика костлявой партнерши:

Ведь мы играем не из денег,  
А только б вечность проводить!

Дребезг строк, визг поросенка, которого и в аду тащат резать, нагловатость жутких кухонных картинок: “Что кипит в котле?.. /Посмотри – уха /Щуки ли цари...”. Строкам и сценкам не назначено гармонизироваться. “Сегодня бал у сатаны”, какая к черту гармония. “Какой тут мост”.

Завадскому, как он приоткрылся в “Женитьбе”, “Сцены из Фауста” могли бы стать приманчивы.

Все это меньше даже, чем гипотеза. Данных, с какими мыслями Завадский в работу над Пушкинским спектаклем шел, почему из этой работы выпал, у нас нету, как нет данных и о том, почему в бумагах РХК упоминания о Пушкинском спектакле исчезают и почему премьера, которая должна была предшествовать премьере “Белой гвардии”, не состоялась ни до, ни после нее.

Завадский как режиссер в Художественном театре не пригодился. Он экспериментировал в собственной студии, к 1927 году ставшей из студии театром.

Судьба режиссеров и судьба режиссуры в МХАТ Первом – тема особая. Посвятим ей отступление.

Станиславский с необъяснимой охотой планировал себе работу над “Хижиной дяди Тома”. Летом 1926 года писал: “С этой пьесой меня тянут вот уже больше года. Если бы наши не были такими лавочниками и не скупились там, где надо быть широким, а скупились там, где зря тратят 40 000, то теперь у нас эта постановка была бы уже готова... Но главное – это непонимание режиссерской психологии. Мне страшно хотелось ставить эту пьесу. Как не хотелось со времен “Синей птицы”. В прошлом году оттянули, и охота почти прошла. Если и в этом году будет то же, то я уже не смогу больше ею заниматься...”<sup>7</sup>.

После того как уяснится, что “Хижину дяди Тома” он в предстоящем сезоне так и не начнет, Станиславский поспешит заняться “Синей птицей”, придя в ужас от того, в каком она виде. “Надо вернуть пьесе: 1) Внешнюю слаженность, точность и порядок. 2) Налет сна. 3) Поэзию сказки. 4) Убрать пошлые штучки для райка. 5) Просквозить пьесу не

набившимися штучками, а основной идеей Метерлинка о призрачности счастья и о том, что счастье – в нас самих”<sup>8</sup>.

Не беремся сказать, что именно сдваивало в творческом подсознании Станиславского пьесу мыслителя и поэта Метерлинка, ставшую утренником для младшего возраста, – с пламенно искренней, негодующей и глубоко религиозной прозой Бичер-Стоу, которая, вдохновив Север против Юга в гражданской войне, затем откочевала в детскую “Золотую библиотеку”. Может, это-то и сдваивало: то, что наказания обоих произведений как нельзя более просты, равно понятны в детской, подводит ли к ним бельгийский символист или храбрая маленькая аболиционистка из США, преподавательница Закона Божьего в младших классах школы в Цинциннати.

Но сейчас о другом.

К “Хижине...”, как и к “Синей птице”, Станиславского могли влечь еще и постановочные задачи – фабула ставила их простодушно и головоломно. Как все это сделать – хотя бы кульминационный у Бичер-Стоу момент, когда беглянка с ребенком на руках спасается от работарговца по льду тронувшейся реки. В Малом театре в 1870 году сцена выходила замечательная. Душа – пишут – заходила, как было страшно за отчаянную юную Элизу (Ермоловой было 18 лет, она волновалась перед очередным повторением спектакля – “дай Бог мне сыграть ее хорошенько, эту роль”<sup>9</sup>). “Хижина дяди Тома” в России тогда была еще новинкой, все прочли, полюбили. Аплодировали спасению от рабства и эффекту несущихся, переворачивающихся льдин. (Как это делалось? И возили ли детей Алексеевых на “Хижину дяди Тома”?)

Станиславский занялся реставрацией “Синей птицы”. У этого “знакового” спектакля судьба в системе МХТ необычная. Сказка все годы действовала на публику магически, но для участников она потеряла одухотворенность в первые же месяцы существования (Станиславский мог бы помнить свой тогдашний гнев и обиду). Актеры и дальше “Синей птицы” не любили; во всяком случае, актера-хранителя, каким пребывали Москвин – царь Федор, Москвин – Лука в “Дне”, Книппер – Раневская в “Вишневом саде”, “Синяя птица” никогда не имела. Ее любил, кажется, один Станиславский. Ее поэзия была его созданием, как его созданием была ее световая партитура, от расстройства которой он раз в пять-десять лет приходил в отчаяние.

Когда-то за реостатом сидел Сулержицкий. Сулержицкого давно не было в живых. Но кто-то после распеканий Константина Сергеевича все налаживал как надо. В темной комнате, где едва виднелись две деревянные кровати, светлело. И лампа со стола, чуть поколебавшись, решалась двинуть к потолку. Большие белые тарелки покидали полку, осторожно начинали пляс, а за окном, в окне дома напротив, засветилась елка. Оттуда музыка. “В этом спектакле многое непонятно как сделано. Непонятно, на каких инструментах играет музыка и откуда вообще она звучит. Непонятно, откуда такой призрачный свет в Стране

воспоминаний и почему сжимается что-то в горле, когда из-за длинного стола высовываются шесть детских макушек”<sup>10</sup>.

Прекрасный театральный писатель Наталья Крымова с приведенных выше описаний, со слов о непонятном и о том, почему сжимается горло, начинает подступ к искусству Станиславского-режиссера, вообще к искусству режиссера. “Синяя птица” – торжество великих и основных, простейших режиссерских средств; спектакль и поэзия спектакля созданы и держатся ритмом, светом, звуком, организацией пространства.

Гений режиссуры, Станиславский не был столь же силен в качестве учителя этой профессии. По сути, он имел одного собеседника в “искусстве дивном” – Всеволода Мейерхольда, и двух учеников: Немировича-Данченко и Вахтангова. Сулержицкий был чем-то не менее важным для него, но не учеником в режиссуре.

В задачах МХТ, концентрировавших молодые силы его создателей в сезон 1898/99 года, главенствовало сценическое разрешение драматургии уже наличной – Чехова, Гауптмана, Ибсена. МХАТ Первый с начала сезона 1925/26 собирал себя, совмещая задачу сохранения живой артистической техники с поисками “автора театра” и просто авторов.

В объяснительной записке к репертуарному плану на 1925/26 год можно было прочесть: “Существует предположение сделать вторую сцену МХАТ – театром современного репертуара, в котором шли хотя бы и несовершенные, но наиболее выдающиеся произведения современных русских и западных драматургов”. Впрочем, тут же добавлено: “План деятельности Малой сцены до конца не выработан”<sup>11</sup>. Поведут ли контакты с новой драмой к поискам новых театральных форм? В заседании 26 ноября 1925 года слушали: “1) Об организации художественной лаборатории, в которой велись бы работы как по разрешению общих сценических задач, так и по макетам тех пьес, постановки которых намечаются в МХАТ”<sup>12</sup>. Предлагали организовать мастерскую молодых “конструкторов” (Станиславский на время подхватил новое слово), – мысль не отвергли, но и не поддержали: Станиславский затруднялся называть людей рядом с собой, которые могли бы ее осуществлять<sup>13</sup>.

Лет двадцать назад в идеальном репертуарном плане МХТ, предполагавшем постановку пяти спектаклей, значились пьеса, смысл работы над которой – “искание новой формы”; такой пьесой могла быть и любая из других четырех – и “новая русская” (без которой никак нельзя), и одна из новых европейских, буде сыщется<sup>14</sup>. В двадцатые годы такую пьесу вроде бы нашли в “Старом Кромдейре”, – за него держались долго. Немирович объявил ее еще весной 1924 года. На полях протокола РХК от 21 октября 1925 года Станиславский спрашивал: «Какова судьба “Кромдейра”?» Через полгода, 28 марта 1926-го, постановляли: “Вступить в переговоры с Пастернаком относительно перевода “Старого Кромдейра” (вопрос-приписка Лужского: “Не очень туманен Пастернак?”). См. далее протокол заседания от 19 апреля: “Постановили: По

соображениям как идеологического, так и художественного характера, признать постановку “Старого Кромдейра” чрезвычайно желательной. Вступить в переговоры с Маяковским относительно перевода пьесы”. Идея насчет Пастернака, по-видимому, отпала. О договоре с Мандельштамом забыто, хотя его текст давно в театре. На полях протокола заседания РХК 25 апреля 1926 года Лужский среди литераторов, исправляющих “Кромдейра”, не без ужаса (или в шутку?) назовет еще и Николая Эрдмана<sup>15</sup>.

“Ввиду того, что Репертуарно-художественная коллегия признает В.И. Качалова наиболее желательным исполнителем роли Эммануила, просить его ознакомиться с пьесой”. Странно, что Качалов не читал вещи, которая в планах третий год, и вряд ли Качалову, которому за пятьдесят, и возраст он очень чувствует, может улыбаться назначаемая ему роль юного силача-семинариста из горцев. В распределении на ту же роль названы еще три кандидата (Прудкин, Ершов, Ливанов).

Решают, что “Старый Кромдейр” будет премьерой к десятилетию Октября. В протоколе РХК 19 апреля 1926 года план на два сезона вперед: «1927/28 г. – “Мертвые души” (открытие сезона), “Старый Кромдейр”».

Кто поставит тот и другой спектакль, не указано.

Вот что представляет опасность не только производственной, но глубинно творческой жизни театра: режиссеров по штатному расписанию числилось все больше; легко было найти, кому доверишь размять, распахать пьесу, но с какого-то момента работы застревали. С тем столкнулись на репетициях “Женитьбы Фигаро”: Вершилов и Телешева, которым в ноябре 1925-го поручили залаженную Станиславским комедию, были понятливы и усердны, теми же качествами обладал М.Н. Кедров, которому К.С. год спустя (с 10 ноября 1926 года) предложил заняться с отдельными исполнителями, – но это не обеспечивало выпуска. К началу декабря 1926 года наблюдатель констатировал: “... репетиции по этой пьесе подошли уж к тому топтанью на одном месте, к которому должны были подойти, когда ни Телешева, ни Вершилов уж ничего не могут дать и нужен большой режиссер”<sup>16</sup>.

“Большой режиссер” нужен не для корректуры, не для завершающих мазков: без него нет конструкции, нет решения пространства и ритма.

Без “большого режиссера”, продолжим, нет общего решения театра как целостного организма и как художественного произведения.

К двозначному термину “автор театра”, наверное, следовало бы добавить столь же двозначный термин: “режиссер театра”.

Если задаться вопросом, кто создал МХТ (а это не единый, однажды состоявшийся акт, это длящееся во времени, непрерывное и разнообразящееся действие), вернее всего было бы ответить: тот же “кто-то”, кто поставил “Чайку”, кто образовался из “странного слияния” двоих. Он-то, этот “кто-то”, поставив “Чайку”, поставил и МХТ как художе-



ственное произведение. Был “режиссером театра”.

Станиславский в пору отлучки Немировича-Данченко смог почувствовать как никогда полную волю, он осуществил один за другим два восхитительно свободных, умом, весельем и мастерством засверкавших спектакля. Как независимейший режиссер “Горячего сердца” и “Женитьбы Фигаро” он был спокоен и велик. Но не удавалось быть таким, становясь в одиночку “режиссером театра”. Когда тот же труд быть “режиссером театра” в одиночку выпадет Немировичу-Данченко, тому будет не менее тяжело.

На “режиссера театра” ложится общее решение жизни театра; каково оно, с 1925 года, это общее решение жизни МХАТ Первого, из документов не углядишь. Кажется, что его – как и репертуарную линию – отыскивают на ощупь.

В протоколах заседаний РХК, где обсуждают пьесы, каких только имен не встретишь.

Протокол от 28 марта 1926 года: «Приобрести для прочтения пьесу Стриндберга “Королева Христина”». Эта пьеса входит в цикл, к которому принадлежит “Эрик XIV”; “Эрика” в МХАТ Втором к сезону 1926/27 года как раз возобновляли (не шел с 20 сентября 1924-го, то есть с самого открытия нового театра) – тревожаще нарастала тема человека, “знающего свой роковой конец, тщетно ищущего выхода.., человека, потерявшего себя, подчиненного чужой силе, с которой напрасно бороться и против которой бесцельно кричать”<sup>17</sup>.

Во МХАТ Первом называют “Войцека”, предлагают его как материал для проб молодых театральных художников в задуманной мастерской-лаборатории. Драма Бюхнера, написанная еще в 1836-м, отмечена печатью гения, немецкий театр только что с большим запозданием, но и с большим успехом открыл ее (Рейнгардт поставил в 1921 году).

Ни Стриндберга, ни Бюхнера в МХАТ Первом не поставят.

В протоколах РХК при обдумывании репертуарных возможностей намечается разом избыточно многое, линия же обуславливается отпаданием того и другого из этого многого, к чему успевают или не успевают приступить, что надолго или ненадолго побуждает к полету воображения или к деловым прикидкам. Отпадавшее, кажется, все же воздействовало своим временным присутствием.

В окончательном выборе из классики очевидна установка не на редкостное и невостребованное, а на то, что привычно рядом, сродни всем и всем потому-то и интересно. Этот принцип МХАТ Первый наследует от Московского Художественного. Из Шекспира если не “Гамлет”, то “Отелло”. Из Островского если не “Гроза”, то “Бесприданница”. Если пьеса Льва Толстого, то “Плоды просвещения”.

Чего только не обсуждали, даже и роли распределяли, но на анкете журнала “Новый зритель” (6 апреля 1926 года), выпрашивающую о перспективах на предстоящий сезон, МХАТ ответит: “Из классических пьес намечены к постановке одна их трагедий Шекспира, предположи-

тельно “Отелло”, “Бесприданница” Островского и “Плоды просвещения” Толстого”.

“Бесприданницу” в репертуарный план предложили на заседании РХК 15 ноября 1925 года. Станиславский к протоколу поставил вопрос: почему именно эта пьеса. Вопрос, естественный для “режиссера театра”. Чем в данный момент история бесприданницы художникам важней и ближе истории актрисы Негиной или купеческой вдовы Юлии Тугиной? Возможно, силой и нерассейанностью трагического напряжения? В “Талантах и поклонниках” и “Последней жертве”, пришедших Станиславскому на ум, действие в комнатах, в публичном саду, в ресторации, близ театра, на вокзале, драма в быту и из быта. “Бесприданница”, с ее открытой взгляду круглой площадкой над обрывом, где начинается и кончается действие, выбором места схожа с “Грозой”. “На гладкой высоте”, как поется в песне, звучащей в начале, – такое расположение естественно трагедии. Может быть, “Бесприданницу” предлагают в связи с однажды поставленной задачей (“современное разрешение русской трагедии”). Когда Немирович все-таки вернется, он попробует дать место “Бесприданнице” в своем театре. Но в записях К.С. ни о чем таком речи нет. Внимание переключено: “Кто заглавную роль?” Назначат Тарасову. Качалов откажется от Паратова (если что играть, то предпочел бы Карандышева, но сам же находит интересным увидеть в этой роли Хмелева). На заседании РХК 6 июня 1926 года принять роль Паратова уговаривают Станиславского – пусть играл бы хоть в абонементы. Москвин поддерживает: “Константин Сергеевич – Паратов – идеал”. “Роль у него играна”, – ободряет Лужский; смеется он, что ли? Дело же даже не в том, что с премьеры “Бесприданницы” в Обществе искусства и литературы (5 апреля 1890 года) К.С. стал старше на 36 лет, но в том, что с тех пор сменились две театральные эпохи. Станиславский, естественно, отказывается, план зависает<sup>18</sup>.

Булгаков имел право подшучивать над приверженностью мхатовцев к “Плодам просвещения” (в его “Театральном романе” хозяйка дома Ивана Васильевича, заслышав, что гость сочинил современную пьесу, в тревоге предупреждает: “Мы против властей не бунтуем” – и робко спрашивает: “А “Плоды просвещения” вам не нравятся?.. А ведь какая хорошая пьеса. И Милочке роль есть”). К “Плодам...” то и дело возвращались в заседаниях, где шел толк о “Белой гвардии”. Но истины ради надо бы сказать: особой тяги к этой чудной самоигральной пьесе в МХАТ не испытывали.

Когда в связи с предстоящим столетием Толстого решали, что бы поставить, на все предложения Лужский отозвался: “Ой! Почему же не “Свет во тьме”?” Станиславский горячо поддержал: “Конечно – “Свет и во тьме светит”. Это лучшая пьеса Толстого. И хорошо бы поскорее объявить эту постановку, чтоб никто не перебил”. Это из протокола от 15 ноября 1925 года. Но к юбилейной дате (сентябрь 1928-го) советские театры не вздумают перебивать друг у друга пьесу с евангельским сти-

хом в заглавии, где речь о нестерпимом расхождении совести с общественным порядком. Нет данных, что ее тогда хоть где-нибудь ставили. Лужский, спросивший – “Почему же не “Свет во тьме”? – наверняка знал почему. Право на эту пьесу МХТ приобрел вскоре после смерти Льва Николаевича, но как в 1911 году, так и нынче постановку никто бы сверху не одобрил. Свою приписку к протоколу РХК Лужский заканчивал: «Или уж на худой конец “Плоды”!»

Не такой уж худой конец. Русский репертуар богат.

В Художественном театре с десятых годов явствен примат национального репертуара при благожелательном, любопытствующем равнодушии к новой зарубежной драме. Любопытен перечень того, что читают, предполагают возможным и чего все же не берут. К примеру, план, составленный к весне 1925 года, на будущий сезон рядом с “Кромдейром” предполагает пьесу еще одного “унанимиста”, Жоржа Дюамеля: “Деяния атлетов”, ироническую комедию о спасителях человечества, недавно поставленную в парижской “Старой голубятне” с Луи Жуве. Не осуществят ни того, ни другого. В начале 1928 года вывесят приглашающее объявление, 23 января устроят в театре читку “Златопуза” Ф.Кроммелинка (автор шумящего в Москве “Великодушного рогоносца”), ставить не будут. И так далее.

Вряд ли тут принципиальная установка, но посчитайте: в 1911 году Гамсун (“У жизни в лапах”), а следующая премьера новой зарубежной пьесы – через 15 лет (“Продавцы славы” Паньоля и Нивуа, 1926, Малая сцена), потом за 30 лет, до “Осеннего сада” Лириан Хеллман (1956) единственная “импортная” новинка – “Реклама” другой американки, Мэри Уоткинс (1930). О “Рекламе” сказать нечего: пьеса “поток” с выигрышными женскими ролями, главную играла Андровская, в эпизодической с острым шиком мелькала Ангелина Степанова. Драматургов же современного зарубежья в самом деле значимых не ставили. Ни Клоделя, ни Толлера, ни Газенклевера, ни Брехта, ни Ромен Роллана, ни О’Нила, ни Пиранделло, ни позднего Гауптмана, ни Шоу, ни Пристли – никого (называем только тех, кого на советской сцене в двадцатые, в тридцатые, в сороковые годы играют).

В репертуарных наметках, какие делают на ближайшее время в 1925 и 1926 годах, – будут ли они осуществлены хоть в какой-то мере или не будут – предполагается опора на массив русской драматической литературы, и не только драматической<sup>19</sup>.

В первый поворотный момент его истории, а именно в 1906/07 году, МХТ наметил себе наперед желательное построение сезонов (то самое, при котором 5-я пьеса – “искания новой формы”). В 1925 году, в очередной поворотный момент, МХАТ Первый так же четко назвал оптимальный вариант: хотели бы каждый сезон пускать в работу четыре пьесы, “из которых одна должна быть пьесой актерского мастерства, роли в которой должны быть распределены между артистами старшей группы, другая – пьесой, в которой роли распределились бы между стар-

шей и молодой группами артистов, третья – пьесой современного автора и четвертая – большой пьесой классического репертуара<sup>20</sup>. Забота о труппе и о равновесии в ней в репертуарных намерениях первенствует.

Л.М.Леонидов заседание РХК 1 апреля 1926 года, где шла речь о “Трахинянках” Софокла, прокомментировал: “Боюсь, что Коллегия в выборе пьесы больше руководствовалась художественным голодом актрис, а не интересами театра”.

Свести желания каждого с интересами общего художественного дела не удавалось никогда, такого идеального театра не бывает, – вся задача удерживать баланс. Немирович-Данченко сформулировал это в одном из писем-монстров – в том, нами уже цитированном, где он сказал о невозможности слить воедино нессливаемые требования (“И нет выхода! И не будет выхода!”) и об искусстве режиссера театра “вовремя дать движение одним требованиям и потушить на время другие и дать разгореться потом другим запросам в ущерб первым”<sup>21</sup>.

В сезоны 1924/25–1926/27 в Художественном театре могла зайти речь о голоде не только творческом – у молодых оклады были мизернейшие. Яншину, в сезон 1926/27 года сыгравшему 108 раз Лариосика в “Турбинных” и в мае – июне 13 раз садовника в “Женитьбе Фигаро”, – Яншину собрались было дать к его 82 рублям жалованья прибавку в 18 рублей, но дело застряло.

К чести мхатовских новобранцев: нет сведений, что вставали с восторгом – а почему тогда Книппер-Чеховой, которая с начала того же сезона по декабрь включительно вышла на сцену три раза (два раза царицей Ириной, раз Настенкой в “На дне”), в январе единожды, в феврале дважды, в марте раз, в апреле ни разу, в мае раз в роли Хлестовой, в июне опять ни разу, – почему ей платят 500?

Платежные ведомости, как и отчеты о занятости актеров МХАТ Первого в сезоне, – бумаги драматичные. Старшие играли в самом деле мало, и не потому, что барствовали.

С первого сезона МХТ желающих вступить сюда предупреждали: надо беззаветно полюбить само дело, иначе не выдержишь. Но сколько же можно брать у людей без отдачи; у дела накапливается долг перед его строителями и служителями.

Станиславский приписывает к протоколу РХК от 30 сентября 1926 года: “Подумать о хорошей роли для Тихомировой. Может поблекнуть большой талант. К слову: боюсь за Коломийцеву. Она все без ролей”; подыскать бы что-нибудь, хоть дублерство.

Актер должен играть.

Он должен играть и должен получать за это достойную плату.

Роли и заработок, – все это надо актеру дать. Во МХАТ Первом не подхватили бы дерзкого зонга Брехта – “Сначала хлеб, а нравственность потом!” (эта строка из “Трехгрошовой оперы” будет пропета скоро, в 1928 году, в театре ам Шиффбауэрдамм, Берлин), но и здесь знали: нехорошо, в конце концов даже и не этично до бесконечности уповать на

высоту чужой нравственности.

В середине первого сезона МХТ Немирович писал: “Все играют у нас страшно мало. Больше всех играет Книппер”<sup>22</sup>. Словно в расплату за щедрые к ней ранние годы, Книппер в 1924, 1925, 1926-м работой обделена. Хлестова в “Горе от ума”, Мамаева в возобновленном “Мудреце” ей не очень близки; кровно родные ей прежние роли от нее уходят. Из чеховских пьес с мая 1926 года на сцену МХАТ Первого допущен “Дядя Ваня”, но и 4 и 11 мая Елену Андреевну играет Коренева. В пору этого возобновления Книппер занимается “Трахинянками” (они же “Деянира”); фраза Леонидова насчет выбора Репертуарной коллегии, обусловленного голодом актрис, связана именно с этой трагедией Софокла).

Книппер увлечена ролью несчастной жены Геракла – оставленной, верной, верящей, что вернет мужа. Отрывки показывала Станиславскому в июне 1926-го, когда он задерживался в Москве, занятый последними репетициями “Белой гвардии”; “он остался доволен, – пишет она, – все больше увлекаюсь и стихотворным размером и тем, что надо говорить и чувствовать полной грудью, звонко... Без этой работы я бы, кажется, не прожила сезона...”<sup>23</sup>.

Деяниры Книппер не сыграет.

В непоказном благородстве, с каким Книппер переносит свои голые поздние годы, – природа этой женщины и черты воспитания. Но вот что еще тут срабатывало: артистка – основательница МХТ, вдова Чехова, она умела настроиться на новый пленяющий и значимый звук, послышавшийся из дома на Камергерском. Здесь, по старому адресу, опять возникало дело, которое можно было беззаветно полюбить. Или, во всяком случае, надежда на то, что такое дело возникает и что ты со всеми вместе – в театре и вне театра – его полюбишь так, что будешь ему служить и все выдержишь, и тебе будет прекрасно.

4 сентября 1926 года в МХАТ Первый приносят записку – голубая почтовая бумага, размашисто:

“Дорогой МХТ.

Начинаем 28-й театральный сезон.

“Старикам” – прошедшим весь этот путь, и “молодым” – приставшим к нам по этому пути, всем кланяюсь и говорю – “С новым сезоном, с новыми надеждами”.

Только нездоровье помешало мне быть сегодня в театре со всеми вами.

Ольга Книппер”<sup>24</sup>.

23 сентября 1926 года – закрытый общественный просмотр “Дней Турбиных” (“на сегодняшнем спектакле решается, идет пьеса или нет”, записано в Дневнике репетиций). Книппер еще не встает с постели, пишет Судакову карандашом.

“23 сент.

Дорогой Илья Яковлевич!

Очень сегодня волнительный вечер для театра.

Мучительно сидеть дома в тишине и думать и ждать и волноваться.

Очень прошу передать всем участвующим славной “Белой гвардии”, что я делю с ними все большие волнения и ожидания сегодняшнего вечера. Всех обнимаю и жду вместе со всеми счастливого исхода.

Ольга Книппер”<sup>25</sup>.

Она волновалась. Как было не волноваться.

Вот обращение к участникам “массовки”:

“Судьба “Дней Турбиных”, а за нею и всего театра сейчас находится в ваших руках. Одно слово, сказанное не по цензурованному экземпляру, может повлечь за собой новые затруднения, а может быть, даже запрещение.

Поэтому настоятельно прошу быть внимательным и говорить точка в точку по цензурованному экземпляру.

К.Станиславский.

1-го октября 1926 г.”

На листе пятьдесят одна расписка<sup>26</sup>.

“...Судьба “Дней Турбиных”, а за нею и всего театра”.

“...жду вместе со всеми счастливого исхода”.

Счастливым исход работы над пьесой Булгакова, появление спектакля, который – как то было с “Чайкой” – осмыслил, оправдал, одушевил ход жизни театра со всеми ее, этой жизни, непрменными муками, – счастливый исход, как то было с “Чайкой”, должен был обозначить еще и исходную точку. Теперь все зависело от того, как эту точку осознают и как от нее поведут.

Ближайшими работами предполагались “Смерть Тарелкина” и “Унтиловск”.

Летом 1926 года, до того как Станиславский, обнадежив себя и весь театр завершающими репетициями “Белой гвардии”, распустит труппу “на каникулы”, в МХАТ Первый был приглашен один из самых глубоких современных режиссеров. Узнав об этом с немалым запозданием, Немирович откликнется: “Сахновский в Художественном театре. Это ведь событие!...”<sup>27</sup>

Сахновский вообще был событием и новостью как тип режиссера. Он пришел в профессию не со сцены, как остальные (включая Крэгга) – образование он получил на философском факультете во Фрейбурге, театром занимался сперва как историк, затем как критик в журналах “Студия” и “Маски”. Он писал тут о “Мнимом больном”, о “Хозяйке гостиницы” – спорил с задачами постановки и давал чудные точные описания Станиславского, выдающие готовность поддаться шарму его. Предлагал странно понятное определение: “Артист человеческого в людях”. Писал о студийном “Сверчке на печи”, ловя романтическую ноту (“Диккенс совсем не бытовик”) и инстинктивное преодоление артистической техники МХТ: “Тонко, правдиво и театрально”.

С 1912 года Сахновский вошел в студию (впоследствии – театр)

Ф.Ф.Комиссаржевского, чью программу романтического искусства разделял. Здесь начал режиссерские опыты – сперва в соавторстве, потом самостоятельно (“Скверный анекдот” по Достоевскому, 1916; “Реквием” Л.Андреева, 1917). Свои цели и своих оппонентов Сахновский определял в брошюре “Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо к К.С.Станиславскому” (1917). Его занимали глубины, кроющиеся в быте и недоступные бытовизму. В 1922–1926 годы Сахновский режиссировал в театре б. Корш; в 1924–1925 годах – в возрожденном на это время Театре им. В.Ф.Комиссаржевской, здесь ставились “Отжитое время” по Сухово-Кобылину и “Мертвые души”; у Корша шла его “Гроза” с Катериной – В.Н.Поповой.

В “Личном деле” Сахновского, хранящемся в Музее МХАТ, запись: “Зачисл. с VI–1926”. В анкете: “Из дворян”. “Положение до революции: режиссер и профессор университета”.

Приглашение Сахновского могло подсказываться несколькими мотивами. Хотя бы тем, что Станиславский временами нуждался в мастерах иной крови, желал дополнительной. Не по этому ли принципу они сошлись с Немировичем, не отсюда ли тяга к Мейерхольду, к Крэггу. Коротко на заметку: в июле того же 1926 года в момент больших неладов внутри ГосТИМа, Мейерхольд говорил, что они с женой уходят во МХАТ.

Еще на заметку: 1 июня Немирович-Данченко известил телеграммой из Берлина (полуофициальной, на имя Тарханова), что получил от Наркомпроса годовой отпуск. То есть он к предстоящему сезону не возвращался. Не место здесь вникать в подоплеку и в драму его решения, но факт, что не возвращался. И факт, что Станиславский за первый сезон без Н.-Д. жестоко вымотался, не имея рядом режиссера, способного сильно и самостоятельно вести спектакль до премьеры. Репутация Сахновского его в этом смысле обнадеживала.

Станиславскому могла импонировать образованность, природная причастность культуре, даже и то, что Сахновский был и всегда оставался профессором – классический образец “университетского человека”. Им в этом его качестве спешили воспользоваться (5 сентября 1926 года занесли в протокол: “Просить В.Г.Сахновского сделать доклад о пьесе “Царь Федор” с литературной и исторической точки зрения. Сделать на собеседовании выставку макетов, эскизов, материй, бутафории, оружия и пр., хранящихся в Музее МХАТ и в музее костюмерной”<sup>28</sup>).

Приглашение Сахновского, с его профессорством, с его патрицианской осанкой, в пору завершающих репетиций “Белой гвардии” имело, пожалуй, еще и знаковый смысл. Долно щегольства-вызова можно было углядеть во всем поведении театра – подстать монокло, который Булгаков завел к сдаче спектакля. «Печать на сохранившемся рецепте монокла, выписанном 8 сентября 1926 года поликлиникой Цекубу в Гагаринском переулке, свидетельствует, что монокл был куплен 13 сентября – то есть перед премьерой “Дней Турбиных”»<sup>29</sup>.

К премьере еще ближе, 25 сентября, дирекция Художественного театра ангажирует поэта Сергея Шервинского – тончайшего и точнейшего переводчика Софокла и “Метаморфоз” Овидия – вести занятия (фонетика, лепка слова) с группой молодежи по два раза в неделю.

Вывесили лист, чтоб расписались, кто хочет заниматься: молодые выразили желание практически все. По алфавиту – Андровская, Бендина, Елина, Ершов, А.П.Зуева, Истрин, Калужский, Кедров, Кнебель, Кудрявцев, Кузьмин (помреж, муж Аллы Тарасовой), Лабзина, Ларгин, Ливанов, Марина (актриса, к тому времени уже покинувшая труппу, не оставившая следов, кроме пометки Станиславского – интересна, редкая индивидуальность), Михаловская, Морес, Полонская, Прудкин, Сланина, Соколова, Станицын, Тарасова, Телешева, Хмелев, Шевченко, Яншин. Но тут и росписи старших: Вишневецкого, Грибунина, Качалова, Кореновой, Михайлова (Лопатина), Москвина, Подгорного<sup>30</sup>.

В праздник Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, Премудрости Господней, на доске объявлений вывешено: “Старый обычай трудно вытесняется новым, – в особенности, если этот обычай связан с таким торжественным днем, как 17-е сентября старого стиля. Всех сегодняшних именинниц Дирекция считает своим приятным долгом поздравить, пожелать успеха и счастья в текущем сезоне и их жизни”<sup>31</sup>. В этом милом листке – желание постоять на своем, то есть вызов: именины не признаются, как и крестины; полагается “октябрить” и отмечать “октябрины”.

На утонченные занятия фонетикой записываются 1 октября – в тот же день, когда под расписку получили напоминание, чтоб держались цензурованного экземпляра (“Судьба “Дней Турбиных”, а за нею и всего театра сейчас находится в ваших руках...”).

Как контексты приглашения Сахновского, наверно, небезразличны все эти листки и читающееся в них усилие устоять в поле культуры.

Впрочем, пора назвать среди возможных мотивов приглашения Сахновского мотив самый естественный. Приглашая Сахновского, в Художественном театре имели прямой прицел. В репертуаре были предположены постановки тех именно русских классиков, которые волновали этого режиссера и уже доставили ему славу.

19 апреля 1926 года закрепили: “Признать, что включение “Мертвых душ” в репертуар МХАТ является чрезвычайно желательным”. Наметили, как разойдутся роли. В протоколе того же заседания РХК – распределение в “Бесприданнице” (6 июня на одном из следующих заседаний Лужский обронит пару слов о предполагаемой здесь режиссуре Сахновского). В протоколе заседания РХК (публикаторская дата в “Книге авлита” – “до 17 июня 1926 года”) в репертуар будущего сезона кроме Островского и Гоголя включают “Смерть Тарелкина”.

К работе над “Смертью Тарелкина” Сахновский был готов как мало кто другой, но выбор не по его инициативе.

“Смерть Тарелкина” называли, предлагая пьесы для будущего



обсуждения в заседании РХК 8 ноября 1925 года. Вопрос о ней опять подымали перед премьерой “Горячего сердца” (актерский состав заду­мывался примерно тот же). А еще за четыре года до того, в 1921 году, трагический фарс Сухово-Кобылина (по авторскому определению – “комедию-шутку”) в Художественном театре начинал репетировать Вахтангов. 22 ноября 1921 года Немирович писал Качалову, что заняты Михаил Чехов, Москвин, Грибунин, Шевченко. Но работы тут прерва­лись<sup>32</sup>. Москва увидела “Смерть Тарелкина” в конце ноября 1922 года на сцене театра ГИТИС, Мейерхольд решал ее без занавеса, без рампы, под прожекторами. “Мебель стояла, выкрашенная в белую краску, та­кая, как употребляется для цирковых эксцентриков. Все было шуточ­ное... В конце пьесы Тарелкин пролетал на тросе через всю сцену и в него палили из револьверов. На сцене стояли предметы с цирковыми трюками. Стул, который стрелял, когда на него садились. Стол, который складывался, когда на него опирались, и потом сам на пружинах вскаки­вал с полу и становился правильно”<sup>33</sup>. Казалось, что режиссер работает на опровержение собственного ощущения пьесы, как оно пять лет назад вылилось в спектакль Александринского театра, с его “налетом кошма­ра”, с близостью подполья, серовато-мглистым общим цветом и “кри­воватой пустотой сцены”, с Тарелкиным – существом растерянным, полубезумным, одержимым и придавленным. Рецензия на премьеру, состоявшуюся 23 октября 1917 года, вышла 12 ноября 1917 года; Ку­гель писал о трагикомической, дьявольской “невыпадности” спектакля в вечер, когда о полицейском впусе было затосковать – Бог весть, как дойдешь из театра домой<sup>34</sup>.

Осенью 1926 года МХАТу надо было разобраться, что в пьесе Су­хово-Кобылина, к которой они решали вернуться, окажется впаад или невыпаад русской жизни. Как она смонтируется с логикой сезона.

Протокол РХК от 11 сентября 1926 года: “Обсуждение совместно с режиссером пьесы “Смерть Тарелкина”. Распределение ролей”. Кроме тех, за кем роль закреплена, есть и наметки:

“Ваничка (писарь) – Грибов.

Кредиторы

пиявкообразный – Баклановский

крокодилообразный – Жильцов

азартный – Новиков, Степун.

Попугайчиков – Блинные

Шиллинг – Чибисов

Малолетков – Ибисов

Омега – Кудрявцев”.

Приписка: утверждено 13 сентября.

Дневник репетиций ведет А.П.Кузьмин. Он заинтересованно вни­мателен, но речь Сахновского – парадоксальную по мысли, высоко литературную по слогу, внезапную в ассоциациях – конспектировать трудно. Приводим записи без корректив.

23 сентября:

“Читали пьесу.

Литературное окружение пьесы”.

24 сентября. “Разбор пьесы.

Основная мысль: “Тот, кто усматривает натуру (природу) с разумом, того природа разумно и приемлет. (Немецкий текст).

Как аукнется, так откликнется”.

(Сахновский начал с эпиграфа, стоявшего на титульном листе первого издания трилогии, М., 1869. “Wer die Natur mit Vernunft ansieht den sieht sie auch vernunftig an. – Hegel. Logik. – Как аукнется, так и откликнется. – Русский перевод”.)

Появление трилогии в печати. (69 г.) Непризнание ее и нападки критики.

Разбор заглавия пьесы “Смерть Тарелкина”.

Литература “отчаяния” с расторгнутым текстом. Нет прямой линии (прямая линия Тургенев – противоположно – Бальзак, Достоевский, Гоголь).

Нет простоты понимания текста.

Разбор личности автора”.

Следующая репетиция – 25 сентября. В этот день очередное заседание РХК, обсуждают план постановки “Дядюшкина сна”, и Сахновский на заседании присутствует (перечислено: “участвуют В.В.Лужский, М.М.Тарханов, Н.Н.Литовцева, В.Г.Сахновский, Е.С.Телешева, К.И.Котлубай, Б.И.Вершилов”). “Дядюшкин сон” естественно вдвинуть в контекст с работой над Сухово-Кобылиным: переключка авторов с “непрямой линией”, общая тень трагифарса, вариации скудеющей, стыдно изживаемой жизни. Возможен и еще один мотив сближения: “Дядюшкин сон”, как и “Смерть Тарелкина”, входил в неосуществленные театральные желания Вахтангова (с дядюшкой – Михаилом Чеховым).

В том же заседании по протоколу пункт третий: “Обсуждение программы празднования 10-летия Октябрьской революции” (это еще до выпуска “Турбиных”, заметим). Финансовое положение в начале театрального года 1926/27 неважное, урезают, в чем только могут – вплоть до экономии на шумовиках: Станиславский готов пользоваться граммофонными пластинками<sup>35</sup>; однако в связи с приближающейся праздничной датой предполагают “ассигновку на какую-нибудь вещь... будь то пьеса, инсценировка или что другое!” (напоминание Лужского).

Заседание весьма длинное: читают пьесу “Хижина дяди Тома” (дядю Тома должен играть А.Л.Вишневский). В тот же день – “Обсуждение плана постановки “Унтиловск” (кто докладывает, не записано).

Наверное, заседали ближе к вечеру, а репетиция “Тарелкина” шла с утра. Кузьмин продолжает записывать, что удастся уловить:

“Основная тема русской драматургии, разные виды ее.

Отчаяние – нет идеала.

Нерушимость той жизни, в которой человек живет.

Путь карьеры: удовлетворяться тем, на чем сидишь, без фантазий и иллюзий.

А следовательно, успевают в жизни люди средние, не одержимые “административным восторгом” (особенность русской натуры). (Что-то тут Кузьмин или недослышал, или запутался? Но прояснять не беремся.)

Нужен примитив. Жизнь мелка, и надо идти по линии пошлой действительности, и в этом успех и карьера.

Тарелкин гибнет потому, что он не прошел путь унижений и хотел сразу достичь “аксельбанта”, и он должен провалиться, т.к. бездарных скачков не терпит жизнь.

Желание быть не тем, чем он был, бездарно, а потому он и остается у разбитого корыта”.

Пожалуй, запись проясняется в контексте того, что делал Сахновский в своих “Мертвых душах” (спектакль 1925 года). Критик описывал героя: “Исполнитель (Астангов) и режиссер резко порывают с обычным Чичиковым, заменяя резвого “водевильного шалуна” образом смятенного, искривленного, почти патетического авантюриста”<sup>36</sup>.

Записи Кузьмина далее совсем обрывчатые. Почти каждое слово отдельной строкой.

“Оборотень.

Воображение бескрыло.

Поэма.

Не парадно, а цветисто. Не Судейкин.

Под углом зрения последних произведений Пушкина”. Что Сахновский мог иметь в виду? Что у Пушкина считать последним? “Медный всадник” и “Пиковая дама”, то и другое – 1833-й? “Историю Пугачева” того же года? Неоконченное “Путешествие из Москвы в Петербург”, 1833–1835? “Когда за городом задумчив я брожу”? “Пора, мой друг, пора!”?

Берем подряд дальше из дневника репетиций:

“Житейская захватанность.

Эта поэма брошена автором в жизнь, завернутая в плаще Медокса. Это заявление о русской жизни, а не быт того времени”.

Плащ Медокса – про что бы это? Меккол Медокс, Михаил Георгиевич – московская легенда – англичанин, фокусник, человек театра, авантюрист, погорелец, дважды погорелец (сгорел его театр на Знаменке, дотла сгорел выстроенный им Петровский театр со знаменитой маскарадной залой, на том месте красуется Большой); пережил и третий пожар – пожар Москвы при Наполеоне: Медокс умер стариком.

Следующая запись 28 сентября фиксирует: все больше актеров пропускают занятия. В этот день нет Грибунина, Шевченко, Кудрявцева, Титушина, Грибова, Шиллинга, Баклановского.

“Русская идея – разбор ее.

Как выявлена она в пьесе.

Подходы к описанию ее (Достоевский – “Дневник писателя”, “Сон смешного человека”).

Желание проявить добро, помощи, сотрудничества, а не вражды, ненависти. В мире надо жить, оправдывая добро, а не жить инстинктом зверя.

Славянофильство.

“Смерть Тарелкина” есть произведение, в котором художник высказывает суждение, позволяющее мне учесть, разъяснить себя самого, страну. Понять жизнь в целом. Тарелкин за собой как бы привел целую галерею жизней, за ним ползет улица, стоны России: глухих, слепых. А потому и образы в тексте нельзя очертить четко, ясно, определенно. При свете полуденного солнца.

Оборотень и оборотничество.

Отчего пьеса современна”.

Отчего же именно современна, не записано.

Дальше репетиции записываются совсем уж кратко: 30 сентября перечень кто присутствует, “Разбор текста (1 действие)”. 1 октября. “Разбор текста. Необходимо, чтобы к вторнику 5/X всем исполнителям были розданы роли”.

Пятого, между прочим, первый спектакль “Турбиных”. Разрешенный, с публикой, купившей билеты в кассе.

5 октября роли всем исполнителям “Смерти Тарелкина” розданы. Репетицию в этот день кончают к трем. Присутствуют Грибунин, Тарханов, Добронравов, Яншин; Добронравову и Яншину вечером играть премьеру Булгакова. Записано: “Разбор пьесы (3 и 4 действия)”. “Вызвать всех исполнителей, занятых в 3-м и 4-м действиях, на завтрашнюю репетицию. Присутствие всех обязательно. 7/X будет разбор 1 и 2 действ.”.

6/X нету Шевченко; Грибов занят в репетиции “Фигаро”. Разбор текста (3 и 4 действ.).

Ох – спокойствие хищника, щука. Примитивный, холодный подход.

Расплюев – дерготня. Все в воспалении. Расплюев должен верить в необычайное происшествие.

Элементы балагана (удар палкой Оха, появление помещика [Чванкина]).

Доклад о приходе Варравина (пришел сам Варравин)”.

В письме от 14 октября Бокшанская информирует Немировича: “Репетируют ежедневно... Тарелкин – Москвин, Варравин – Грибунин, Расплюев – Тарханов, Ох – Добронравов, Унмеглихкейт – Вишнеvский, Брандахлыстова – Шевченко. Эту пьесу (или, может быть, “Унтиловск”, который еще не начинали репетировать) собираются приготовить к марту”<sup>37</sup>.

Помреж помечает только даты и явку. 16 октября “отсутствующих

не было”.

Перерыв в репетициях после 23-го – три дня не занимались. 27-го – как обычно. 28-го – 4-е действие – “Присутствуют все”. Это последнее занятие.

Дальше в большой тетради (РЧ № 167) идут чистые листы. Они чистыми и останутся, а дальше место будет предоставлено дневнику репетиций “Отелло”. Они начинаются 23 декабря 1926, записывать их поручают тому же А.П.Кузьмину (идут занятия по фехтованию – для них “необходимо купить две дорожки, лучше из линолеума или веревочные”). Режиссирует Судаков. В этой же тетради пойдут потом записи “Унтиловска”.

Итак, 28 октября “присутствуют все” на репетиции “Тарелкина”, которая стала последней, и в этот же день дважды заседала РХК. В 10 утра обсуждали приглашение художника для “Двух сироток”, вопрос о дублировании в “Днях Турбиных” и о режиссерской помощи в подготовке дублеров. Успели сообщить про договор на перевод пьесы Бюхнера. “Войцек” непривычностью стиливых требований и мотивом социальной тупости, дожимающей человека, мог бы рифмоваться со спектаклем по Сухово-Кобылину, как его выстраивал Сахновский, но договор с переводчиком Олениным заключили “без обязательства выдать аванс”. Авансировать спектакли-рифмы было рискованно: последовательность линии, переключки более всего подставляли под бой.

В том же день 28 октября 1926 года в 4 часа состоялось второе заседание РХК. “1. Слушали: О работах по постановке “Смерть Тарелкина”. Постановили: Считаюсь с тем, что артисты, которые должны исполнять главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется нежелательным, прекратить работы по “Смерти Тарелкина”. Записано, кто присутствовал: Марков, Москвин, Лужский, Тарханов, Грибунин, Завадский, Судаков, Калужский, М.Г.Комиссаров. Сахновского не было.

Лужский (следить за этим входило в его обязанности) дал к первому пункту протокола приписку: “Уже состоялось совещание между В.Г.Сахновским, П.А.Марковым и исполнителями трех главных ролей в пятницу 29 октября”<sup>38</sup>.

Просматривая протокол и наткнувшись там на слова про далекость пьесы от современной жизни, Сахновский мог бы припомнить: ровно месяц назад он толковал на репетиции, почему пьеса современна. Смотри запись в дневнике от 28 сентября 1926 года. Впрочем, там, слава Богу, ничего не уточнено. Как и в протоколе РХК от 28 октября не уточнен “цельный ряд соображений”, в силу которых “Смерть Тарелкина” отменяется.

Есть рассказ Маркова о том, что к руководству театра обратился Москвин с просьбой от собственного имени, как и от имени Тарханова и

Грибунина: прекратить репетиции. “В этой пьесе трудно дышать, – мотивировал он отказ. – Она – нечеловеческая!”<sup>39</sup> В другом месте Марков пояснял: актеры отказывались “потому, что их отталкивала пессимистическая оценка мира и обездушивание человека, наполнявшие мрачную сатиру Сухово-Кобылина. Им было тесно, жестко и неудобно при встрече с образами Расплюева, Варравина и Тарелкина, им внутренне нечем было жить”<sup>40</sup>.

В протоколе РХК, однако, ни слова о собственно творческих трудностях актеров. Только о том, что они сомневаются в успехе пьесы. Сомневаться есть основания.

Б.М.Сушкевич, преподающий в Цететисе, в том же сезоне 1926/27 года готовит со своими выпускниками ту же “Смерть Тарелкина” для Замоскворецкого театра, – его спектакль на афишу тоже не выйдет. Кажется, насчет Сухово-Кобылина даны рекомендации. Но в собственном своем театре, в МХАТ Втором, Сушкевич 23 ноября 1926 года все же начнет с Михаилом Чеховым – Муромским репетиции “Дела”, второй части трилогии.

Этот спектакль выйдет вскоре, 8 февраля 1927 года. Чехов играет Муромского так, что просвечивает даже не столько современность, сколько близкое будущее.

Критик описывает, как актер начинает роль “в плане сугубой комедии, почти фарса, сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса”; говорит о приемах: “Речь непрерывно текущая; уже ушел собеседник – продолжает говорить; повторение слов почти механическое; такая же механизация движений; недоговоренность – порою, увлеченный другою мыслью, не кончает фразы; внутренняя робость. Грим: лицо заросло бородой – она торчит наивными седыми клочками. Наивно-хитрые глаза (хитрость умирающего старика), недоумевающе смотрит из-под бровей. Наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету – так раскрывается роль. Психологическая растерянность переходит в растерянность перед гнетом Варравиных. Недоговоренность – во внутреннее смятение перед их натиском. Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который в лице Светлейшего и Варравина неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. ...Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу”<sup>41</sup>.

МХАТ Второй за свою репертуарную линию держится при Михаиле Чехове обезоруживающе в открытую. После “Дела” здесь поставят “Смерть Иоанна Грозного” (премьера 15 сентября 1927 года; Иоанна хотел играть Михаил Чехов, пьесу разрешали только при условии другого исполнителя. Свой замысел роли – забрызганного кровью, полувывжившего из ума “жестокого мечтателя, заблудившегося в неограниченных возможностях и в произволе власти”<sup>42</sup> – Чехов воплотит, только эмигрировав, в латышском Национальном театре весной 1932 года.)

МХАТ Первый пробует вести себя иначе. Предпочитает уйти из квадрата обстрела.

Недели вслед за премьерой Булгакова были страшноватые. Немирович, к кому в Калифорнию печатные отклики доходили месяцы спустя, в начале февраля 1927 года качал головой: «Какую травлю, однако, выдержали “Турбины”». Он добавлял далее: “Есть в этой травле и искреннее...”<sup>43</sup>. Вот именно. Те, кто писал о Булгакове и его спектакле, были искренни (и правы!) в своем опознании если не антисоветскости, то убежденной внесоветскости его персонажей и его создателей. Называть ли это “белогвардейщиной”? Немирович, взяв слово в кавычки, пользовался им уверенно: «Какое же может быть сомнение в том, что такой материальный успех объясняется “белогвардейщиной” и великолепной молодой игрой? А больше всего – “белогвардейщиной”»<sup>44</sup>. Но одно дело писать так в письме с обратным адресом “1945, Франклинсеркл, Голливуд, Калифорния”, другое дело – выйти с такой констатацией на диспуте в Комакадемии, если имеешь целью не истребить, а поддержать работу. Не выйдешь. Не ответишь на обвинения с той же прямотой, с какой эти обвинения предъявлялись. Десять раз еще подумаешь, прежде чем практически – то есть следующей постановкой – подтверждать свою позицию.

Протокол, зафиксировавший решение насчет “Смерти Тарелкина” в МХАТ Первом, на том не заканчивается: «2. Слушали: О постановке “Унтиловска”. Постановили: Устроить в понедельник 1 ноября заседание Р.Х. Коллегии при участии Воронского, Полонского и Рязанова для обсуждения вопроса о желательности и своевременности постановки “Унтиловска”».

На протоколе допечатано и подписано Лужским:

“\*1. Уже состоялось совещание между В.Г.Сахновским, П.А.Марковым и исполнителями трех главных ролей 29 октября.

\*2. Собрание назначено”.

Собрание состоялось (без профессора Института Маркса–Энгельса Д.Б.Рязанова, но представительное: присутствовали Москвин, Лужский, Леонидов, Марков, Прудкин, Завадский, Калужский, Судаков, Литовцева, Котлубай, Воронский, Полонский, Сахновский, Леонов, Комиссаров). “Слушали: Доклад П.А.Маркова о намечающейся репертурной линии МХАТ и о постановке пьесы Л.М.Леонова “Унтиловск”.

## Глава седьмая

### “Бронепоезд 14–69” – окружение и легенда

Начало работы над “Унтиловском”. – Леонид Леонов, очерк фигуры. – “Сестры Жерар”. Станиславский – зритель и постановщик мелодрамы (“как это делается”).

“Бронепоезд 14–69” в Главреперткоме. И.Я.Судаков как “переговорщик”. – Всеволод Иванов, автор “Партизанских повестей” и “Тайного тайных”. – Первый вариант пьесы. Выбор художника для нее (Л.Т.Чупятов). Смена художника. – Начало сезона 1927/28 года. Запрет “Дней Турбиных”, запрет возобновленного в прошлом году “Дяди Вани”, запрет двух картин драмы Вс.Иванова. – Станиславский на выпуске “Бронепоезда” как октябрьской премьеры. – Выработка канонов нового стиля. – Возвращение “Дней Турбиных”.

Записи репетиций “Унтиловска”, когда их начал Сахновский, велись в той же тетради, где помреж Кузьмин с 23 января фиксировал работу над “Смертью Тарелкина”. Первая запись датирована 5 января 1927 года: “Читали исправленную автором пьесу 1 и 2 акты”<sup>1</sup>.

Как то было со “Смертью Тарелкина”, Сахновский получал “Унтиловск”, когда пьеса уже имела в Художественном театре свою историю. Из протоколов: в заседании коллегии 21 октября 1925 года слушали о переговорах с Леоновым, который брался представить пьесу к весне. “Постановили: Пригласить Леонида Леонова, чтобы выслушать конспект пьесы и, если окажется желательным удержать пьесу для постановки в МХАТ, предложить дирекции заключить с Л.Леоновым договор”. 26 января 1926 года записали: “С марта начать работу по пьесе Л.Леонова “Унтиловск” по отдельным сценам, с тем, чтобы в течение февраля пьеса была обработана автором совместно с Л.М.Леонидовым и П.А.Марковым”. 28 марта 1926-го: “Слушали: О постановке “Унтиловска”. Постановили: Признать желательным устроить чтение “Унтиловска” автором Высшему совету и Репертуарно-художественной коллегии с последующей беседой о пьесе”.

6 апреля 1926 года в “Новом зрителе” прошла информация о репертуаре МХАТ Первого на следующий год: “Из современных пьес включен “Унтиловск”. В заседании РХК 19 апреля 1926-го уточняли очередь предстоящих премьер: “Женитьба Фигаро” (ноябрь), “Бесприданница” (январь), “Унтиловск” (весна)”. “Белую гвардию” премьерой будущего сезона не называли – в апреле 1926-го еще полагали, что ее сыграют под конец сезона текущего.

При встрече на мхатовских вечерах, целью которых с 1925 года было приблизить к себе людей новой художественной формации, Леонов заинтересовал собою Станиславского; заинтересовала Станислав-



ского и пьеса Леонова, как она проклеивалась из неопубликованной повести. Но дальнейшие занятия прошли без него. “Второй редакции “Унтиловска” я не знаю”, приписал он к протоколу последнего в сезоне заседания РХК 23 июня 1926 года.

Мытарства с “Белой гвардией”, к этой дате уже развернувшиеся, заставляли ждать чего-то в том же роде при постановке следующей новой пьесы; коллегия подумывала увести “Унтиловск” от греха подальше на Малую сцену, на Большую двинув “Бесприданницу”. Л.М.Леонидов, которому в январе поручалась совместная с Леоновым “обработка” его проекта, в июне к протоколу приписал: “Приветствую “Бесприданницу”, чего не могу сказать об “Унтиловске”. Москвин, Качалов не одобряют, мне, было, нравилось, а теперь и я закачался... Автор против Малой сцены”.

Леонов имел основания вести себя твердо. Среди тех молодых писателей, кого художественники старались к себе приблизить, он занимал место заметнейшее. В 1924 году Горький, еще не зная его имени-отчества, но прочитавши четыре книжки его прозы, звал автора “Записок Ковьякина”, “Конца мелкого человека”, “Петушихинского пролома” печататься в журнале “Беседа”, “который нынче допущен в Россию”<sup>2</sup>. В середине двадцатых одобрение с Капри не давало гарантий (гарантом и основоположником Горького утвердили позже), но влиятельным оно было и тогда.

Трудно было не поверить в талант Леонова, с его гиперболоми и полуфантастичностью видения, с недосказками его метафоричной речи о важном; предметом этой речи, как предоставлялось понять, была русская реальность, русская национальная природа, взламываемая революцией.

Леонову суждено было жить до 95 лет, пронося изначальный дар производить впечатление гениальности, поддерживать это впечатление независимо от того, сказался ли гений и есть ли простая правдивость в том или другом из его всегда заметных произведений. Отношения этого литератора с русской литературой, шире – с духовной культурой нации, чьим старшим сыном, передатчиком, конденсатом он умел себя предлагать, – проблема, которую не нам решать во всех ее хитрых разворотах; но касаться ее приходится, поскольку “приключения идеи” сводили Художественный театр с Леонидом Леоновым снова и снова.

26 августа 1926 года в протоколе РХК записали распределение ролей в “Унтиловске”, – несхожее и с тем, какое намечали прошедшей весной, в протоколе 19 апреля (тогда значилось: Буслов – Леонидов; Раиса – Коренева, Молчанова; на Червакова кроме Москвина – еще и Хмелев; отец Иона – Грибунин; Редкозубов – Баталов; Аполлос – Добронравов), и с тем, какое будет на премьере 17 февраля 1928 года. К репетициям не приступали. Явно тянули.

Тянули, не ошибаясь в ощущении, что установки начинающегося театрального года неблагоприятны для этой драмы: как примут ее сум-

рачную, вязкую материю, ее тему заброшенности в вечных ссыльных снегах, искривленных здешних мечтателей, муку глохнущих или боком выходящих русских сил, отклики то “Городку Окурову”, то “Уездному” Замятина, то “Трем сестрам” и плачу “В Москву, в Москву”.

Тянули, ошибаясь в надежде, что отложенную работу погода примет лучше.

Тянуть они имели возможность финансовую. Сборы “Турбинных”, прошедших больше ста раз, не снижались: вторую и последнюю после них премьеру сезона, “Женитьбу Фигаро”, Станиславский мог без понуканий заканчивать к маю. Кассовой необходимости в еще одной постановке не было.

На следующий год (1927/28) вперед “Унтиловска” выпустили два спектакля.

На Малой сцене сыграли “Сестер Жерар” – при обработке мелодрамы Кормона и Деннери “Две сиротки” фабулу связали с Великой французской революцией, в заключительных актах звучала Карманьола и народ ликовал по поводу взятия Бастилии. Режиссировали Н.М.Горчаков и П.А.Марков. Заняты были по преимуществу молодые, из старших же те, кто пребывал без ролей. Графиню де Линьер отдали Книппер-Чеховой (как видно, не очень ее тем увлекши: в дневнике репетиций не раз отмечают то ее опоздания, то ее отсутствие). Цель своей работы режиссеры называли в докладной от 19 марта 1927 года: “Попытка создания простого и занимательного зрелища, эмоционально воздействующего на широкие массы зрителей”.

Выбор пьес для такого зрелища был просторен. Станиславскому (по рассказам Горчакова) более всего улыбался “Недоросль”: представил себе, как великолепно сыграл бы Митрофанушку Ливанов. Впрочем, в связи с тем же Ливановым думали и о Шиллере. Перебрав то и се, остановились на старой мелодраме.

Пьесу в том виде, в каком ее сыграли на премьере 29 октября 1927 года, сочиняли заново. Сохраняли канву – парижские злоключения девушек-сироток, но и канвы, чем ближе к развязке, тем меньше держались. К переделке приложили руку не только драматург Владимир Масс, но и оба режиссера.

Марков мелодрамой интересовался давно – еще в 1920 году, рецензируя опыты Вольного театра, связал с мелодрамой “проблему возвращения на сцену актера, с одной стороны “нутра”, способного чувствовать грубо, но сильно, стихийно, но ярко, с другой – актера простоты и непосредственной искренней наивности”<sup>3</sup>. Мелодрама влекла критика своей несовместимостью с шаблоном психологической драмы. Очень может быть, что и Станиславского, давшего “Сестрам Жерар” добро, привлекало то же.

Он охотно шел на пробы, разлучавшие его с привычками. Художником пригласили А.В.Щусева – вовсе не сценографа, а знаменитого архитектора (создатель Марфо-Мариинской обители на Ордынке как

раз в эту пору, в 1926-м, закончил строительство комплекса Казанского вокзала и переводил в мрамор свою временную конструкцию мавзолея на Красной площади; может быть, К.С. видел за всем этим театральную природу таланта, вкус к трансформации). Признаться, с Щусевым вышел промах: пришлось искать помощи Симова и Гремиславского.

За тем, как обрабатывали текст, Станиславский не успевал следить: на заседании РХК 5 мая 1927 года просили, можно ли поручать роль графа де Линьера Станицьну, К.С. не брался решать: “Еще недостаточно знаю пьесу и ее постановку”<sup>4</sup>. Экземпляр, по которому с 16 ноября 1926 года вели репетиции, исчеркан и заклеен разновременными вставками<sup>5</sup>. Персонажи изменялись разительно. Взглянуть хотя бы на финал: во французском оригинале граф де Линьер одолевал свою гордыню и – по ремарке “С усилием над собой” – предлагал своей больной жене обнять слепую Луизу, ее незаконную дочь. Граф принимал Луизу в их семейство. Графиня рыдала от счастья, счастье возвращало ей силы, и ее доктор мог надеяться, что она выживет. Тот же доктор обещал, что Луиза прозреет: “Я буду ее лечить, а Господь ее исцелит!” В московском варианте 1927 года преследователь прогрессивной мысли, мучитель жены, сына и Генриэтты граф де Линьер бежал, спасаясь от народного гнева. Развязку запутанной фабулы брал на себя революционный трибунал.

Станиславский впервые пришел поглядеть, что получается на Малой сцене (спектакль готовили для нее), когда Горчаков и Марков провели более ста репетиций. Перед тем “в выгородке из декораций” сделанное показали Лужскому, прошли примерки костюмов и пробы гримов. 17 мая 1927 года записано: “С Константином Сергеевичем. 1-й, 2-й, 3-й и 4-й акты. Все участвующие, хор, оркестр, свет, шумы... Одеваются и гримируются участники 1-го действия”<sup>6</sup>.

Станиславский был для мелодрамы чудесным зрителем. В сцене похищения Генриэтты, которую разлучают с беспомощной слепой сестрой – после ее вопля (“Луиза! Луиза!”) эхо повторило, как бы вздохнуло: “Луиза!..” Станиславский зажегся: “Здорово! Как вы это делаете?” (никак не делали: эхо вышло случайно, настоящее).

В книге “Режиссерские уроки К.С.Станиславского”, далекой от стенографической точности, но воссоздающей дух, Горчаков передает живописность и эффектность присутствия мэтра. Мэтр вошел в работу плотно.

Из записи 18 мая: “Н.М.Горчаков в фойе сообщил участвующим замечания Константина Сергеевича.

...Пьесу сократить, 2 последних действия являются опорным пунктом пьесы. Выявить сквозное действие”.

19 мая. “Занимаются по заданиям Константина Сергеевича 1-м актом. С часу дня занимается Константин Сергеевич. Работали 1-й акт до выхода дяди Мартэна” (старик пришел на станцию, чтобы встретить приезжающих с дилижансом сироток. Поскольку Генриэтту хотят по-

хитить, дядюшку Мартэна должны устранить).

После семи часов встретились снова – “выполнили замечания Константина Сергеевича... Изменена выгородка, mise en scène’ы, куски. Сокращен текст”.

На сокращениях Станиславский будет настаивать по всему ходу работы. Он учит темпу мелодрамы: темп и диалог очень быстрый.

Не торопливый, а быстрый. Уже после сдачи спектакля Главреперткому 18 октября 1927 года Станиславский адресует к участникам: “Пользуюсь своей властью директора и режиссера и настаиваю на сокращении текста, лишних пауз, ускорении темпа по сквозному действию, без торопливости... Никакие протесты режиссера и артистов не допускаются”<sup>7</sup>. На выверку темпо-ритма отдадут еще десять дней (премьеру сыграют 29-го).

Темпо-ритм входил в задачи с самого начала.

20 мая. “К.С. занимается 1-м актом с 3 ч. дня”.

Первый акт – приезд дилижанса.

Пока спектакль держался в репертуаре (держался долго), этому приезду хлопали. Приезд был комически натуральный, с ржанием лошадей, но видный публике лишь в смешном ракурсе сверху: качающаяся крыша, где багаж, и подпрыгивающий цилиндр кучера, тормозящего у станции. Среди багажа клетка с парой живых курочек. “Зритель засмеется и сразу поверит, что дилижанс из провинции”.

Станиславский набрасывает чертежик – как это выполнить. Чертежик очаровывает технической простотой режиссерского трюка с пространством маленькой сцены.

Так же охотно, как секрету-трюку режиссерскому, К.С. учит секрету-трюку актерскому. По сюжету некто Пикар должен усыпить дядюшку Мартэна. К.С. один раз эту сцену импровизирует за дядюшку с Пикаром – В.А.Вербицким, второй раз за Пикара с дядюшкой – В.М.Михайловым (Лопатиным). Михайлова на роль дядюшки он же, К.С., и присватал: “Займите Владимира Михайловича. Он очень трогательный на сцене”. Оба показа – чтоб пояснить, что значит “интересно делать физические действия”; их можно породнить с прелестью трюка.

На прогоне не ладится картина “Логово”, утро у мамыши Фрошар (сюда обманом завели слепую). Станиславский из партера переходит на сцену. Занавес. Темнота. На сцене перегруппировка фигур, куча одеял на кровати, задернутой пологом. Затем из-под одеяла вылезает босая, грязная, огромная нога (Станиславский успел натянуть на ботинок белый носок и нарисовать на нем пальцы). Потом лежащий на кровати показывается, драпируясь занавеской, голой рукой придерживая ее у горла, очевидно, готовый вылезти нагишом. Когда защищающий бедную Луизу брат негодяя бросается на него с кулаками, Жак рывком оттягивает его за полог. “Чудовищная возня! ...Отрывистые возгласы обоих. И серая занавеска взлетает, трепещет, как живая... Сколько мы искали на репетициях эту драку между Жаком и Пьером...”. Дерущися

того гляди убьют один другого, и тут-то из-за мечущегося полога кровати “вышел в абсолютно элегантном виде, с повязанным, как всегда, бабочкой галстуком и привычно вздетым пенсне Константин Сергеевич.

Эффект этот, надо полагать, был им намеренно задуман, потому что после аплодисментов, которыми, естественно, встретил зал его появление, он комически поклонился нам и пошел в зрительный зал”. При том не преминул на пару с И.М.Раевским (Пьер) обнародовать технику фокуса. Как это делается<sup>8</sup>.

Станиславский, кажется, обнарудует в занятиях “Сестрами Жерар” еще и “трюки” своей свирепо-веселой работы на репетициях. Едва ли не напоказ “зверствует”: язвит и донимает попавших ему в когти, игнорирует все сроки, перед самым выпуском переналаживает сцену. В дневнике репетиций записано, что в 8 часов вечера 6 октября 1927-го “Константин Сергеевич занимался Улицей и Комнатой Генриэтты”. У Горчакова чудесный рассказ, как К.С. разносит Ангелину Степанову – Генриэтту за то, что она перед свиданием грустит у окна. Что за Грехен? Предложил ей в ожидании виконта мыть пол (“Дайте Степановой лоханку и тряпку!”). А виконт – П.В.Массальский в этот репетиционный день все никак не мог дойти до ее двери: едва стал подыматься по лестнице, как его остановил голос из партера:

– Вы куда пришли?

– На свидание к Генриэтте.

– А почему вы, когда идете, не поете еще “Тореодор, смелее в бой!..” Что за выход жен-премьера, душки-тенора? Вспомните, какое обстоятельство предшествовало вашему приходу... А если за вами следят?”

Массальский, не дожидаясь приглашения начать сначала, сам скрылся и вышел снова. И опять был остановлен: “Он что, жулик? Или Риголетто, прокрадывающийся в свой собственный дом?..” Пока Станиславский девять раз возвращал за кулисы Массальского – Роже, Степанова – Генриэтта честно мыла пол. Наконец он стучал в дверь девушки. При их обмене репликами Станиславский опять насторожился: “Как дошли до слова “люблю”, так запели. Если вам так уж хочется, спойте нам это слово полным голосом”.

“П.В.Массальский. Я попробую еще раз.

К.С. Зачем же?.. Я прошу вас спеть это слово. У вас есть голос, слух?

П.В.Массальский. И того и другого недостаточно, чтобы решиться петь.

К.С. А я вас все-таки прошу сделать для нас сейчас это упражнение: всю фразу повторите, а слово “люблю” спойте на любой мотив и в любом тоне!

П.В.Массальский. Константин Сергеевич!

К.С. (очень решительно). Я прошу вас сделать это упражнение.

Массальский говорит Генриэтте свою фразу и пытается в ней

спеть слово “люблю”. ...

К.С. Запомнили? Навсегда? Вам ведь по амплу любовника часто придется иметь дело с этим словом”<sup>9</sup>.

Станиславский репетирует “Сестер Жерар” весь конец мая до отъезда на гастроли в Ленинград, репетирует в Ленинграде (в помещении Большого Драматического и где придется), работает “ужаснейшим образом” ежедневно, а когда свободен от своих спектаклей (“Дядя Ваня”, “На дне”, “На всякого мудреца...” ) – то и по вечерам.

Недоволен, откладывает на осень и снова работает. С 21 сентября несколько дней подряд Станиславский опять занимался с участниками спектакля “в два этажа”, утром и вечером, в театре и у себя дома.

То, как вкладывался Станиславский в этот спектакль, – не в лад общему к нему отношению; “Сестры Жерар” шли по второму разряду, в реквизит многое пошло “из подбора”, серебристую ширму взяли из “Елизаветы Петровны”, вазу из “Горя от ума”, в сцене “Оргия” фавнам дали козлиные шкуры, служившие на долгих репетициях “Прометея” – пришлось чистить. Актеров отзывали на репетиции спектаклей, считавшихся более нужными. Горчакову пришлось раз и два писать заявления вроде такого: “Дисциплина репертуара не может быть регулярно нарушаема.

Факты сегодняшнего дня таковы:

1) Репетиция 1-го акта состоялась частично, так как А.А.Андерс был неожиданно вызван на “Бронепоезд”.

2) Репетиция “Комнаты Генриэтты” не состоялась совсем, так как все “сговоры” об участии О.Л.Книппер-Чеховой в репетиции ни к чему не привели.

3) Репетиция “Суда” также не состоялась, так как с “Бронепоезда” не был отпущен П.В.Массальский (несмотря на обещание режиссера).

Прошу указать мне путь работы над “Сестрами Жерар” в создавшихся обстоятельствах.

Н.Горчаков”<sup>10</sup>.

Во всем дневнике ни одной записи об отмене или задержке репетиции из-за К.С.

Могли сердиться: будто у Станиславского в начале сезона 1927/28 г. нет забот поважнее, чем тренировка участников “Сестер Жерар” (“потренируем их еще месяц – полтора на той технике физического действия, которой требует от актера мелодрама как жанр”<sup>11</sup>).

Еще в середине августа Станиславский в Кисловодске был извещен: “Вот новости из Реперткома: “Турбины” категорически не допускаются”. В том же письме сообщалось: “В “Бронепоезде” необходимы поправки во всех действиях и полная переработка последнего акта. В нашей же редакции его не пропускают”<sup>12</sup>.

Художественный театр был учреждением с разработанным этикетом. То, что эти сведения дошли через Ф.Н.Михальского, оставляло Станиславскому возможность как бы ничего не знать и не действовать.

Он был с июля в отпуске, как и весь театр. Заниматься делами “Бронепоезда” если кто и должен был, то глава Репертуарно-художественной коллегии П.А.Марков (но РХК 23 июня 1927 года, не объяснив в протоколе мотивов, объявила самороспуск) и режиссер, которому была поручена постановка спектакля к десятилетию Октябрьской революции. То есть Илья Судаков.

В 1913 году трехсотлетие царствующей династии отмечали театры императорские, частные же поступали по своему усмотрению: да, в Суворинском поставили пьесу Е.М.Беспятова “Свете тихий” (“из эпохи воцарения Дома Романовых”), а у Корша – нет, никак на юбилей не откликнулись, как не откликнулись ни у Незлобина, ни в МХТ. В ноябрьские дни 1927 года юбилейные премьеры выпустили все<sup>13</sup>.

То, что спектакль к празднику поставить надо, было усвоено в советских театрах без сопротивления (как было усвоено и то, что 7 ноября есть день праздничный. Кого бы у тебя лично в этот день или вследствие его ни убили).

Постановка “Бронепоезда” при том предполагалась никак не по формуле “плюнь, да и поцелуй у злодея ручку”. Это была работа задуманная сильно. Иное дело, как она осуществилась. И какой воспринимается в истории театра.

Может быть, читатель припомнит: Лужского еще в 1924 году влекло имя Вс.Иванова. Имя это всплывало снова и снова. В очередном заседании РХК 26 сентября 1926 года записали: “В случае благоприятного разрешения вопроса об ассигновании средств на выдачу авансов авторам, с которыми будут заключены договоры о передаче ими пьес, начать переговоры с литераторами: Эрдманом, Файко (для Малой сцены), Фединым, Всеv. Ивановым и Маяковским”<sup>14</sup>. В протоколе заседания 10 октября 1926 года (оно идет после премьеры “Турбинных”, возможности современного репертуара кажутся расширившимися) среди прочего записано: “Познакомиться с пьесой, написанной Вс.Ивановым” (Лужский опять приписывает: “Чрезвычайно интересно”. – Что за пьеса, может быть только слух? Неизвестно. Во всяком случае – не “Бронепоезд”).

Вс.Иванов в самом деле стоил внимания. Один из талантов, входивших в группу “Серапионовы братья” (на вопрос, с кем они в послеоктябрьском раскладе гражданских сил, в своем манифесте они давали ответ: “Мы с пустынноиком Серапионом”), уже завоевавший признание своими “Партизанскими повестями”, “Голубыми песками”, рассказами “Дите” и “Лога”, он был среди тех, с кем МХАТ искал сближения в середине двадцатых годов.

Вс.Иванов применял мастерство орнаменталиста и энергию экспериментатора к материалу, с которым был связан кровно, в который врос в годы скитальческой и яркой жизни; он сам был явлением и загадкой современной культуры. В “Партизанских повестях” он разрабатывал парадоксальный мотив: стихия, которая ищет для своей победы средств самообуздания; масса, растекаясь и свирепея, ищет на себя укорот. В

“Цветных ветрах”, где действие в пору гражданской войны, мужики приходят к скрывающимся в тайге беглецам-большевикам и спрашивают: сколько те возьмут за то, чтобы пойти к ним, мужикам, в вожжи (до того шел толк, не изловить ли этих самых большевиков и получить обещанную за их головы мзду).

Над пьесой “Бронепоезд” Всеволод Иванов работал лет шесть спустя после того, как писал “Партизанские повести”, – она соседствует с его книгой “Тайное тайных” (большую часть рассказов, вошедших в нее, напечатала в 1926-м году “Красная новь”, после чего и над журналом и над автором сгустились тучи). Жестокая яркость тут соединялась с тягой к загадкам – к загадкам безмотивности людского поведения (обвинения в биологизме были наготове, и автор навстречу им шел, однако ж в биологии разгадки не предлагал). В эту пору возвратясь к предмету своих “Партизанских повестей”, Всеволод Иванов пробовал вникнуть в “тайное тайных” массовых движений, с их взрывным отзывом на первый толчок и конечной бесцельностью. Он предлагал Художественному театру пьесу весьма интересную и опасную.

Как она возникла, заменив замысел юбилейного сборного спектакля, в театроведении прослежено неоднократно (желающий найдет в примечании № 13 конспект этой истории с некоторыми документальными добавлениями к общеизвестному).

Хроникер “Программы государственных театров” (17–23 мая 1927 года), сообщая об этой пьесе, добавлял, что “Бронепоезд” “не исключает возможности постановки и отдельных сцен из революционной эпохи, написанных приглашенными авторами”. Информацию для “Программ”, как обычно, дали из литчасти МХАТ, тем более стоит остановить на ней внимание: при знакомстве с “Бронепоездом” в первом его виде трудно было представить его на “Утре” в табельный день.

Пьеса, которую по “Партизанским повестям” 1921 года писал автор “Тайного тайных”, не могла не быть сложной. Мир в “Партизанских повестях” открывался как эпос-игрище. Здесь краски и звуки пожара, но это праздник. В запольхавшем мире веселятся: хохочет Васька Окорок, вообразив, как заверещит японский микадо, когда и ему придет черед становиться к стенке; у матроса-связного плещутся от веселья широчайшие штаны и гибкие рукава. В “Тайном тайных” этот могучий и внедуховный мир увиден в тот момент, когда он лишен движения (цели он и раньше не имел).

В первом варианте пьеса “Бронепоезд” начиналась картиной “На берегу”, у кромки земли. Конец и край чего-то, что по своей природе не имеет ни конца ни края. С моря ждут кораблей, вся надежда на корабли, кораблей нету.

Картина на берегу складывалась из кусков сепаратных и жестких. Антагонисты (Незеласов и Вершинин; Незеласов и Пеклеванов) участвовали в картине, не встречаясь.

Офицер Незеласов томился в пьесе отгадкой позорной и несчаст-



ной уязвимости; его задевало все, в чем чувствовал так же, как в себе самом, маленькую, слабую жизнь-плоть. В протоколах репетиций значилось: “Купить собаку для Незеласова. Поручается В.П.Баталову”. Еще раньше: нужен “щенок, не умеющий бегать”. Щенка Незеласов по пьесе таскает с собой, таскает живой комочек, жмет к себе, жмет к нему. Еще запись (на репетиции картины “Оранжерея”): “Купить настоящую канарейку в клетке”<sup>15</sup>.

Незеласов клял невозможность вернуться к надышанному теплу, ко всему, что презиралось как мещанство – почем знать, не эта ли оплеванная канарейка есть “дух в виде голубине”, “иже везде сый и вся исполняй”. Так же клял он перед присланным к нему в команду Обабом бессмыслицу их назначения (прапорщик Обаб исправно пропускал мимо ушей речи начальника о том, чего стоит их двинутый в каратели, скверно обшитый стальным листом поезд, неспособный долго стрелять – сгорит).

Никита Егорыч Вершинин, оглушенный вестью, что сожжены его дом, его скирды, его дети, еле слышал, что говорит ему человек, которого хотят спрятать у него, у Вершинина, в тайге на заимке; скрывающийся предревкома болен, в жару, чувствует себя многословным и не может остановиться (роль Пеклеванова от варианта к варианту будет меняться более всех иных, но в первом он именно таков). В смысл его сухой, потрескивающей, безостановочной речи Вершинину не вникнуть, да и не надо, действует не смысл, а сила тока. Оба в состоянии крайнем; все в состоянии крайнем. Динамика событий, как и внутренних поворотов, подчиняется не логике, а внезапной необратимости произошедшего. Это мотив “Тайного тайных”, это мотив первой редакции пьесы.

Пеклеванова в первом варианте убивали не к концу, а к середине пьесы, до эпизода взятия бронепоезда; дальнейшими событиями никто не руководил, закручивались сами собой. Люди были заперты в ситуации (как Незеласов) или были несомы ее напором (как Вершинин). Финал сохранял ощущение алогизма и опасности: черт знает от чего зависит, вззоет или не вззоет сигнальная сирена, подымутся ли по сигналу на восстание уставшие и обозленные рабочие, придет или не придет блуждающий в тайге, одичавший бронепоезд, а пока в полутьме огромных пристанционных мастерских толчется невнятное, ищут то ли свой поезд, то ли выхода на причалы к кораблям, то ли своего конца терпящие друг друга беженцы с каким-то невообразимо тяжелым тортом.

Стеклянная коробочка-оранжерея у океана, блиндированный вагон Незеласова в безбрежной тайге, колокольня, заломленная в небо. Все это автору видно и в подробностях, и с какого-то немислимого отдаления.

Угадав этот авторский взгляд, Станиславский (словно забывши, что Симову пьеса уже поручена) готов был отдать “Бронепоезд” ленинградскому художнику Л.Т.Чупятову (его экспрессивная манера заинтересовала режиссера на выставке в Академии художеств, потом

– если верно свидетельство Горчакова – К.С. побывал у Чупятова в мастерской). Последователь Петрова-Водкина, Чупятов держался закона “сферической перспективы”. В “набросочных макетах”, сделанных им для мхатовского “Бронепоезда” (картина “Колокольня”), купол с крестом и скос шатра представляли увиденными сверху, с точки высоко и прямо над ними. Эти макеты 8 июля 1927 года были посланы в Москву из Ленинграда через И.Я.Гремиславского. Осуществление замысла, при котором части планшета с закрепленными на них объемными конструкциями вздыбливались, как разведенный мост, представляло, конечно, и большие трудности технические, и трудности для актеров. Нет точных сведений, видел ли К.С. макеты и высказывался ли о них. Судя по тому, как подробно описывал их ему Судаков в письме от 12 августа, – нет, не видел. Судакову они не нравились; он признавался, что на свой страх и риск поощрил Симова продолжить работу, заплатил ему толику; передавал Константину Сергеевичу, что и Москвин с Леонидовым предпочитают Симова.

Репертуарно-художественная коллегия (после ее июньского самороспуска ей было предложено исполнять свои обязанности, пока не оформлено новое управление театром) в заседании 23 августа 1927 года запротоколировала: “На основании телеграммы Константина Сергеевича на имя И.Я.Судакова и просмотра макетов и эскизов, представленных художниками Л.Т.Чупятовым и В.А.Симовым, признать, что внешнее оформление пьесы “Бронепоезд” должно быть поручено В.А.Симову”<sup>16</sup>. Упомянутой телеграммы разыскать не удалось.

Судаков сохранил кое-что из того, чем увлекся Станиславский у Чупятова; он ввел сбитый набок куполок пониже колокольни, поддерживал энергию неравновесия, группируя и перемещая тех, кто взлезал на наклонную дырявую кровлю; но при том менял точку зрения. Чупятов не хотел отступать “от своей идеи все видеть с высоты”; Судаков возражал убежденно: “надо смотреть снизу”<sup>17</sup>.

Репетиции Судаков начал с картины “Колокольня” (твердый выбор исходной рабочей точки, выбор оси, на которой построится действие, входил в его дарования). Он скомпоновал “Колокольню” убежденно и крепко, ее не пришлось переделывать (осуществленный ближе к выпуску ввод фигур, подкорректировавших идеологию и фабулу, не коснулся мизансцен и темпо-ритма).

Утвержденный в “Колокольне” ракурс (прямо, из близи и снизу) поддерживался в картине “Насыпь”: параллельный рампе и к ней придвинутый откос железнодорожного полотна около моста был крут, заслоняя глубину и оставляя кусок неба; партизанам, у насыпи толпящимся, приходилось вскинуть голову, чтобы видеть рельсы и то, что на рельсах (страшное и главное),

Этот ракурс соединяли с вертикалями. В сцене “Берег моря” вертикаль подчеркивалась высоким фонарным столбом, игровые места располагались на маршах железной лестницы к огромному каменно-

му виадуку, Устремленность к вертикали была в мизансценах “Колокольни”: новые и новые группы рвались к верхнему ярусу уже набитой мужиками колокольни (заметим, что – подбитая, наклонная в первом варианте симовского макета – колокольня в варианте окончательном выпрямилась).

Станиславский принял принцип, выбранный Судаковым: “реальное оформление переднего плана и грозное, пылающее, злое небо”<sup>18</sup>.

В цитированном выше письме Станиславскому от 12 августа Судаков писал: “Уведомляю Вас, что Репертком запретил было “Бронепоезд”, но я был у них и договорился об исправлениях, при которых они пьесу разрешают. Исправления несущественные с нашей точки зрения”<sup>19</sup>.

Всеволода Иванова летом в стране не было, и вопрос, сколь существенны или несущественны затребованные изменения, режиссер решал без него, как и без Станиславского.

Станиславский еще и в начале октября считал, что в пьесе девять картин: семь в работе, а две “на утверждении Главреперткома”<sup>20</sup>. Но как можно понять, договариваясь об исправлениях, Судаков от двух задержанных картин уже в августе отказался.

Была изъята внезапная и роскошная сцена, когда, захватив бронепоезд, Вершинин его катил не в город, а с музыкой к себе домой; была изъята и сцена в деревне, глухой и широко награбившей, где в избе рояль, кринки накрыты книгами и дорогих гостей высматривают в телескоп.

Станиславский в какие-то моменты сторонился работы над “Бронепоездом”; известно, что пьеса под боем, принял сухо, жене в письме от 19 августа обмолвился одной строкой: “Бронепоезд” наполовину запрещен. Жаль, что не совсем”<sup>21</sup>.

Автор, который и до реперткома внес в пьесу множество купюр и дописываний, жаловался Горькому (письмо от 6 сентября, Париж): “Появилось из Москвы сообщение, что пьесу “Бронепоезд” Главрепертком запретил как недостаточно революционную, что им еще революционнее может быть – Бог их знает, но мне приходится возвращаться в Россию – говорить, переделывать, убеждать... скучная наша жизнь!”<sup>22</sup>

Говорить про скуку жизни осенью 1927 года было неуместно. Чего-чего, а монотонности в ней не было. Изменения возникали непредвиденно. Итоги внутрипартийных разборок отзвучат во всей жизни страны – перевернут, разорят, построят эту жизнь в опровержение марксистской вере, будто все решает экономика. Экономике переломят через колено. Судьба культуры будет не лучше, хотя не той же в точности.

Станиславский вернулся в Москву на другой день после начала сезона, который открывался 3 сентября его “Женитьбой Фигаро”. Духу естественной победоносности, которым жил спектакль, реальность не отвечала.

К открытию доставили машинописный листок с подписью-автографом:

“3-го сентября, 1927 года

Московскому Художественному академическому театру – товарищам, друзьям, учителям – горячий привет от МХАТ 2-го.

Мих. Ал. Чехов”<sup>23</sup>.

В их кругу, как мы замечали, аккуратно обращались со словом. Послан привет, а не поздравление. Поздравлять, когда в театре сняли во всех смыслах опорную его работу, было бы бестактно. А “Дни Турбиных” в самом деле сняли. Заодно и “Дядю Ваню”.

Наступающий сезон будет для Михаила Чехова в России последним, и слава Богу, что успеет уехать. Успеет в том же 1928 году уехать А.Грановский, увезя “Габиму”. В пору следующих отпусков, в 1928 году, за границей окажутся все три русских гения: Станиславский, Мейерхольд, Чехов. Если не втроем разом, то порознь друг с другом там встречались (позднее Чехов станет рассказывать, что уговаривал Мейерхольда не возвращаться; вероятно, это правда – М.А. обладал даром предчувствия). Мейерхольда, члена ВКП(б), в СССР подозревают, будто хочет эмигрировать (он в самом деле сильно задерживался). Сомнений, вернется ли домой Станиславский, в тех же кругах не возникало.

Но не будем забегать вперед. У нас еще только начало сезона 1927/28 года.

Полмесяца назад у Станиславского вырывалось пожелание, чтобы пьесу Вс.Иванова вовсе зарезали. Сейчас он себе такого не позволяет. Он поддерживает Судаква и всех, кто с ним, в сознании неотложной нужности их работы. Он поддерживает Судаква в его убеждающем и упрощающем прочтении: “При максимальной простоте страшная насыщенность. Революция, бронепоезд, победа, а потому необходимо в этом плане доработать “Станцию”, “Насыпь” и поискать “Депю”. ...Договориться о финале пьесы”<sup>24</sup>.

Наблюдавшая Станиславского в эти дни Бокшанская подметила и усердие его, и отказ его от навыка входить в чужую работу, переиначивая ее то благотворно, то разрушительно, но всегда с промедлением в выпуске и с растратой сил. Ситуация была четкая: “Ведь срок для постановки так короток, что переделывать уж не будет времени”<sup>25</sup>. Решений Судаква Станиславский не проверял, – можно бы сказать, что отдал себя их исполнению.

Успешный и в срок выпуск “Бронепоезда” необходим всячески: театр на волоске, и прежде всего – финансово. К письму, которое Станиславский отправил 13 сентября Луначарскому с ходатайством дозволить в репертуаре “Дни Турбиных”, руководитель МХАТ Первого прилагает датированную тем же числом докладную зав финансовой частью МХАТ Д.И.Юстинова (интересующийся найдет ее копию в “Описи сезона 1927/28”, документ замечательный – подсчет вполне гибельных убытков, дельный прогноз коллапса театра). В письме две просьбы: “1)

похлопотать о разрешении “Турбиных” и 2) просить Репертком пересмотреть его постановление по поводу “Бронепоезда”. Просьбы сплетены не то хитро, не то отчаянно, не то органически<sup>26</sup>.

Пока с “Днями Турбиных” глухо, готовятся затыкать дыры. 23 сентября 1927 года решают для Малой сцены возобновить “Хозяйку гостиницы” – в наличии декорации и костюмы, можно играть в один вечер с “Бронепоездом” (на его выпуск надеются все тверже по мере того, как на свой риск, без автора, правят текст). В расчете на то, что надо “развести” с октябрьской премьерой, дают распределение: Мирандолина – К.Н.Еланская, Фабрицио – Б.Н.Ливанов, Кавалер – В.О.Топорков (он с наступившего сезона переходил из б. Корша в МХАТ), граф – В.А.Вербицкий, маркиз – М.М.Яншин, Гортензия – Н.И.Сластенина (основная исполнительница) и А.О.Степанова, Деянира – О.Н.Андровская (в “Бронепоезде”, где ей поручена Варя, невеста Незеласова, ее легко заменить), Слуга Кавалера – В.К.Новиков. (“Б.Г.Добронравова просить показать мизансцены и иметь в виду возможность, что в первых двух-трех спектаклях роль будет исполняться им”). Поручить возобновление хотят Горчакову<sup>27</sup>. Потом, после возвращения “Турбиных”, “Хозяйку гостиницы” в очередной раз отодвинут.

28 сентября УГАТ извещает Станиславского, что на него, К.С., решением наркома наложена персональная ответственность за своевременный выпуск и качество спектакля к Октябрьской дате. Станиславский отвечал быстро и холодно: “Бронепоезд” может задержаться из-за того, что две картины из девяти, составляющих целое пьесы, все еще “на утверждении”, а не в работе. Станиславский как будто не терял надежды, что пьеса восстановит утраченные ею тексты и структуру. Но вряд ли он имел в Судакове союзника в этом вопросе. Спектакль уже вырисовывался в совершенно иных контурах.

28 сентября в час дня начали просмотр подготовленных картин. В протоколе отмечены как смотрящие Леонидов, Литовцева, Тарханов, Лужский, Сахновский, Качалов (так! как смотрящий) и Марков. Записано: “Считают, что картины сделаны верно, актерски и режиссерски хорошо. Продолжать”<sup>28</sup>. Станиславского на просмотре не было. Но вряд ли он вступил бы в спор.

Предмет для спора был. Пьеса Вс.Иванова, мрачная, тяжеловесно-динамичная, передающая опасный, хмельной разброд общих сил и беззащитность отдельного, чуткая к алогичному, иррациональному в человеке и в социуме, все эти свои определяющие свойства на диво утрачивала, сохранив размах и яркость воздействия. Композицию подчинили новым фабульным мотивам (немногим позже об этом скажут: усилили тему большевистской партии как руководящей силы. Пеклеванов стал неузнаваем).

Можно было ждать, что заспорит автор. Он впервые увидел сделанное без него на просмотре 5 октября (показали все, кроме последней картины). Помреж записал: “По окончании репетиции Константин

Сергеевич благодарит всех за блестяще выполненную в такой короткий срок трудную работу. Отмечает актерский рост молодежи, хорошее чувство ритма и хорошую дикцию. “Настолько все верно и хорошо, что не хочется делать те небольшие замечания, какие есть. Хорошо, что мы нашли автора, который понял нас и которого поймем и мы. Предлагаю его приветствовать (аплодисменты)”.

К 6 октября в театре получили вариант “Депю” – “Прочитали новый текст картины, разбили на куски” (РЧ № 19, л. 35).

Станиславский охотно занимался прибытием бронепоезда (это финал и картины “Депю”, и всего спектакля). Мы говорили, что работы Станиславского над “Сестрами Жерар” и “Бронепоездом” накладывались одна на другую. Может быть, стоит заметить: для этого режиссера увлекательно само по себе театральное техническое задание, нужно ли представить смешно-реальное прибытие старинного дилижанса из провинции или эпический въезд бронепоезда-символа.

Немного спустя Вс.Иванов писал Горькому, уже из Москвы; тон двойствен: “Последнее время все страдал над “Бронепоездом”, говорят, работа удалась, даже старик Станиславский хвалил пьесу. Я только боюсь одного, чтоб это не было настолько патриотично и фальшиво, что через год и смотреть будет невозможно”<sup>29</sup>. Опасения не были пустыми, но как раз через год-два и тем более лет через 20–25 внесенная всеми сообща в пьесу фальшь перестала восприниматься фальшью. Вс.Иванов снова и снова подтверждал в воспоминаниях: опыт его работы с Художественным театром опыт не только удачный, но образцовый.

В мифологии “Бронепоезда” лепта автора велика.

Вышло так, что Всеволод Иванов несколько раз переписывал “Бронепоезд” – не только в пору репетиций, но и снова и снова потом. Меняя свой драматический текст, он и свои воспоминания о первом спектакле черкал, заново сочинял себе и другим в угоду, фантазировал убежденно и убедительно.

Кто только из историков МХАТ (включая автора этих строк) не опирался на статью драматурга «От “Сцены на колокольне” до “Бронепоезда 14-69”», не варьировал фрагмент:

“Станиславский спрашивал у Баталова:

– Вы в какой рубашке играете?

– Хаки, – ответил Баталов.

– Вы, Баталов, самый пылкий из всех персонажей пьесы. Вы... вы колышетесь среди партизан, как знамя! И рубашка... рубашка на вас должна быть алая. Да, алая! А чтоб быть ближе к жизни – чуть выцветшая от солнца. Не подпоясанная. Длинная. Свободная. Вот именно... пусть колышется на вас, как знамя!”<sup>30</sup>

Пресса “Бронепоезда” в дни премьеры была обильная и в целом приветственная; сцену “упропагандирования” пленного иностранца описывают, кажется, все: как Баталов – Васья Окорок вкладывает со- беседнику, взявши лицо его в свои ладони, дышит ему слово “Ленин!”

Описывают, как Баталов – Васька мается, плотно всем телом припав к рельсам, всем телом напрягаясь в ожидании колес; как быстро сползает, уступив место китайцу. Но вот про алую рубашку ничего. И в воспоминаниях об этой его роли (их после ранней смерти артиста писали многие, в том числе участница спектакля “Бронепоезд” Андровская, жена Баталова) тоже ничего.

Станиславский редко пользовался жирными сценическими точками, – но уж если бы он такую точку поставил, то ее не проглядели бы. Не говоря о том, что его требование насчет алой рубахи занесли бы в реп. дневник – с указанием, кто отвечает, чтоб было сделано.

В дневнике репетиций есть только запись поправок к просмотру костюмов 24 октября 1927 года: “Баталов Н. Обмотки другие, рубашку короче на 16 см. [короче, а не длинней! – И.С.], купить фуражку, чтоб была немного мала, и ее постарить” (л. 57).

Фотографий премьеры не очень много, но как раз Баталова – Ваську снимали охотно. На снимке та самая фуражечка, которая должна быть маловата и едва держаться на кудрявом затылке. Рубашка на парне веселая, но как раз не свободная, а туго стянутая в талии – широкий солдатский ремень.

Статья Вс.Иванова «От “Сцены на колокольне” до “Бронепоезда 14-69”» подкрашена временем появления – год 1952-й, вскоре после разгрома “критиков-космополитов”, это статья во всех смыслах заказная. Память повинуетея заказу, начинает выбрасывать кусочки и комбинировать, подталкивает себя к заданной схеме (Станиславский – знамя).

Как автор мог принять и полюбить сценический итог превращений своего текста, входит в загадки Всеволода Иванова, входя и в загадки общие. Может быть, во внутреннем строе художника (и не только этого) было что-то сродни тому, что Вс.Иванов угадывал в мужиках, нанимающих себе над собою власть; распирающие силы, не зная себе цели, ищут указы и платят за усмирение (платят иногда жизнью).

Обращение к наркому просвещения, как и другие, одновременно предпринятые Станиславским сходные шаги, возымели действие. 20 октября 1927 года “Дни Турбиных” были опять сыграны. За помощь “в вопросе разрешения пьесы” Станиславский письмами благодарил К.Е.Ворошилова, который ведал делами МХАТа во ВЦИКе, обоим зампредов Совнаркома РСФСР А.М.Лежаву и А.П.Смирнову и, разумеется, Луначарского – «за заботы о нас и доверие к театру, сказавшееся в Вашей директиве Главреперткому относительно “Бронепоезда”»<sup>31</sup>.

У “Бронепоезда” развернутый (как во времена начала МХТ) список реквизита. То и дело записывают, что еще понадобится (Хмелева, репетирующего Пеклеванова, 24 сентября просят, чтоб очки, нужные по роли, купил бы сам). В “Оранжевое” кроме чайных чашек нужна корзиночка с редиской, сухарница. Ведро с водой в картине “Башня” – в бронепоезде, у орудий. Если нельзя настоящие револьверы и пулемет, тем более пушку со снарядами, то хотя бы настоящие стреляные гиль-

зы. Проводят несколько “шумовых” репетиций (из протокола: “По всей пьесе – револьверные выстрелы, пулеметная стрельба, стрельба из орудий, взрывы. Необходимо участие пиротехника Леви”<sup>32</sup>).

Эффект узнавания, кажется, вновь входит в арсенал театра: зрители – народ стрелявший и обстрелянный, скорее сверчка не узнают, а уж стрекот “максима”... Впрочем, верно ли тут говорить об узнавании, то есть о пробуждении памяти и ее лирики в контакте со знакомой вещью, со знакомым звуком, с знакомой игрою света? Может быть, тут эффект не достоверности, а правдоподобия.

Потому легко соглашались пользоваться услугами мастерских. Корзиночку в первом акте вполне могли найти “живую”, но заказали бутафорам. Как заказали бутафорам четыре пучка редиски в этой корзиночке. Сыскать настоящие стреляные гильзы вряд ли было сложнее, чем заказывать муляжи, но к премьере сделали именно муляжи.

В картине “Станция” очередь с чайниками стояла к кипяильнику, из крана шла заправская вода, – кипяильник был точь-в-точь кипяильник. Узнать себя и свой чайник, наверное, было бы естественно – кто за годы мытарств не застревал на станции, не бывал в такой очереди; но спектакль скорее отсекал, чем предлагал подобное с ним соединение.

31 октября все картины “Бронепоезда” без декораций показываюют художественному совету МХАТ. Это новый орган; такие создаются при каждом гос. ак. театре “с целью регулирования его художественной, идеологической деятельности на основе увязки производственной работы предприятия с общественностью”<sup>33</sup>. Станиславский с лета потратил много времени на то, чтобы состав худполитсовета соединял интеллигентность с влиянием “наверху”, переговоры вел сам. Собравшемся на первое свое заседание совету “Бронепоезд” показывали как “своим” – готовым, но не совсем, без декораций. Начинают в 8 часов вечера (перед этим в половине седьмого “сделаны сокращения в тексте. Переделан финал”):

“Присутствуют Константин Сергеевич, Л.М.Леонидов, И.Я.Судаков, Н.Н.Литовцева, И.М.Москвин, В.В.Лужский. М.М.Тарханов, В.В.Иванов, Н.А.Подгорный, В.Г.Сахновский, П.А.Марков. А.И.Рыков, Рязанов, Шмидт, Воронский, Полонский и др. Прошли всю пьесу. По окончании замечания присутствующих и обмен мнениями обо всем спектакле и о каждой картине в отдельности.

Оркестр отпущен в 12 ч. 20 мин. ночи. Разошлись в 2 часа ночи”<sup>34</sup>.

2 ноября в 11 часов во исполнение того, о чем договорились в “обмене мнениями”, слегка трогают “Колокольню” на Большой сцене – “изменили две планировки сцены с американцем. Приблизительно установили свет.

12.30. Зрительный зал с Константином Сергеевичем. Все участвующие в пьесе.

12.30. Большая сцена. “Станция”. Сделаны сокращения по тексту. Изменено несколько планировок. Изменены сцены беженцев, нужно



играть в другом ритме и определить для всех ясно место. ...После репетиции на сцене перешли в нижнее фойе, где укрепили все, намеченное с Константином Сергеевичем”.

В тот же день в 11.30 – “Фанза” с Литовцевой. “Переделан финал картины и изменена сцена Пеклеванова с женой и выход японца”.

Главная работа – с последней картиной. Ее в тот же день 2 ноября Станиславский с Судаковым с половины третьего компануют “Депю” на Большой сцене практически наново. Помреж фиксирует: “Переделано начало, некоторые мизансцены. Отменяется все начало картины до сцены Филонова [Филонов – железнодорожник, который должен сиреной подать сигнал к вооруженному выступлению и страшится сделать это. – И.С.]. ...Написаны новые слова Вершинину и Знобову, установлен финал пьесы и шумы по всей картине.

Константин Сергеевич просит записать следующее: перед репетицией (последней перед генеральной) не было паровозного гудка”. Длиннейшая инструкция про этот гудок. Вся картина поджата и центрирована. Никакой маяты и никаких беженцев впотьмах. Предревкома перед самым началом восстания убит, но оно совершается, как он задумывал. Сирена – знак к восстанию – должна звучать мощно (как технически обеспечить звук – объясняется в деталях).

Меняли музыку: вместо отчаянной гармонии – “Ах, шарабан мой!” – и вместо похоронного марша вводился “Интернационал” (вызван хор; музыкальное разрешение “на подъеме”, на революционной песне утвердилось; также можно сказать, что тут штамп, как можно сказать: тут канон).

Уже после премьеры, перед вторым представлением 11 ноября с утра “по заданию Константина Сергеевича переделан финал пьесы”<sup>35</sup>. На репетицию утром 11-го вызваны все, включая технический персонал и шумовиков. Вслед за победным гудком приближающегося бронепоезда – эффект его появления. Лобовое – по центру на зал – движение бронированного паровоза, люди со знаменем на его передней площадке, озаренное небо в открывшемся высоком проеме. Торжественно траурное торможение перед телом убитого Пеклеванова (тело предревкома вытянуто на плоском первом плане; строгая короткая горизонталь; остальные линии, прямые и вытянутые, устремлены вверх). Так закрепляется.

Станиславский не смотрел “Разлома”, октябрьской премьеры вахтанговцев по драме Б.Лавренева, как поставивший ее А.Д.Попов не бывал на репетициях “Бронепоезда”. Финал “Разлома” в декорациях Н.П.Акимова тоже шел с укрупняющим наездом: площадки крейсера “Заря” со своими пушками разворачивались, на мачту “медленно подымался красный флаг. Он увеличивался в размерах, вздувался, как парус, и под звуки “Интернационала” зрители читали сверкающие цифры “!917– 1927”<sup>36</sup>. Дело не в заимствованиях, их не было. Дело в формировании стиля и канона.

Решение финала – в торжественной фронтальности, в окончательности замыкающей точки, в симметрии уравновешивающих друг друга сценических масс – было в Художественном театре новостью, как и Качалов в роли мужика-партизана.

Неверно было бы сказать, что Качалов взялся за Никиту Вершинина от безролья. Дела его – если взять предыдущий сезон, 1926/27, – были не так уж отчаянны. В сентябре Качалов играл 11 вечеров (пять раз царя Федора, пять раз Николая I, раз Барона в “Дне”); октябрь – февраль были в самом деле тяжелы (в месяц по одному вечеру); но в конце февраля возобновили “У врат царства” (уж ценой каких переделок текста – это вынесем за скобки), и в марте своего любимого Карено Качалов сыграл семь раз (плюс один раз Николая, один раз Чацкого, один раз Глумова); в апреле опять было 10 спектаклей – четыре “У врат...”, раз “Царь Федор”, дважды “Николай I и декабристы”, три раза “Горе от ума” (Завадский и Прудкин могли чувствовать обиду, но на Чацком – Качалове настаивали абоненты). Артисту светила работа, способная заинтересовать: Булов в “Унтиловске”, бывший умница, бывший мятежник, изживающий свои дни в советской тьмутаракани. Имеется приписка Качалова к одному из протоколов распределения “Унтиловска”: вопреки своим колебаниям, просит пока все же числить роль и за ним. Булов – его роль, это ему самому и всем ясно так же, как то, что Никита Вершинин не его роль.

Качалов с некоторых пор тяготел к не своим ролям. Он терпел в этих пробах неудачу, как в Епиходове и Репетиллове. Он добился в этих пробах удачи, сыграв Николая I: жестко выдумал, крепко вылепил и обжег, держал форму при вызывающем “неприсутствии” в роли (вот уж точно не “я в предлагаемых обстоятельствах”). Станиславский обзывал его “представляльщиком”, Качалов соглашался шутливо и покорно: это в нем было.

Роль Никиты Вершинина у него шаталась, он смущался тем, что сам же оценивал как искусственность возвышенного, усиленного тона; от искусственности артист хотел избавиться, пробуя “Берег моря” в концертах – без декораций, без грима, почти без мизансцен. Но в том, как он строил роль, возвышенность и усиленность были необходимыми составляющими.

Близкий артисту талантливый биограф предложил слово “романтизм” (другой, столь же близкий и талантливый наблюдатель обмолвился о поэтическом начале; может быть, разумел близость роли Вершинина к великолепным концертным созданиям Качалова “в стихах”, к патетике монологов “Эгмонта” Гёте – Бетховена; Качалов неоднократно исполнял эти монологи с симфоническим оркестром на советских торжественных вечерах). В.Я.Виленкин пояснял сказанное им: “Романтизм был в самой стремительности внутренней динамики образа, а не в его красках, которые на всем протяжении спектакля оставались суровыми и сдержанными”<sup>37</sup>.

Когда вернувшийся в Россию Немирович-Данченко будет смотреть спектакли, поставленные в его отсутствие, он отдаст предпочтение “Бронепоезду” и Качалову прежде всего: скажет о музыкальности.

По воспоминаниям, Качалов был из первых, кто в группе расположился к пьесе Вс.Иванова, – по записям репетиций это не очень видно. Его присутствие на репетициях, начавшихся 25 августа со сцены “Колокольни”, где Вершинин – в центре, впервые отмечено только 3 сентября (“разбирали линию Вершинина”). И еще та, уже удивившая нас фраза: на прогоне сделанного Качалов назван как смотрящий.

Впечатление такое, что он больше следит за репетициями, чем сам репетирует. Это опыт.

Как весь спектакль – опыт. Театр ищет себя в не своей роли.

Поиск успешен.

По окончании работы, казалось бы, многих перекалевшей (прежде всего автора), художники довольны. Речь не о позднейших текстах, написанных в годы, когда давно сошедший со сцены спектакль “Бронепоезд” станет мифологизированной культурной госсобственностью, – нет, они для себя, между собой, в ноябре 1927 года в самом деле были довольны. Качалов еще до премьеры писал другу: “Я испытывал радость от того, что “выходит” или принимается мой Вершинин. Его очень приняли вчера. Возможно, я даже почти убежден, что это было вчера только удачей, которая не повторится. Но все-таки. У меня было хорошо на душе. И я даже не помню, когда еще было такое чувство...”<sup>38</sup>. Станиславский телеграфировал Немировичу: “Публичная генеральная “Бронепоезда” прошла с огромным успехом, аплодисментами среди действия, после каждой картины и восторженными овациями в конце”<sup>39</sup>. Он и сам был рад.

Станиславский возмутился, когда празднику чуть не помешали – вот его яростная записка, без обращения и без подписи: “Вчера на премьер, в присутствии Рыкова, властей, критики и друзей театра, в момент первого показа нашей восьмимесячной работы, в то время, когда театр из последних сил старается завоевать себе прежнее положение и право на существование в новой России, перед новой суровой публикой – вы были пьяны.

Большого оскорбления, обиды и боли – я в своей жизни не испытывал”<sup>40</sup>.

Трудно не расслышать тут оскорбленности личной, “рабочей”. Считая, что Судаков “в этом спектакле сильнее и лучше, чем в других, проявил себя”, Станиславский назовет, однако, краеугольные камни успеха “Бронепоезда”: “декорации, я и Симов”<sup>41</sup>.

Подвигавшийся к новому для Художественного театра канону, “Бронепоезд” был работой искренней – иначе здесь работать не научились. Станиславский вложил в заключительные репетиции “Бронепоезда” всю свою исправность и гений профессионала. Может быть, позволено добавить, что представление о профессиональности у него к этому

моменту режущее сужалось.

В советском издании “Моей жизни в искусстве” (1926) на последних страницах идет речь о практических знаниях, без которых людям театра не обойтись, про “область внешней и внутренней техники нашего искусства, равно обязательной для всех – молодых или старых, левого или правого направления, женщин или мужчин, талантливых или посредственных. Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время “Боже, царя храни”, и тем, кто поет теперь “Интернационал”<sup>42</sup>.

Станиславский рано (слишком рано, и его спектакли успели его постулаты опровергать) соглашался сводить свою и своего театра миссию к тому, чтобы сохранить “правильную постановку голоса”.

Профессиональные умения возвышались и абсолютизировались, рискуя стать умениями техническими; как если бы в требования профессии уже не входило умение сделать собственный выбор, что петь.

Художественный театр по идее начинался именно с умения сделать собственный, по душе, выбор, что петь. Надобно различать, что правда и что неправда, что хорошо и что скверно (хорошо или скверно в жизненном, даже в житейском смысле, не только в эстетическом. У Станиславского в его молодых записях профессиональные самонаблюдения подводят как к главному: “Надо знать, что такое правда и жизнь. Вот она, моя задача: узнать сначала и то, и другое”<sup>43</sup>).

Странно было под конец иметь иную задачу.

Едва не переломанный, едва не сбитый в своих основах, сезон 1927/28 года был важен для Художественного театра по личным причинам. В пору множества осложнений, отметивших его начало, Станиславский чудно выбился из общего тона; такую вот простодушную записку оставил 5 октября 1927 года: “Думаю, что для нашего юбилея надо придумать что-нибудь интересное. Хотя бы новую постановку (очередную), но хорошо сделанную”<sup>44</sup>. В октябре 1928 года предстояло отметить тридцатилетие Художественного театра.

Очередными за “Бронепоездом” были “Унтиловск” и “Растратчики” Валентина Катаева.

В протокол очередного заседания вписали отдельным пунктом:

“О совпадении времени репетиций “Унтиловска” и “Бронепоезда”. Признавая, что для театра является вопросом первостепенной важности, чтобы пьесы “Бронепоезд” и “Унтиловск” прошли в назначенное для них время (7/XI – “Бронепоезд” и не позднее 23/XII – “Унтиловск”) установить:

1) Чтобы для репетиций “Бронепоезда” предоставлялось ежедневное время от 12-ти до 3-х часов дня;

2) Чтобы М.Н.Кедров не отвлекался для репетиций “Бронепоезда” ранее трех часов дня;

3) Чтобы И.М.Москвин вступил в репетиции “Бронепоезда” только после 15/X (день показа “Унтиловска”)<sup>45</sup>.

Конторе полагалось заботиться, чтоб не было путаницы и обид. Для Станиславского, как то входило в законы жизни МХТ, было, однако, важно взаимодействие, сцепление соседних работ – в текущем репертуаре, как и в репетиционном процессе. В одном из листков, сохранившихся после обсуждений с чужими, где Станиславскому по ходу общего разговора надо было объяснять и защищать свое, есть такое: “Наш репертуар бирюльки. Взять одну, и все разлетится”<sup>46</sup>.

К тридцатилетию Художественный театр вспоминал свою структурность. Спектакли Малой сцены – с их жанровой пестротой, с их ловкими фабулами, с шармом молодых сил, тратящихся ради своего и публики удовольствия – фон, на котором видней сцена Большая.

На Большой сцене Художественного театра в сезоне 1927/28 года шли все знаковые спектакли его – пусть не часто (“Царь Федор” всего семь раз), но непременно. Чехов (15 мая – возобновление “Вишневого сада”). “На дне”. “Синяя птица”. Необходимы в общем звучании старые ноты: пусть всего три раза, а идет “Смерть Пазухина”. Спектакль доигрывается, передавая “Унтиловску”, который на подходе, жесткую сгущенность быта, язвительный комизм. Рифма поддержана тем, что там и там грандиозен Москвин. Пусть всего два раза, а идет “На всякого мудреца довольно простоты”. Качалову опостылел счастливый, артистичный цинизм его героя, успокоительное знание – “здесь все кончается хорошо”; на тот год спектакль сойдет с репертуара, зато зритель снова и снова влюбляется в Качалова – Ивара Карено, в интеллигент-упрямца, в героя и чуть-чуть недотепу, стоящего на своем (кто заметит, как переиначен текст “У врат царства”? Не хотят замечать. Любят этот спектакль и этого актера в этом спектакле так, как можно любить уходящий пример наивной и ясной, жертвенной верности человека тому, что человек считает верным<sup>47</sup>). “У врат царства” в сезоне 1927/28 года идет 19 раз.

Идут новые спектакли, без которых, если их изъять, “все разлетится”: чаще всего “Дни Турбиных”, но и “Женитьба Фигаро”, но и “Горючее сердце”. И “Бронепоезд” тоже. Он встроен в структуру, на него в структуре свой расчет (вовсе не торгашеский, как вскоре заподозрят в Комакадемии); поэтому нельзя запоздать с приходом задуманного одновременно с ним. Нужны и “Унтиловск”, и “Растратчики”.

## Глава восьмая

Вторая и третья части сонаты (Lento lugubre и скерцо). 1928  
год

Леонид Леонов и Валентин Катаев – гости Горького и авторы МХАТ Первого. – Репетиции “Унтиловска”. Москвин в “Унтиловске”. Крымов – художник “Унтиловска”. – “Успеха никакого”. – Кризис 1928 года.

Реорганизация управленческих структур МХАТ Первого в 1927–1928 годы.

Спектакли “Унтиловск” и “Растратчики” связуются друг с другом по противоположности: действие драмы Леонида Леонова безвыходно взаперти, героям некуда идти, разве через сугробы в дом напротив; действие комедии Валентина Катаева, пронизанной фантазиями, лирикой и иронией, – на неостановимости движения, на пугающе легкой смене мест: несчастных растратчиков подхватило и носит по всей стране.

Авторы люди разной литературной традиции, разной художественной ориентации и одного поколения: обоим около тридцати. Авторы крепко в эту пору приятельствуют. Летом 1927 года Леонов и Катаев вместе ездят по Европе. Горький в июле шлет им обоим приглашения:

“Нетерпеливо жду вас с женами и детьми. Поселитесь же вы через дорогу от меня в месте тихом и красивом, в гостинице “Минерва” – *Saro di Sorrento*, – от Сорренто 15 минут пешего хода.

И – выпьем.

Из Неаполя лучше всего ехать на барке – это дешевле и скорее, ибо пароход заходит в соседние города и быстротой не отличается.

Очень рад.

День приезда – телеграфьте”<sup>1</sup>.

Знакомство с Горьким, до тех пор заочное, стало очным. За время своего гостеванья Леонов давал хозяину прочитать “Унтиловск”. В Сорренто попозже ждали еще и Вс.Иванова, но тот известил, что его планы пришлось отменять из-за хлопот с “Бронепоездом”.

Горький мог бы припомнить, как весной 1900 года Чехов зазывал его, Горького, вместе с другими в Ялту, хотел сблизить с Художественным театром, который ехал туда же, к морю. А.М. в ту далекую уже пору нес в себе заряд энергии, людей способный разводить. Но сейчас иначе. Его усилия – собирающие.

Леонов после Италии в Москве не задержался, уехал в Переславль-Залесский писать следующую пьесу (“Провинциальную историю”, она сцены не увидит); в сентябрьском письме Горькому, зная, что это Алексей Максимовича интересует, сообщал: “Вчера [14 сентября 1927 года. – И.С.] приехал Всеволод из Парижа. Сейчас звонил к нему по теле-

фону, но оттуда какой-то неистовый свист и пляс; очевидно, справляет приезд. Сам он сказал мне очень таким шатким голосом, что, дескать, вывел заключение, что все мы должны крепко любить друг друга”.

Заклучение, независимо от того, не спьяну ли сделано, было верным. Но крепко любить или хотя бы держаться друг за друга им не удавалось. Повороты, на которых разносило кого куда, уже начинались.

В том же письме от 15 сентября Леонов сообщал новости:

“Воронский очень похудел и осунулся [его сняли с редакторства “Красной нови”. – И.С.]

Красные Ворота снесли, – гладко, как колено”<sup>2</sup>.

Снос прелестной триумфальной арки с трубящим ангелом (шедевр елизаветинского барокко) был в самом деле новостью и сигналом; до сих пор почти ничего такого не ломали, и вот начинали. Судьба двух последних премьер тридцатого сезона Художественного театра по определению не могла быть счастливой.

В предчувствии ли поворотов культурной политики или без связи с ними, но работу над “Унтиловском” в Художественном театре мало кто любил (уж не говоря о “Днях Турбиных”, но ведь и “Бронепоездом” почти все увлеклись). Даже Москвин, вызвавшийся прочесть пьесу Станиславскому и в ней сыгравший как гений (после Червакова у него за оставшиеся ему двадцать лет только под конец будет роль, сравнимая по весомости, – Флор Федулыч в “Последней жертве”), – Москвин тоже подчас отступался. Леонидов, который сперва считался куратором пьесы и должен был в ней играть, отстранился от “Унтиловска” еще до прихода Сахновского. По записям А.П.Кузьмина известно, что Качалов, просивший поддержать за ним роль Буслова, весь май 1927-го ее репетировал (2-го, 4-го, 5-го – в этот день “разбор монолога Буслова”, 6-го, 7-го. 12-го оговорено особо: “Занятия с Качаловым”). Но после летнего перерыва Качалов на репетиции не вернулся (ушел в “Бронепоезд”).

К добру ли – новое дело начинать на другой день после похорон, а работа Сахновского над “Унтиловском” начиналась именно так. “Похоронили “Смерть Тарелкина”. Постановка отменена, чему искренне обрадовались все занятые в ней актеры. В замену ей предположен “Унтиловск”, о котором вчера вечером должно было состояться совещание. Что там решили, пока еще не знаю. Режиссером “Унтиловска”, вероятно, будет тот же Сахновский, который был приглашен на “Тарелкина”. Но “Унтиловск” – это пока еще разговоры, еще пока и пьеса не переписана, один, авторский, экземпляр дается на чтение то Москвину, то Лужскому, то еще кому-либо”. Так О.С. Бокшанская пишет Немировичу 2 ноября 1926 года.

Она и дальше отстукивает ему хронометраж работ.

15 ноября 1926 года: “...через полчаса начнется чтение пьесы “Унтиловск”, в присутствии посторонних. Сегодня у нас так наз. “соединенное заседание репертуарной коллегии и высшего совета”... Приглашено человек пятьдесят. Половина из них – высшие члены правительства, по-

ловина – литературный мир. Главные роли распределены между Качаловым, Москвиным, Лужским, Грибуниным, Добронравовым. Эта пьеса сначала предполагалась для молодежи, но потом состав исполнителей был изменен”.

В следующем письме О.С. уточняла: “из властей была только Ел. Конст. Малиновская из секретариата Рыкова. Писатели пришли, кажется, все. Пьесу читали неровно. После чтения начались дебаты, выступали и товарищи Леонова и кое-кто из правительств. (вернее, служащих в тамошних учреждениях) лиц. По всем разговорам выходило, что хоть пьеса и талантлива, но мрачна, пессимистична и потому нежелательна. Говорили долго, часов почти до двух”. Имеется в дополнение к рассказу Бокшанской листок – обычные почеркушки Станиславского, наброски его реплик по ходу обсуждения, тезисы заключения. Бокшанская передает: “Наконец К.С. поставил вопрос так: что должен делать театр? Исключительных современных пьес нет. Стало быть, надо ставить или строго классический репертуар [в листке К.С. повторяется вовсе не стоявшая в планах: “Женитьба”; не комедия Гоголя, а образ чего-то осточертевшего, не только исчерпанного до дна, но продырявленного актерами...], или ставить современный, выбирая наиболее талантливые произведения [в листке К.С. повторяется: “Унтиловск”. “Современный талант написал художественную пьесу, а мы будем ставить “Женитьбу”?” – Можно представить в любой интонации: да вы что? да как можно! да ни за что! вы что, этого хотите? или без вопросительных и без восклицательных знаков: тоскуя при перспективе; или холодно: взвесьте, на что толкаете. – Станиславский бывал неотразим и неистощим, актерам ли для роли, себе ли предлагая варианты содержания реплики]. И тогда все ораторы сказали, что последний выход лучше и, стало быть, пьесу как будто ставить не то что можно, а даже нужно. Очень горячо в защиту пьесы говорил ее режиссер Сахновский. Сейчас начали уже репетиции по “Унтиловску” [записи того не подтверждают. – И.С.], но, сказать по правде, в театре мало у кого лежит к нему сердце”<sup>3</sup>.

У Бокшанской у самой сердце ни к пьесе, ни к режиссеру также не лежит. В письме Немировичу она даже позволяет себе съязвить: “Вы пишете: “Сахновский в Худ. театре – событие!” Пока это событие никак у нас не отмечено, разве только актеры несосветимо скучали, идя на репетиции “Тарелкина”, и на все вопросы о Сахновском говорили какие-то неясности. Потом “Тарелкина” отставили и Сахновский занялся “Унтиловском” Об этих занятиях еще ничего не слыхала”. Впрочем, на следующий день в том же длинном письме Ольга Сергеевна добавляет: «Кстати о Сахновском. Вчера я спросила Москвина, каков Сахновский? Он сказал: “Интересный режиссер, очень острый, ядовитый...”»<sup>4</sup>.

Пьесу с конца ноября 1926 года придерживают и ГУС, и Главрепертком. В письме 11 декабря Бокшанская сообщает: «“Унтиловск” пока не репетируется до представления автором нового текста. Надеются его получить к понедельнику и в тот же день отправить в Репертком».



В письме от 17 декабря О.С. передает сказанное ей по телефону Станиславским (речь шла о том, не соберется ли Немирович приехать в Москву; если да, то что хотел бы поставить). “С современниками – беда. Вот “Унтиловск”! Теперь подан новый текст его, т.е. исправленный, а будет ли он принят? Пьеса К. С-чу определенно нравится, автора он считает одним из талантливейших среди современников, все-таки может случиться, что или пьеса вовсе не пойдет, или она не будет так уж особенно интересна. Сейчас работы по ней совершенно не идут”<sup>5</sup>.

Неделю спустя положение то же: “Решение об “Унтиловске” отложено. Сахновский пока без дела. Думают ему предложить быть вообще режиссером театра, без указания на какую-то определенную постановку, как это было до сих пор по контракту с ним (специально для “Смерти Тарелкина”). В ред.-худ. коллегии же он представил предложение инсценировать “Мертвые души” и поставить. Предложение это нравится Высшему совету и К.С.”<sup>6</sup>.

До предложения Сахновского в театре с прошлого сезона уже лежала переделка поэмы, поступившая от Д.П.Смолина; ее готовы были взять за основу, оговоривши, что “Мертвые души” должны идти как инсценировка МХАТ, без имени Смолина на афише (Чичикова тогда, в апреле, назначали Москвину, Манилова – Тарханову, Ноздрева – Баталову, Собакевича – Добронравову. В протоколе РХК от 19 апреля 1926 года стоит, что Селифана будет играть Станиславский, – интересно, как это он сам и все себе представляли). Намечалось загодя, что спектакль дадут в открытие сезона 1927/28 года. Все это будет пересмотрено не раз, работа отложится; однажды возникшее у него острое чувство Гоголя Станиславский перенесет на Катаева, перегрузит “Растратчиков” желанием прочесть их как русскую поэму с композицией и материалом сатирического обозрения, с огоньками чертовщины в насмешливо уголовной фабуле.

Утешительные вести о пьесах, задержанных в Главреперткоме, Бокшанская имеет возможность послать Немировичу только в начале января 1927 года: “Мы получили разрешение на “Отелло”, “Дядюшкин сон” и “Унтиловск”. “Отелло” репетируется ежедневно, и все верят в осуществление постановки, т.к. ее ведет настойчивый Судаков. “Дядюшкин сон” под руководством Вас. Вас. [Лужского] и Котлубай начали репетировать только несколько дней тому назад. В “Унтиловске” пока занимаются чисткой и сверкой текста. Сегодня не был на репетиции Качалов, говорят, он опять попортил себе веки гримом вчера, на “Мудреце”. Ведь он уже давно мается из-за этого, и из-за глаз отменили в канун Нового года “Декабристов”<sup>7</sup>.

Дневник репетиций “Унтиловска”, как уже сказано, – в той же большеформатной тетради, где была “Смерть Тарелкина”, начинается со страницы 18. Там же репетиционный дневник “Отелло”. Несчастная тетрадь. Всем не повезло, хотя по-разному.

5 января 1927 года. “Читали исправленную автором пьесу. 1 и 2

акты”. Вторая репетиция – 8-го. “Читали 3 и 4 действие”. Помреж перечисляет присутствующих (все время нету Грибунина, он в конце концов и не играл), помечает, которая по порядку репетиция. На этот раз никаких попыток закрепить характер занятий и ход мыслей Сахновского). Судаков даже попеняет: “Уж слишком лаконично. Надо записывать подробнее работу каждого дня”.

27 января 1927 года Бокшанская пишет Немировичу: «По плану соединенного заседания “Унтиловск” должен быть доведен до генеральных репетиций. В будущем году постановками первой половины сезона будут “Унтиловск”, Октябрьская пьеса, “Отелло” и “Прометей»». “Бронепоезда” Бокшанская не называет – “Октябрьская пьеса” пока анонимна.

В “Унтиловске” заняты актеры, которые работали в “Смерти Тарелкина”: кроме Москвина, тут Ф.В.Шевченко (здесь за ней “смутьянская красавица” Васка, по обстоятельствам вдовства своего промышленная самогонварением, как ее представляет список действующих лиц) и Б.Г.Добронравов (там должен был играть пристава Оха, здесь за ним Илья Петрович Редкозубов, “из мечтателей, и кроме того заведует в Унтиловске потребилкой”, кооперативной лавкой то есть). После заседания РХК 2 марта 1927 года Станиславский, уточнив, что работу над фарсом Сухово-Кобылина “отменила не Коллегия, а, как это ни грустно признаться, сами актеры”, продолжил: “По прошествии некоторого времени, те же актеры стали вспоминать “Смерть Тарелкина”, и теперь я не сомневаюсь, что эта пьеса в ближайшем будущем встанет у нас на очередь”<sup>8</sup>.

Запись от 23 марта 1927 года чуть просторней остальных (л. 49). Просмотр макетов. Задумываются: как решать пространство. “Либо сделать, что вещи не влезают в маленькую комнату, либо пустую, большую... Освободить от мебели правую сторону сцены и сделать жилой левую”. Вопрос: то ли тесно тут, то ли пустынно, не обжить.

Последняя запись (решение?) – “На пустоте”.

На репетиции 2-го действия Станиславский. Вопрос то ли его, то ли к нему. “Чем выразить снег?”

“Тусклое освещение снега за окном.

Выдвинуть окно.

Сделать лестницу.

На пустоте”.

Весь май, как он и собирался, Буслова репетировал Качалов. До сих пор В.Л.Ершова на эту роль священника, лишенного сана за панихиду по казненному и за бунт, готовили скорее как дублера, если вообще предполагалось, что он будет играть. У Ершова была прекрасная наружность, глубокий голос, врожденная представительность; он был к тому же очень хорошим человеком – образцово добрым, благородным, терпеливым. Так он описан близко знавшим его Вадимом Шверубовичем; свидетельство сына Качалова тем ценнее, что в театре какое-то время

хотели растить Ершова взамен Качалова – передали ему Люцифера в “Каине”, вводили на роли Барона в “На дне”, Глумова, Ивана Карамазова. Актерского счастья это Ершову не давало, природа его была другая. Он чудесно предоставлял обыгрывать свою величавую фактуру в ролях комических или близких сатире: Скалозуб в “Горе от ума” 1925 года, Барин с большими усами в “Горячем сердце”, роскошно тупой Гетман в “Днях Турбиных” (позднее – ротмистр Бобоедов, “Враги”). Он был способен на ироническую легкость штриха в общем крупном рисунке (так он оттенит тонкими комедийными чертами победительность Великатова в “Талантах и поклонниках”). Буслов – крупный, мыслящий и пропадающий – был не по нем, Ершов не имел к персонажу хода “от себя”. Но вышло так, что Ершов остался единственным исполнителем роли.

Маркову, пристально следившему за созданием “Унтиловска” и всегда считавшему, что этот спектакль – несправедливо оцененный в момент его появления и несправедливо забытый – входит в число самых глубоких работ Художественного театра, представлялось: идеальной была первая кандидатура на роль Буслова, играть его должен был Леонидов (“и бурный темперамент, и умение заглядывать в темные и противоречивые глубины души”). Любопытная деталь репетиций: Станиславский пробовал показать Ершову одну из сцен пьесы – “томление Буслова, его безмолвное кружение, эти изматывающие, сперва захватывающие все сценическое пространство, а затем сужающиеся круги, резкая точка и – бегство из пустой и холодной комнаты”<sup>9</sup>. Не стоит ли за этим подсказом память о Леонидове – докторе Керженцеве, о том, как Леонидов – Керженцев ходил в своем кабинете кругами, кружил быстрее, спираль сжималась до точки, из точки актер выходил с криком. Ершов “леонидовским” ходом воспользоваться не мог, не та актерская природа.

В природе Ершова не было и того трудно определимого, жестокого пафоса безошибочной и выворачивающей душу характерности, которым в “Унтиловске” был одержим Москвин.

Москвин поверх метафор Леонова (верней, дорываясь до того, что под ними) играл ужасающе конкретно, на прямом сказании: впрямую выговаривалось общее, потаенное, мерзкое, могучее, страстное.

18 и 19 мая роль Червакова пробовал В.О.Топорков. Не связано ли это с тем, что Москвина хотели вовлечь в “Бронепоезд”? Если думать о пьесе в ее первом варианте, то Москвин в “Бронепоезде” играть мог и должен был, – хоть исчезнувшего при переделках текста Михаила Михайловича, хозяина той неимоверной избы, где у окна приспособлен телескоп; хоть самого Никиту Вершинина, хоть того мужичонку, который радуется, что жив остался, и которого тут же своей рукой кончает Вершинин.

На роль “унтиловского человека”, клопомора по профессии и философа, кроме Москвина были еще кандидаты: В.А.Синицын, Прудкин, кандидат наиболее вероятный – Хмелев (имеется экземпляр пьесы, над-

писанный в конторе: “Хмелеву”). Но остался Москвин.

Его описывали в роли: “Сухой и тонкий рот, знающий жестокую гримасу мучительства; глаза, в которых и за очками горит огонь ненависти; цепкие руки, в которых все осуждено на увядание; скороговорка, за которой скрывается мысль “себе на уме”, и наконец повышенная напряженность человека, шагающего на краю пропасти”<sup>10</sup>. “С каким-то невыносимо жестоким сладострастием обнажал Черваков свое существо... Некрасивый, с огромным лбом, в нелепых очках, бородатый, с какой-то нескладной фигурой, он был отталкивающе умен... В сцене объяснения с Раисой Москвин был по-настоящему страшен”<sup>11</sup>. “Москвин не случайно выбрал для грима Червакова огромный, гипертрофированный лоб, тяжелые, нависшие надбровья, очки, как бы прятавшие глаза и подчеркивавшие обезьянье уродство черваковского лица. Не случайно он одел его в убогий заношенный пиджачок, скверные штаны и черные валенцы. ...Черваков – Москвин все время играл в какую-то сложную игру с самим собою и все время был внутренне напряжен до крайности. Он юлил и прикидывался, изображая из себя маленького человека “с почты”, морильщика клопов и крыс”<sup>12</sup>. Он хотел, чтобы в его обличье замухрышки распознали наконец червоточину мира и его владыку: Станиславский подсказывал Москвину звук Шаляпина – Мефистофеля, заклинающего цветы.

На фотографиях Москвин – Черваков безобразен безобразием Сократа: надо всем торжествующий лоб, вместилище мысли; расплющенная маска; вызывающая неприглядность фигуры. На одном из эскизов есть и черты другого сходства: Черваков здесь цивилин, аккуратен; на нем что-то вроде коричневого френча с четырьмя карманами; лоб мощно выпуклый, небольшая бородка и усы подстрижены, как у Ленина. Этим гримом не воспользовались.

Если говорить о внутренней технике актера, Москвин возвращался в “Унтиловске” к технике своих ролей – Фомы Опискина, Прокофия Пазухина (в последний раз в “Смерти Пазухина” Москвин сыграл как раз перед выпуском “Унтиловска”). Разгадывал отравленность персонажа, ущемленного и жаждущего власти; анализировал яд и – по своему признанию – сам жил в роли этим ядом, сам нагнетал его в себе. Отдавался хитрейшим внутренним приспособлениям с тем, чтобы смещать собственные душевные свойства, всем своим существом воистину жить злыми, уродливыми страстями.

В “Унтиловске” Москвин не обращался к освобождающим от ядов, озорным способам контакта с персонажем, какими пользовался в “Горячем сердце”. Захлебывающуюся словами, демоническую и постыдную атаку Червакова на Раису он играл с той яростью живого чувства, какой требует (и почти никогда не получает на подмостках) трагедия.

Жуткую доподлинность, к которой актер шел в роли, спокойно поддерживала работа художника; им был тот же Н.П.Крымов, с кем Москвин так на радость встретился в “Горячем сердце”.

Крымов был щедр, делал по несколько предложений, в набросках так же виден поиск лица, как и поиск стиливого лада спектакля.

Иные листы карикатурят: состоящий при отце Ионе Семен – тощий, в узком подрыснике, в огромных валяных опорках; лысый, с шишкой на лысине, с красным острым носиком и с флюсом.

Еще лист: полоротый, растопыренный Аполлос (поначалу его назначали Добронравову, но расклад изменили – роль сыграл Борис Ливанов, это было едва ли не первое раскрытие его дерзющего и монументального дарования). На листе Крымова Аполлос франтит в рябом пальто, с зеленым шарфом, кепка клетчатая с длинным козырьком; огромен, свеж, курнос. На другом листе он примерно тот же: красный коротенький галстук, остроносые полуботинки, довольный вид человека деятельного.

Лист – сестры-тезки, две Агнии. Парность по контрасту: одна смотрит задорно, другая с подозрением; уголки рта вверх – уголки рта вниз; волосы взбитые – головка гладенькая; глубокий вырез по шейке – стоячий воротник с зубчиками. Другой вариант: обе Агнии одинаковы, сине-зеленые платья-матроски. Еще Агния: в полушубке с оторочкой, ладные низенькие валеночки тоже с оторочкой, горжетка с хвостом и глазками. В костюме их матушки оговорена муфта, муфта тоже с хвостиком.

Есть эскизы для В.В.Лужского. Его роль в “Унтиловске” – Сергей Аммонич Манюкин (кто бы знал, когда и откуда заслали в тундру бывшего помещика, откуда завез привычку врать и жалкую, на всех распространяемую вежливость). Всячески мятый, склеротические щечки. Тут же вид сзади (под лысиной каемочка волос). Еще Манюкин: очень старые, отечные лапки сложены; приглажен. Галстук-шнурочек. Брюки с черными вставками (чинили). Еще лист для Манюкина: “Пальто можно такое” (из кусочков меха, коротенькое, в талию). Поверх круглой шапки повязан платок. Зябко. Палка с крючком – сколько.

Костюм и грим Васки – стрижка, красная кофта с карманами, руки в боки, юбка синяя в цветочек, крепкие короткие ноги, башмаки на каблуке зашнурованные, с ушками (что-то вроде отсылки к строкам, перед смертью преследовавшим Блока: “Вплоть до колен текли ботинки, / Являли икры вид полен...”). Приписано: “Не идет”.

Васка № 2. Блестящие гладкие волосы на пробор, прямые длинные брови. Светлый платок на плечах. Бусы в большом вырезе кофты. Руки белые, пальцы тонкие. Стоит, сложа руки под грудью, в тех же ботинках на крепких ногах. Про кофту указание художника: “темно-малиновый сатин”.

Она же в шубе, подпоясана; из-под шубы юбка. Про юбку – “бумажная ткань, облипающая ноги”. Валенки большие белые. Платок рыже-розовый.

“Смутьянская красавица” от листа к листу не то, чтоб одухотворялась и умнела; меняется что-то иное, именно – способ художественного

соединения с натурой.

Замечательные листы – предложения по роли Ильи Редкозубова. На одном приписка: “Синицын”; но роль навсегда свяжется с Добро- нравовым. На первом листе Редкозубов в рубашке со стоячим крахмаль- ным воротничком, с плоеной манишкой, с маленькой бабочкой. Сапоги хорошие, начищенные, гармошкой. Красная распаренная шея. Толстые усы, подкрученные вверх. Слабый подбородок. Огромные руки, – рука к сердцу. Светлый, испуленный взгляд.

Рядом стоит положить лист – это не столько предложения пле- нительной Вере Соколовой, которая играла Раису, сколько Раиса, как ее видит Редкозубов. Тоненькая-тоненькая, в чем-то бархатно-темном. Прямая, как стрелка. Белая стрелка узенького длинного воротника. Стройные маленькие ноги. Невообразимые в тундре лодочки.

От эскиза к эскизу (как и от репетиции к репетиции) характерность Редкозубова не снималась, лирика нарастала. Добро- нравов жил в харак- терной роли неистово и щемяще (“был охвачен образом”, как сказано о нем), тосковал его восторженной тоскою, наполнял кровью сердца его желание повидать страны, где печи топят лимонами, и был пронзитель- лен, прося о несбыточной любви чужую ему прелестную женщину.

В начале сезона 1927/28 года на работе с пьесой Леонова отозва- лась общая тревожность после беды с “Турбинами” – 15 сентября 1927 года Бокшанская замечала: “Совсем темны дела с “Унтиловском”, кото- рый пока не репетируется. Он должен пойти в первой половине сезона. К.С. этой работы еще не смотрел”<sup>13</sup>. Первая после перерыва репетиция (уже 84-я по счету) состоялась только 20 сентября 1927 года (с “Броне- поездом” старались как-то разъехаться, что, в общем, удавалось). Запи- си ведет Н.Н.Шелонский. Музыкой занимается И.К.Де-Лазари (гитара).

Гитара в этом спектакле оказывается важна.

К театральным мастерским адресуются 26 ноября 1927 года (125- я репетиция). В дневнике требования на мебель и реквизит. В 1 и 4 действии нужно пианино. Табурет к нему. Столик для шашек. Шаш- ки. Четверти водочные 4 шт. (подобрать). Самоварная труба. Самовар. Метелка для платья. Скатерть (Крымов). Ножницы. Бумажные украше- ния. Лампа (Крымов). Абажур (Крымов). Ветки елки для украшения. Шкаф с книгами. Глобус (купить). Буслову ящичек для табаку. Поднос большой. Самовар (повторено по забывчивости? или другой самовар?) Полочка у окна (для трех графинчиков). Палка с гвоздями. Вой метели, снег (указано, кому поручается). Посуда. Оленина жареная (вся еда в очень большом количестве). Пирог. Рыба жареная, кусками. Гусь жарен- ный. Студень. Хлеб.

Все это для одного только первого акта. В реквизите второго акта аж 62 указания. Художнику спектакля Крымову и тут поручены ска- терть, лампы и абажур.

Среди реквизита под номером 19 – кот.

Под номером 29 – “Лампа висячая (из “Д.В.)”. То есть из “Дяди

Вани”. Из последнего акта, очевидно? Та, которая указана в режиссерской планировке Станиславского 1899 года: “Простая лампа висячая с абажуром над столом”. Под этой лампой шел чеховский финал. Вещь приметная, вряд ли захотели воспользоваться в “Унтиловске” лишь ради экономии средств.

“Дядю Ваню”, недавно восстановленного, сняли с начала сезона 1927/28 года вместе с “Турбинами” и в противоположность “Турбиным” в репертуар не вернули.

Глобус, который попросили купить для “Унтиловска”, пожалуй, тоже – из переключек с “Дядей Ваней” (карта Африки).

Гитара, ради которой приглашают Де-Лазари, пожалуй, тоже – из переключек с “Дядей Ваней” (там на гитаре и во втором акте и в конце наигрывал Артем – Вафля).

В “Унтиловске”, впрочем, вещи скопились по иному закону, чем у персонажей “Дяди Вани”. Реквизит жизни, которую вообще-то не собирались прожить здесь и так.

“Хлам над дверью.

Печка – круглая времянка [железная, с длинной – через всю низкую комнату – трубой. – И.С.].

Все мелкое. ...

Кушетка “рекамье”. [Откуда бы ей взяться. Тоже ссыльная? – И.С.]

3 д. “На комодѣ наставить баночек, коробочек и пр. Бутылочки с маслом на окне”.

“Чемоданы и чемоданчик”.

Чемоданы и чемоданчик как знак ожидания отъезда, специальное указание насчет часов на стене – “часы должны ходить” (л. 153). Но время затягивается.

Мужчины в “Унтиловске” одержимы прелестной чужой женщиной, на беду захавшей в ссыльное пространство с когда-то выбранным, давно разочаровавшим мужем. Тут, при желании, нетрудно увидеть сходство с ситуацией приезда Серебряковых в имение Войничких. Можно видеть сходство и в развязках: некстати захавшие уезжают; остальные остаются. Там и там понятно, отчего стареешь и опускаешься; считают годы, за которые стал другим человеком. “Красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьешь” (она же липкая, крепкая унтиловская бражка). Дело не в частных сходствах; спектакли, кажется, связываются через те слова, которые Станиславский в 1899 году дописал в конце своего экземпляра “Дяди Вани”: “Да и сама по себе жизнь глупа, скучна (чеховская фраза – выделить)”.

Сама по себе. Не в силу социальных условий. Сама по себе.

Не по историческим причинам. Сама по себе.

Обычно в таких случаях принято освобождать автора от ответственности за сказанное героем: перед нами всего лишь фраза Астрова. Но Станиславский слышал ее в “Дяде Ване” как чеховскую и хотел выделить.

К “Унтиловску” К.С. после сдачи “Бронепоезда” вернулся с задержкой – за премьерой следовали известные хлопоты, спектакль вскорее после выпуска смотрел Луначарский, в ложе с ним были “талантливые представители нашей пишущей коммунистической молодежи”, это требовало внимания хозяина театра, – и далее в том же роде. К.С. пришел к “унтиловцам” на репетицию 1 и 2 действий только 17 ноября 1927 года. Занятому в репетиции Лужскому показалась, что Станиславскому “сам материал понравился больше, чем выполнение”. Станиславский в самом деле досадовал (есть строчки в его записной книжке – № 814), что многое, прежде уже найденное и возвращенное, актеры не сберегли. Придется начинать сызнова.

Работу с актерами К.С. соединил с занятиями макетом, – он любил эту стадию. Прикасаясь к сделанному Крымовым, переставляя в нем что-то, он уже видел пространство для смелых, неопровержимых мизансцен в духе натуралистической гиперболы.

Угловато, отчаянно на оба колена падал перед Раисой влюбленный Редкозубов, весь подавался к ней моляще, немо. Теснимая сразу двумя (Редкозубов – Добронравов приходил с ходатаем, с агрессивным Аполлосом – Ливановым), Раиса – В.С.Соколова у стены вытягивалась стрункой – огорошенная, смущенная.

Перед ней же, когда она сидит, подобравшись, в кресле, бесновался в пугающих ужимках, топырил задранные руки, скакал, нависал Черваков.

В эскизе к последнему акту был замерзший верхний полукруг в оконной нише – окно не деревенское; старый дом в старом заброшенном городе. Какой-нибудь Шенкурск, районный центр в Северном крае, пристань на правом берегу реки Ваги, известен по летописям с XIV века, с XVI века место ссылки (“...а там, в глуши, голодна смерть иль петля...”). Вымирающий, вымерзающий, пропадающий, полтора столетия лет как перестраиваемый классический провинциальный особняк. Полукруг окна забит досками, чтоб не дуло. Забито навсегда. Подальше от окна зябнущее фортепиано. Потолок, чтоб не провис, подперт бревном-стояком.

Печальная грубость жизни, скука жизни, неразрешимость, безвыходность жизни, безобразие приятя ее и безобразие бунта против нее – пьеса и спектакль “Унтиловск” в самом деле мрачны, такова их природа и мысль. Темы бытийственные решаются здесь сильно и невесело, но именно как темы бытийственные, а не социальные.

Текст пьесы, каким его читали на первых репетициях Сахновского в начале января 1927 года, почти не менялся. Ни Сахновский, ни Станиславский не испытывали потребности что-либо в нем менять. В инстанциях не жали.

“Станиславский считал постановку решающей для МХАТ, так как видел в Леонове драматурга, воплощающего “жизнь человеческого духа”. Глубинами пьесы Станиславский был захвачен всецело”<sup>14</sup> – по-



верим тут Маркову на слово, он видел.

6 декабря 1927 г. “в первый раз поставлены декорации” (л. 127). Леонов писал Горькому, что таскается на репетиции. Настроение, с которым он пишет это письмо, дает фон скорее контрастный, чем слитый с тональностью пьесы. “России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко. И это не спроста, что история выставила на арену людей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдрызг вековую нашу дребедень (я говорю о мятущейся от века русской душе) и вколотивших в нее толстую сваю под неизвестное покуда, но, по-видимому, основательное здание, судя по свае. ...Мучительно, страшно, но как необходимо нам такое вот исцеление от “мечты напрасной” (помните, в “Унтиловске” расстрига говорит об ней) и прозрение для того, чтоб увидеть мир реальный, жестокий, земной, как он есть на деле...”<sup>15</sup>.

Драматург и режиссер жили ладно; отзвук настроя Леонова слышен в том, что говорил на репетиции Станиславский. Он репетировал практически весь январь. Добивался, чтоб “пьеса летела всюю” (чтоб дать этот “разгон”, пояснял, надо не слова гнать быстрее, а яснее и энергичней выявлять эпизоды). Лужский после репетиции 7 января записал за К.С.: “Вход Васки – новая Россия пришла”. Видимо, К.С. на том стоял, в записях Лужского за ним повторено: “Надо, чтобы почувствовало – “новая жизнь пришла”<sup>16</sup>.

Фаина Шевченко играла Васку с удалью. Удадь, как и вызывающая театральная живописность, была приметой ее дарования. Ей шел слог Бориса Кустодиева в спектакле по Салтыкову-Щедрину и озорство Николая Крымова в комедии Островского. Многие узнавали черты Шевченко в картине Кустодиева “Купчиха” – в этой фигуре в полный рост над ярко расцвеченным русским городком.

Ее появление в роли Васки способно было обострить ритм и разжечь краски; эту вряд ли знающую слова “цинизм” и циничную по натуре, великолепную безжалостную бабу (“страсть у нее крутая, самогонная”), которую Черваков в своих видах подсовывает спивающемуся Буслову, актриса играла безбоязненно и “с открытым сердцем”. Но что бы мог иметь в виду Станиславский, когда хотел, чтоб с ее появлением “новая Россия пришла”, “новая жизнь пришла”? Если на его взгляд крутая самогонщица, при которой всякой мечте – каюк, и есть новая жизнь и новая Россия, то трудно спорить, но еще трудней радоваться. Впрочем, в репетиционных записях и не видно, что Станиславский тут спрашивал мажора. Из записей видно, что как раз напротив – мажор снимал.

В пьесе есть промельк-просвет, Буслов показывает обнадеживший его рисунок школьника: счастливо бегущий по тундре олень. На черно-белой генеральной с Константином Сергеевичем днем 9 февраля 1928 года записано как требование: “Рисунок оленя меньше”.

На следующий день 10-го в 8 часов вечера в зале К.О. просмотр

пьесы художественно-политическим советом. Станиславский предва-рил обмен мнений словами: “Так же в свое время мы показали лицам, приглашенным участвовать в Художественном совете МХАТ, “Броне-поезд”, и указания, которые мы получили в последовавшем после по-каза обмене мнений, были театру очень ценны и полезны”<sup>17</sup>.

Расходятся во втором часу. Обмен мнениями запротоколирован, его можно прочесть в “Книге завлита”<sup>18</sup>.

Говорили разумно. На всякий случай кто-то заверил: “Несмотря на отдаленность Унтиловска от происходящих событий, революция все время чувствуется”. Ушли в спор о роли массовых сцен – Станислав-ский, собственно, и утвердивший в русском театре их значение, внезапно разразился филиппикой: “Массовые сцены не искусство, а ремесло, самый низкий вид драматического искусства. Исполнители массовых сцен – это пешки в руках режиссера”. Резюмировал с упорством: “Ун-тиловск” – это первая пьеса, в которой показана революция через душу человека. Она должна положить начало появлению подобных пьес”. Защитная формула Станиславского была уже апробирована. Никто в обмене мнений не возразил, что тут не показ революции через душу – скорее показ последствий революции: с чем люди вышли, с чем живут после всего, что и как было. Заметили, что нет убедительности в наме-ках на возрождение Буслова и не верится в благую роль Васки. (К слову: если Станиславский в самом деле представлял себе новую Россию и но-вую жизнь в образе колдовской, охальной, кондовой, знающей, чего ей надо, смелой красавицы, – будущность страны после 1928 года с этим образом никак не совпала.)

В.П.Полонский позволил себе пожалеть об изменениях финала: почему бы пьесе не кончатся так, как она кончалась в первом вариан-те – речью Червакова и “мотивом вьюги, которая замечает все следы и заваливает снегом Унтиловск. Это отвечало главным элементам пьесы, это было присуще автору”: “Тому новому, что теперь в нее внесено, я не могу верить, я говорю про финал пьесы, про идущих за сценой ком-сомольцев”.

Станиславский мог бы ответить: все, что не устраивает выступа-ющих, было внесено после предыдущего чтения-обсуждения “Ун-тиловска”, в сходном составе проведенного 15 ноября 1926 года. Тогда рекомендовали: “Необходимо подчеркнуть возрождение Буслова и по-ражение Червакова”; так же настаивали, “чтобы найдены были средства для большего уточнения эпохи и воздействия ее на действующих лиц”. В театре старались выполнить указания, – и не его вина, что с сутью леоновских картин вставки и коррективы не сживались.

Но 10 февраля 1928 года участники обсуждения ничьей вины не доискивались. Художественно-политический совет определенно и с по-хвалами исполнителям высказался “за”. Заключая обмен мнений, Станиславский “от лица актеров, получивших первую настоящую пьесу, где актер может показать свое искусство”, поцеловал Леонова. В прото-

кол занесено: “Овация”. Последняя записанная фраза: “Благодарю всех за сегодняшний день”.

Перед этим К.С. обратился к членам совета: «О таком же разборе пьесы будем вас просить при показе “Растратчиков”». Они тоже были почти готовы.

Премьеру “Унтиловска” сыграли 17 февраля 1928 года без реперт-комовских помех.

Тон последовавших газетных отзывов на худполитсовете был предсказан верно: признавали высочайший культурный уровень в работе театра (“Давно в Художественном театре не было постановки с таким ансамблем и такой отличной общей отделкой, как будто воскресли лучшие его времена”); хвалили актеров, Москвина в особенности (говорили об “исключительной и мрачной силе”: “необычная и символически-призрачная фигура”, “он и жалок, и смешон, и в то же время он страшен в своем бесновании и трагическом отчаянии”); констатировали “одно из крупнейших достижений большого художника сцены”<sup>19</sup>). Общий смысл спектакля (это тоже было предсказано) оценивали как шаг назад после “Бронепоезда” (иногда предложив оправдание: не следует забывать, что “Унтиловск” принят театром раньше “Бронепоезда”).

Среди прогнозов худсовета было: большого успеха ни у критики, ни у широкой публики ждать не надо (разве что дойдет талант актеров). Критика оказалась сдержанной (во всяком случае, в первые недели). Шоком стала реакция зала.

Лужский после премьеры записал в дневнике: “Успеха никакого, едва вызвали три раза. Провал полный. Всех собирал К.С. к себе в кабинет... бодрил и автора и всех”<sup>20</sup>.

Провал полный. В легенде театра такое было связано только с “Кайном”. Провал полный.

После первых, сдержанно-внимательных рецензий пошли вопрошания: “Кому это нужно? Для кого этот тяжелый мрачный спектакль?” “Зачем понадобилось МХАТу ставить эту пьесу?”

Госзапреты, травля в прессе, разгромы в официальных аудиториях – все это умели выдержать, имея опору на зал, зная, кому это – то, что МХАТ делает, – очень даже нужно. Но “провал полный” у зала отнимал бодрость.

В вечер “Чайки” в декабре 1898 года обнаружилось и победило встречное движение сцены и зала, театра и публики. В вечера 1928 года театр и его публику разносило в сторону друг от друга, возникало взаимоотталкивание токов.

Вообще-то полного совпадения их токов и не искали – исходно не искали. Идея МХТ столь же была идеей общественного служения, наследуя самые строгие, самые честолобивые желания русской сцены – ее желание служить добру, ее желание правды, ее желание подымать душу, ее желание научить, помочь, спасти, – сколь была и идеей уединения, возвышенной и глубокой сосредоточенности в своем. В той мере,

в какой он жил “по идее”, МХТ с общей жизнью соотносился сложно, ища передачи и понимания, но не слияния с ней; в искусстве МХТ слышалась то внятная, то приглушенная нота, оппонирующая не только господствующим представлениям о жизни, но, кажется, и самой жизни. Значимость и обаяние его искусства во многом определялись этой-то нотой, которую зал умел принять.

Сейчас не принимал.

Провал “Унтиловска” совпал с появлением трещин во внутренних структурах театра (“Каин” таких трещин не дал: в 1920 году структуры были иные, более сейсмостойкие по отношению к сотрясениям в зале и в пространстве за залом).

Сейсмостойкость – при чуткости и подвижности – входила в идею Художественного театра и закрепилась его практикой, художественной, но и организационной, административной, управленческой. Новые структуры в МХАТ Первом складывались в иных обстоятельствах и на толчки извне и изнутри реагировали по другим законам, идее, в сущности, противоречащим, закрывающим ее продолжение.

Может быть, стоит выложить некоторые документы, сопровождавшие тридцатый сезон и касавшиеся внутренней организации, административной части. Театр трясло, сезон шел нервно.

Самороспуск РКХ был не вполне самороспуском: Наркомпрос этого органа не признавал, не признавал и Высшего совета.

С лета 1927 года в МХАТ Первом начиналась реорганизация управленческих структур – предлагалось, чтоб дирекция тут, как везде, состояла из директора и двух замов (директор Станиславский, зам по худчасти Л.М.Леонидов, зам по адм.-хозчасти Н.В.Егоров); удалось эту схему дополнить.

“В целях согласования организации управления МХАТ с требованиями Наркомпроса, а также ввиду сложения своих полномочий членами Репертуарно-Художественной Коллегии, устанавливается следующий порядок управления художественной частью МХАТ.

Член Дирекции по художественной части – Леонидов Леонид Миронович.

Заведующий труппой и репертуаром – Тарханов Михаил Михайлович.

Заведующий режиссерским управлением – Сахновский Василий Григорьевич.

Заведующий литературной частью – Марков Павел Александрович.

Режиссер-администратор – Судаков Илья Яковлевич.

Надеюсь, что лица, взявшие на себя столь важное для Театра и столь ответственное дело заведывания художественной частью, встретят искреннюю поддержку со стороны всех работников Театра.

Членам Репертуарно-Художественной Коллегии от имени Театра

приношу глубокую благодарность за их труды по управлению Художественной частью театра в течение двух столь ответственных сезонов.

Директор МХАТ  
Народный артист республики  
К.Станиславский.

“...” сентября 1927 года”<sup>21</sup>.

Бумагу, прежде чем получить на нее одобрение в Наркомпросе, немного поправят. Изменяют именование должности Судакова: режиссер-администратор – это что же такое; будто из пьес Евгения Шварца, которые еще не написаны.

Станиславский хотел ввести еще Николая Афанасьевича Подгорного – просил для него должности своего зама “по внешнему представительству”. Он мог бы смутиться таким раздуванием аппарата, – идея МХТ была среди всего прочего идеей свободы от “конторы”, которую желали видеть отлаженной как нельзя лучше и знающей свое место: место тени у ног. С “конторой”, как она прорисовывалась с 1927/28 года, свяжутся многие нелады в жизни МХАТ Первого.

С двадцатых чисел сентября 1927 года возникла перспектива возвращения Немировича-Данченко; он оказался в Москве 22 января 1928 года; его приезд покоя не внес.

Порыв (“Протягиваю Вам руку на полное примирение и полное забвение всех взаимных обид”. – “Бесконечно счастлив. Жмите крепче давно протянутую руку для полного примирения”<sup>22</sup>) вне сомнений, но время встречи обоих основателей МХАТ не из счастливых. Первыми известными нам письмами, написанными Немировичем в столице СССР после тридцатимесячной отлучки, стали письма в Агитпроп ЦК ВКП(б) Л.Л.Авербаху и Ф.Ф.Раскольникову<sup>23</sup>. “Мне передали, что Вы в Ваших культурных задачах выразили лестное для меня желание поближе познакомиться со мной. Позвольте просить Вас, как говорилось в старину, на чашку чаю в пятницу, в помещение театра – Музыкальной студии моего имени на Большой Дмитровке, в кабинет директора. Очень буду рад встретиться с вами и Вашими друзьями”. Свидание на Дмитровке, а не в проезде Художественного театра – место Немировича там невыяснено. Это не добавляет театральным настроениям устойчивости.

Вот характерный документ. Рука П.А.Маркова, подпись – автограф И.М.Москвина<sup>24</sup>:

“Константину Сергеевичу Станиславскому  
Совещание в составе И.М.Москвина, В.И.Качалова, Л.М.Леонидова, В.В.Лужского, М.М.Тарханова, В.Г.Сахновского, И.Я.Судакова, П.А.Маркова, Ю.А.Завадского, Н.П.Баталова и М.И.Прудкина признало, что затянувшееся вхождение Владимира Ивановича в художественную работу театра значительно препятствует нормальной жизни Театра, требующей полного напряжения всех сил МХТ, и настойчиво указывает на необходимость скорейшего вхождения Владимира Ивановича в работу театра. Совещание приветствует первые

шаги Владимира Ивановича в этой области, выразившиеся в подготовке и выработке репертуара будущего сезона.

Что касается до тех причин, которые тормозят соглашение между Владимиром Ивановичем и Константином Сергеевичем, – то Совецание указывает, что оно считает финансовую политику, проводимую Константином Сергеевичем, безусловно правильной. Вместе с тем Совецание считает необходимым дать полную возможность Владимиру Ивановичу ознакомиться с данной политикой в течение определенного месячного срока, после которого должны быть окончательно выяснены и решены все персональные вопросы, с этим связанные.

Совецание еще раз указывает, что художественная работа театра в настоящий ответственный внутренне и общественно момент требует сейчас наиболее полного вовлечения Константина Сергеевича и Владимира Ивановича в художественную жизнь театра.

Председатель Совецания И.Москвин.

21/II 28”.

То, что Немирович-Данченко держался в стороне от дел МХАТ, могло волновать Москвина лично. Знал ли он, что Немирович-Данченко не принял “Горячего сердца”? Немирович пришел на спектакль 28 января вместе со Станиславским. Бокшанской он сказал доверительно: “Боже мой, какую старину я почувствовал. Так играли, в таких декорациях, с таким светом 60 лет назад в Малом театре. Этот задник, эти два камня на полу... Ведь это ужас”<sup>25</sup>. Вряд ли его впечатление не разгадали артисты, если даже дежурный милиционер записал в свой дневник: “Владимир Иванович остался недоволен”<sup>26</sup>. В “Днях Турбинных”, которые он смотрел 24 января, ему недоставало внутренней музыкальности – он нашел эту музыкальность только в “Бронепоезде”, принял и Качалова, и пьесу (во всяком случае, так записал за ним интервьюер “Современного театра”, 1928, № 8). Смотрел ли он “Унтиловск”? Москвина могло волновать, что от обсуждения этого спектакля 10 февраля Немирович отстранился. Хотя легко понять, почему Немирович не сказал своего слова: в каком качестве он был бы там представлен остальным. Ведь его возвращение в Художественный театр никак не было “формализовано” – кто он тут; его восстановление как содиректора состоялось позже<sup>27</sup>.

Немирович-Данченко избегал вмешательства в ход дел, как их заладили до него. Есть написанная его карандашом страничка.

“Всему театру

Во избежание недоразумений: ответственным директором за текущий сезон остается один Константин Сергеевич. Я не договорил этого во время моего доклада Театру 16 марта, т.к. думал, что это само собой понятно.

Вл.Немирович-Данченко”<sup>28</sup>.

Еще из тревожных, написанных уже осваиваемым “новоязом” документов сезона:

“13 апреля 1928 г.

Мы, нижеподписавшиеся, члены Совета 16-ти МХАТ, считаем необходимым заявить следующее:

В настоящий момент, когда страна ждет живого и глубокого отклика от искусства вообще и нашего театра в частности, необходимо полное и творческое напряжение всех живых сил Театра. Между тем внутренняя атмосфера Театра настолько тяжела и управление театра настолько оторвано от современности и от труппы, что будущее театра стоит под грозным ударом. Только наиболее полное вовлечение труппы и молодежи Театра в его органическое строительство обеспечит тесную связь Владимира Ивановича и Константина Сергеевича с труппой и установит необходимое творческое самочувствие в театре. Однако дирекция и люди, окружающие Константина Сергеевича, вместо того чтобы помочь сближению великого художника с творческими силами театра – отдалают его от жизни, от [больных – зачеркнуто] нужд и требований труппы.

Считая создателей театра – Константина Сергеевича и Владимира Ивановича – единственными художественными и ответственными руководителями Театра, одушевленные горячим стремлением строить вместе с ними живой Художественный театр, – мы настаиваем на рассмотрении административно-организационного управления театром как несоответствующего нуждам театра в данный момент и задерживающего его развитие.

Мы считаем необходимым: 1) упразднение дирекции (с сохранением Н.В.Егорова в качестве зав адм.-фин. частью); 2) сохранение Совета 16 как органа, на который опираются в своей художественно-общественной политике директора театра; 3) создание при директорах и Совете для руководства текущей жизнью театра ответственного “секретариата”, составленного из представителей труппы [и опирающегося в своей работе на комиссию, которые в свою очередь готовят вопросы для директоров и совета 16 – вычеркнуто]. Таким путем молодежь будет подготовлена к будущему принятию театра.

Новое управление театром с неизмеримо большей энергией, нежели ныне, возьмется за повышение художественного уровня театра и внутренней дисциплины труппы, за поднятие производительности [а также за сближение с широким зрителем, за сближение с современными писателями и т.д. – вычеркнуто]. Мы верим, что только при проведении указанной [рефор – зачеркнуто] реорганизации Художественный театр будет живым и искусство, ради которого работали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, не умрет.

Члены Совета 16  
13/IV 28”.

Копия заверена М.Г.Комиссаровым.

К подписям девяти членов Совета 16-ти (Качалов, Хмелев, Марков, Баталов, Завадский, Сахновский, Лужский, Прудкин, Судakov)

присоединяются подписи: “Молчанова, Еланская, Гаррель, Морес, Титова, Е.Калужский, Яншин, Ливанов, Добронравов, Станицын, Ершов, Вербицкий, Андерс, Степун, Истрин, Титушин, Малолетков, Грибов, Массальский, Гузев, Блинников, Бутюгин, М.Комиссаров, В.Баталов, Г.Герасимов, В.Новиков, Б.Мордвинов, В.Соколова, А.Степанова, А.Жильцов, В.Синицын, Ф.Шевченко, М.Кедров, А.Тарасова, И.Кудрявцев, В.Топорков, Н.Горчаков, Н.Литовцева”<sup>29</sup>.

К сему протокол заседания “Совета 16-ти” 14 апреля 1928 года:

“Слушали... 4) Заявление 9-ти членов “Совета 16-ти” о необходимости изменения управления театром.

В.И.Немирович-Данченко присоединяется к заявлению.

Постановили: 1) Ввиду большинства... и присоединения... положения, предложенные в заявлении, принять.

2) Признать принципиально необходимым упразднение дирекции.

3) Сохранить Н.В.Егорова в качестве ответственного Заведующего административно-финансовой частью”<sup>30</sup>.

На 14 апреля пришлась Страстная Суббота. Художественный театр получил телеграфное указание за подписью Луначарского, что вечером следует играть (не то, чтобы приказ, но – крайне желательно). Играли “Бронепоезд” – целевой спектакль, проданный Союзу Печатников<sup>31</sup>.

Станиславский (мы приводили его слова) заметил про “бирюльки”: в Художественном театре многое держится сцеплением, опасно потянуть неосторожно, все может посыпаться. С февраля 1928 года нечто струнулось и готово было посыпаться в самоощущении театра, в том, как здесь направляют свои усилия. Деловые бумаги конца сезона, десятилетиями неприкасаемые и недавно лишь поднятые исследователями, трогать рискованно: отделенные от того, что продолжало все же жить на сцене, они кажутся документацией распада и падений. Впечатление не до конца верное.

Попробуем вернуться к спектаклям и к их жизни на публике.



## Глава девятая “Бег” и “Блокада”

Премьеры тридцатого сезона. – Валентин Катаев. – “Растратчики” – повесть и спектакль. – Станиславский и поиски “гоголизма”. – И.Рабинович – художник “Растратчиков”. – Общественная ситуация после 1927 года. Шахтинское дело. – Возобновление “Вишневого сада”. – Планы юбилейного сезона. – Афиша МХАТ Первого в этом году, какой она в самом деле оказалась. Юбилей театра. – Болезнь Станиславского. – Режиссерский план “Отелло”.

Немирович-Данченко – режиссер “Блокады”. Борьба театра за право ставить “Бег”, участие Горького.

Итак, тридцатый сезон Художественного театра завершился двумя премьерами, “Унтиловском” Леонова и “Растратчиками” Катаева, позволив думать о взаимодополняемости двух этих работ, да и двух этих авторов.

Валентин Катаев родился в 1897 году – был, с позволения сказать, на год старше Художественного театра (Леонид Леонов был на год моложе). Восемнадцать лет ушел добровольцем на Первую мировую. Дважды был ранен, раз контужен, отравлен газами. Мотивы разоренья, сумы, тюрьмы, смерти проходят в его ранней прозе просвеченные тем, что тюрьма и смерть человека отпустили; человек счастлив, что жив, что владеет пятью чувствами. Жизнь сама по себе, в чем ни проявится, доставляет удовольствие и не нуждается в оправдании. Ни одно из пяти чувства не огрубело, к их блаженной тонкости присоединяется работа чувственной памяти, знающей все потери и все же тем, что было, наслаждающейся не меньше, чем тем, что человек держит в руках. В бесхлебицу продают “юбку из английского шевиота, еще пахнущую духами и смутно напоминавшую щелканье крокетных шаров и дачный скрип гамаков”, – вещественность в прозе Катаева истончается, уходит в запахи, в звуки, в память пальцев, в незабываемость смака (обвинения, что он лакомка, Катаев никогда не ответит). Культурная память живет здесь как память комнатная, домашняя, только тобой лично носимая – голос мамы, “в котором, тысячу раз знакомый, блестел кремнистый путь и звезда говорила со звездой”.

Определив литературную личность молодого Катаева и стилистику его достаточно верно и в одно касание, автор “именной” статьи о нем в энциклопедическом томе 1931 года не усомнится свести подмеченное к реляции: “Это философия мещанства, философия людей, к-рые не хотят переделывать жизнь, устали бороться с ее невзгодами и способны только наслаждаться ею”. Впрочем, не отнята надежда: “В последний

период К. пытается преодолеть обывательскую ограниченность своего кругозора и приблизиться к социалистической стройке (см. его пьесу “Авангард”)<sup>1</sup>.

Катаев был своим в молодом литературном окружении МХАТ Первого; многих здесь увлекала его проза (фраза прозрачна, фабула сквозная, жизнь взята на просвет и открывается как авантюра); нравилась особая складка его фельетонов (он сотрудничал в “Гудке”, там же, где Булгаков и Юрий Олеша, с которым был дружен с их общих одесских времен). Фельетонист с каким-то скептическим восхищением следил за кульбитами событий, за текущей житейской фантастикой. По инициативе театра Катаев превратил в пьесу свою повесть “Растратчики” (череда лирико-сатирических “путевых картин”, странствия бухгалтера и кассира, соблазненных казенными деньгами).

Читка состоялась в январе 1927 года – как раз в пору, когда Станиславский был задет мыслью о “Мертвых душах”; отблеск его увлечения “гоголизмом” падает затем на “Растратчиков”, которых поначалу вел Судаков. Тарханов играл беглого бухгалтера, солидный пожилой служащий упивался самочувствием: “граф Гвидо вскочил в седло”. Лилина играла его жену Янину, пылко сварливую польку, оскорбленную всей – своей и общей – нынешней неправильной жизнью. Баталов играл соблазнителя растратчиков – курьера Никиту в сюртуке и валенках, косноязычного, косолапого, со своей тайной (по ходу ленинградских гастролей написали: “Экспрессионистически жуткую фигуру дает Баталов”<sup>2</sup>; вряд ли это в точку, но рисунок роли, забавно ухватывавший быт, действительно был легонько помечен дьявольщиной). Срабатывала и фельетонность и фантастичность Катаева. Срабатывала и лирика. Хмелев упоительно репетировал кассира Ваничку – простака, подхваченного волной поэзии, ускоряющимся аллюром побега-скачки. Потом Ваничка – Хмелев потерянно тосковал в провинциальном трактире, с горячей ясностью пересказывал дорогу к деревне, где у него мать. Но Станиславский лирики не искал, поменял исполнителей: Ваничку отдал Топоркову, а Хмелев нашел режущую краткость штриха для эпизодической роли Шольте, растратчика холодного и чующего близкий край приключения.

Станиславский пришел на репетиции Судакова в конце мая 1927 года. В “Программах государственных академических театров” (№ 23) дали информацию: “Намечена коренная переделка всей постановки”.

Свидетель этой “коренной переделки”, Марков и восхищался Станиславским, и убеждался, что сочинение Катаева разрушалось, не вмещающая воли Станиславского к “гоголизму”.

К.С. был в своем замысле настойчив. На репетиции сцен “Трактир” и “Ярмарка” записали требование: “Начиная с будней плохого трактира уездного городка с постепенным нарастанием довести картину до кошмара” (23 февраля 1928 года. Обе сцены, заметим, были вписаны Катаевым по подсказкам нафантазировавшего их Станиславского – в

первом варианте их не было).

Художником позвали И.М.Рабиновича. “К.С-чу очень понравилась его работа по “Растратчикам”<sup>3</sup>.

Исаак Рабинович тяготел к противостоящим друг другу жанрам – за ним была победная репутация сценографа “Овечьего источника” Марджанова, шиллеровского “Дон Карлоса” в постановке Сахновского, на сцене МХАТа в его установках шли и блистающая “Лизистрата”, и трагическая “Карменсита и солдат”. Иное дело, был ли его дар на пользу Катаеву. Дадим место авторитетному суждению:

“В “Растратчиках” Рабинович предложил такое сгущенное выражение провинциального быта, которое комедия В.Катаева выдерживала с трудом. Эскизы декораций – двухуровневые композиции на черном фоне: внизу – фрагменты бытовых интерьеров, вверху – улицы уездного городка или пристанционные пейзажи; внизу – столичные учреждения, вверху – урбанистические видения современной Москвы.

Широко написанные на черных фонах портреты фантазмагорических персонажей удовлетворяли желанию Станиславского видеть в комедии Катаева современную “гоголиану”, но их дикая красота, помноженная на темперамент художника, выламывалась из рамок катаевского письма”<sup>4</sup>.

Едва ли не в противовес затее превратить его пьесу в эпико-сатирический обзор новой России, ее проблем и лиц, – едва ли не страхуясь – Валентин Катаев в пору “коренной переделки” “Растратчиков” предложил театру сочинение совсем другое. 20 ноября 1927 года заседает управление художественной части МХАТ, в протокол (“слушали – постановили”) занесено:

“1) О пьесе В.П.Катаева “Черный петух”.

– Принимая во внимание

1) что Театр нуждается для Малой сцены в пьесе с небольшим числом действующих лиц и рассчитанной на исполнение ее молодыми силами,

2) что пьеса В.П.Катаева удовлетворяет вышеуказанным требованиям и в то же время дает хороший материал для исканий форм постановки современного водевиля, принять пьесу В.П.Катаева, но с тем условием,

1) что В.П.Катаев обязуется проработать ее текст, согласно требований Театра, и

2) ввиду того, что В.П.Катаев связан договором с Театром сатиры о передаче этому театру одной из его пьес, он обязуется представить удостоверение в том, что его взаимоотношения с Театром сатиры урегулированы”.

Резолюция – “Утверждаю” – и подпись: “директор К.Станиславский”<sup>5</sup>.

“Черный петух” – первое название “Квадратуры круга”, которую сыграют на Малой сцене МХАТ впервые 12 сентября 1928 года, а потом

еще самым счастливым образом 646 раз.

“Квадратура круга” – история двух молодых пар, вселенных в общую комнату, распадающихся и вновь, но уже в другом сочетании соединяющихся. “Восхитительный водевиль” завлекал легкомысленностью судеб и шаржевой узнаваемостью сегодняшних житейских черт. Трудно было сказать, какой состав лучше – тот ли, где заняты В.Д.Бендина, М.А.Титова, М.М.Яншин, В.В.Грибков и Б.Н.Ливанов, или тот, где те же роли любящей домоседочки, юной независимой спортсменки, их мужей-комсомольцев и буйного поэта-самородка Емельяна играли Н.А.Ольшевская, О.Н.Лабзина, А.Н.Грибов, И.М.Раевский и Б.Г.Добронравов. Актеры баловались в ролях, отвечая поддразниваниям ирониста-автора и художника В.И.Козлинского, оставившего сцену-комнату практически голой: на эскизе пол и стенки, стенка условная – белый занавес на колечках не до верху, сбоку нашиты мхатовская эмблема с чайкой и того же формата объявление: “Квадратура круга”. Втащенная в общежитие садовая скамья, матрац на кирпичач; на полу у скамьи брошюрки, на полу у матраца гитара стоймя “лицом на зрителя”.

Художественному театру пришлось стерпеть. Тот же водевиль до их премьеры показали 30 июня 1928 года в Театре сатиры (а в марте 1928-го там уже прошли “Ножи” Катаева и М.Д.Вольпина в декорациях Бориса Эрдмана и с музыкой успешно начинавшего Дунаевского). По правде говоря, Театр сатиры стоило благодарить за мужество: автор “Растратчиков” после откликов на их премьеру (Большая сцена МХАТ, 20 апреля 1928 года) никак не был желанной персоной.

“Растратчики” появились под несчастной звездой. Их повадились громить заодно с “Унтиловском” – чем дальше, тем грознее был смысл выступлений.

Спектакль “Растратчики” готовили для Малой сцены, грозы не ожидали.

Сохранилась “болванка” пригласительных писем, которые рассылали перед сдачей комедии Катаева, как и перед сдачей драмы Леонова.

“Московский Художественный Академический Театр просит Вас пожаловать в понедельник 9-го сего апреля в 8 часов вечера на закрытый просмотр Художественным Советом театра пьесы В.Катаева “Растратчики”.

Директор МХАТ  
Народный артист республики  
[место для подписи]”<sup>6</sup>.

Тут же перечень, кому надо приглашение направить: Енукидзе, Лежаве, Смирнову Александру Петровичу, Ворошилову, Шейнману Арону Львовичу.

Но незадолго до назначенного дня в зените над спектаклем встала та самая несчастная звезда и повела себя так, как звезде не надо бы себя вести. Начались мелкие и далеко идущие безобразия.

Станиславский с 22 марта остановил свою работу – театр был втя-

нут в разбирательство инцидента, в этот день произошедшего между Лилиной и помрежем В.П.Баталовым.

Собственно, дело выеденного яйца не стоило.

Лилина, которая накануне попросила помощника режиссера о какой-то мелочи, важной ей для роли, вспыхнула, поскольку ее просьбу оставили без внимания. Помреж, конечно, поступил нехорошо, что просьбу забыл, а актриса поступила и вовсе плохо, разгорячась. Ответила ли она помрежу оплеуху или только пихнула, уносясь со сцены, – застревать на этом казусе в любом случае было глупо. Лилиной тут же вынесли порицание в приказе за подписью Станиславского; она не замедлила принести извинения (ей было 62, Володе Баталову 26, он так же незамедлительно извинения принял). Но доброхоты из труппы уловили момент и послужили гласности: в прессе прошли скандально обличающие заметки (тон задала “Рабочая Москва”). Случившееся было подано как знак идейной и социальной борьбы внутри МХАТ Первого. Дело распухло: в описи сезона 1927/28 года кипа бумаг. Выводы местного. Повестка артистке (основательнице театра) на опрос в комиссию Всерабиса. Создание комиссии внутримхатовской (Завадский, Хмелев, Прудкин). Письменные показания участников и свидетелей (Лилиной, В.П.Баталова, Тарханова, Топоркова, рабочих сцены и пр.). Выводы расследования. Общее собрание, на которое все это должны были вынести 6 апреля.

До собрания, исчеркав несколько черновиков, К.С. написал Немировичу-Данченко: “Дорогой Владимир Иванович, в театре создалась за последнее время такая атмосфера глумления и оплевания, при которой невозможно работать. Я принужден прекратить посещение репетиций до более благоприятного времени, когда мне будет дана возможность возобновить их. Жена тоже лишена возможности бывать на репетиции. Если Вы найдете необходимым заменить меня как режиссера “Растратчиков” и жену как одну из исполнительниц, я, конечно, протестовать не могу”<sup>7</sup>.

Станиславский остался руководителем работы; Лилина, в чьих действиях установили отсутствие “злого умысла”<sup>8</sup>, роль Янины за собой сохранила. Но за двадцать дней, с 22 марта по 12 апреля, когда К.С. снова пришел на репетиции, трещина в театре становилась все очевидней.

Лужский видел Станиславского на репетиции 12-го; заметил, что Станиславский был недоволен и почти ничего не предпринял.

Показ “Растратчиков” худполитсовету и обмен мнениями состоялся 16-го. Участник обсуждения зампред Совнаркома РСФСР А.М.Лежава дополнил свое выступление письмом, рекомендовал еще поработать с автором, подсказывал – как именно; Станиславский благодарил, выражал согласие “почти по всем пунктам”, сожалел, что поправки “придется проводить на ходу, так как спектакль уже объявлен и идет в пятницу”<sup>9</sup>. В дневнике “Растратчиков” нету следов, что поправки вносили.

В записях этого времени, относящихся к К.С., повторяется констатация: “Он недоволен”<sup>10</sup>.

Станиславский был донельзя утомлен своими режиссерскими и административными обязанностями (от актерства почти отказался: за сезон 1927/28 года вышел на сцену только раз в октябре Крутицким; даже в торжественном спектакле в честь 60-летия Горького 29 марта 1928 года Сатина играет не он). Кажется, важнее всего было дотянуть театральный год и отдохнуть. Но в какой-то момент что-то в нем определенно и сильно поворачивается. С 5 мая 1928 года он занимается одним: “Вишневым садом”.

Как если бы он что-то перерешил. Как если бы получил какой-то подсказ.

Труд восстановления чеховского спектакля, от которого долго отказывался, он выполняет быстро и с триумфом. “Вишневый сад” со Станиславским – Гаевым сыгран 15 мая. Немирович-Данченко в репетициях не принимал участия (этому можно было удивиться: спектакль 1904 года, пусть и не подписанный никем, был их общим с К.С. созданием; но факт тот, что в 1928 году Владимир Иванович к возобновлению Чехова руки не приложил).

В набросках, сделанных к тридцатилетию театра, К.С. пишет: “Я упорно занимался в тиши своего кабинета, твердо веруя, что придет и мое время. Оно настало. Самый большой, почти небывалый успех в прошлом сезоне у молодых современных зрителей имела старая пьеса Чехова “Вишневый сад”. Нас вызывали 26 раз. Это был ор, триумф, такой, какого я не испытывал ни в Америке, ни в Берлине, ни у нас в России. При гастролях театра в Ленинграде у нас повторилось то же”<sup>11</sup>. В этих строках все фактически верно, кроме одного: год перед возобновлением “Вишневого сада” у Станиславского прошел не в тиши кабинета. Он руководил тремя постановками новых пьес новых авторов. Но к началу мая он в самом деле нечто перерешил.

У Станиславского не бывало того, что бывало у Михаила Чехова – не бывало внутреннего трепета предчувствия, ощутимого как боль и страх; у него был дар интуитивного знания ближайшего будущего и дар уравнивающего, точного, естественного для себя движения в предвидении этого будущего. Таким движением для него было в мае 1928 года движение в прямом смысле слова консервативное, то есть сохраняющее (а в данном случае еще и воскрешающее: воскресил спектакль, в котором содержалось нечто важнейшее; то самое, что не должно бы пропасть; урок искусства и вместе урок поведения в дни обиды и потерь).

В Ленинграде на гастролях отметили тридцатилетие со дня первой репетиции в Пушкине. Как и в тот день, Станиславский был с труппой, Немирович прислал телеграмму: “Дорогого сородителя нашего детища и дорогих преемников приветствую от всей души”. Станиславский ему тоже телеграфировал: “...С любовью и благодарностью вспоминаю про-

шлюе. Неужели оно окажется невозвратным”<sup>12</sup>.

3 июля прошло последнее (двадцатое) представление “Унтиловска”. Станиславский успел немного порепетировать спектакль перед его показом ленинградцам. Закрывались гастроли 15 июля “Растратчиками” (тоже последнее, 18-е, представление – в репертуар будущего года ни та, ни другая работа не перешла). Станиславский был на закрытии, сказал несколько слов труппе – поздравил с окончанием сезона.

Планы будущего сезона обсуждались в марте 1928-го. Помнили, что на тот год в октябре у театра юбилей.

Месяцев шесть назад в минуту вроде бы более трудную (сняты “Турбины” и в подвешенном состоянии все остальное) Станиславский предлагал к празднику “придумать что-нибудь интересное. Хотя бы новую постановку (очередную), но хорошо сделанную”. Если тогда он имел в виду, несмотря ни на что, следующую пьесу Булгакова, то сейчас, в марте 1928-го, это реальнее, чем было.

Сохранился кусок ватмана со следами кнопок по углам – висел на доске объявлений. Толстый красный и синий карандаш, рука Нины Ануриной, заведующей репертуарной частью:

“На понедельник 2-го января

в Нижнем фойе

1 час дня. Чтение новой

пьесы М.А.Булгакова

Приглашаются все желающие из труппы.

31/XII 27”.

Станиславский был на этой читке, что-то рисовал, слушая: карандашная фантазия лиц из пьесы (принято считать, что это сцена в контрзвездке и что одно из лиц – Голубков; принято также считать, что Станиславский дал Голубкову, испуганному допросчиком-палачом, черты автопортретные). В тот же день 2 января снова подписывается договор театра и автора. 16 марта сданы в театр два экземпляра “Бега”.

19 марта записано: “Репертуар складывается из двух классических и двух современных пьес.

Первая классическая пьеса – “Отелло”.

Первая современная – “Бег”.

Вторая современная пьеса – из пьес, создаваемых по переговорам с авторами или имеющих поступить в театр.

Вторая классическая выбирается из следующих пьес: «“Братья Карамазовы”, “Дядюшкин сон”, “Бесприданница” и “Плоды просвещения”, причем большинство высказалось за первое место “Братьев Карамазовых”»<sup>13</sup>.

В пору премьеры Достоевского, Немирович-Данченко связал ее принципы с возможностью “нового театра”. В зале МХТ, сложившемся к 1910 году, эти принципы, как мы помним, принимались с долей отчужденности; в понятие “Художественный театр” с той непременностью, как Чехов или “Царь Федор” или “Дно”, “Братья Карамазовы” не

вошли. Тем сильнее было желание ввести их в тот новый театр, который реально выстраивался в новых приключениях идеи.

В планирующих будущее письмах Немировича 1924 года, ко все-му репертуарному наследию МХТ недоверчивых, “Карамазовы” идут с неизменным знаком “плюс”, но и с предупреждением: “пока под цензурным вопросом”.

Среди первых рабочих записей, сделанных Немировичем по возвращении в январе 1928 года, – расклад возможного участия новых актеров в “Карамазовых”:

“Судаков – Чтец.

Хмелев – Смердяков и Фетюкович.

Калужский – Врублевский.

Верицкий – Мусялович.

Добронравов – Смердяков.

Орлов, Прудкин – Фетюкович.

Грибов, Жильцов, Истрин – Григорий.

Топорков – Смердяков”.

Сменчиков Леонидову, Москвину, Качалову, Лужскому в их центральных ролях не намечено.

В заседании 19 марта обсуждали только новые работы. В афише будущего сезона подразумеваются премьеры сезона идущего – уже вышедшие и готовящиеся. Станиславский не фальшивил, “бодря” исполнителей “Унтиловска”, он не намерен от него отречься; “Растратчиками” с февраля он занят крепко (скверной истории с ними не предвидит, хотя до нее уже близко). На тот сезон должны перейти “Дни Турбиных”. Должен перейти “Бронепоезд” – публика его принимает<sup>14</sup>. Само собой, что рядом со свежими спектаклями “Горячее сердце” и “Женитьба Фигаро”, уже неотрывными от ядра, от сути Художественного театра, должны держаться и спектакли давние, знаковые, сигнальные. Они важны тем, что те же; несут то же; постоянная зрительская среда (постоянство этой среды – одно из условий осуществления идеи МХТ) имеет их перед собой как ориентиры, вникая во взаимоотношения работ театра.

Репертуар Большой сцены, как он задумывался, включив “Бег”, закрепил бы внутреннюю связность работ: их диалог, когда о каждом спектакле можно повторить сказанное на одной из репетиций 1926 года: “Это заявление о русской жизни, а не быт того времени”. В спектаклях, связывая их, жил неслабеющий интерес к национальным характерам в обстоятельствах переворота и в обстоятельствах его последствий. Слышалось взаимоокликание и спор тем, переключаемых из регистра в регистр, из жанра в жанр. Тут отзывались и спектакли Малой сцены: мотив бедняцкой жизни, запросто разрушаемой и тянущейся к своему восстановлению, отыгрывался в угрюмых больших декорациях Великой французской революции как мелодрама (“Сестры Жерар”) и в веселой пустой коробочке молодежного общежития как водевиль (“Квадратура круга”).



Но ни “Братьев Карамазовых”, ни “Бега”, ни “Унтиловска”, ни “Растратчиков”, ни обещанного абонентам еще в сезоне 1926/27 года “Отелло” на афише МХАТ Первого в сезоне 1928/29 года не будет. 30 июня 1929 года еще сыграют “Дни Турбиных” (289-е представление) и потом играть не дозволят. Перерыв по 18 февраля 1932-го. Долгий перерыв. Можно было думать, что вообще конец.

Меняющаяся обстановка запротоколирована по ходу заседания 16 мая 1928 года:

“...О репертуаре будущего сезона

1. Включить в репертуар будущего сезона инсценировку романа Л.Н.Толстого “Воскресение”.

Просить Владимира Ивановича переговорить с М.А.Чеховым по поводу этой постановки.

2. Известить М.А.Булгакова о запрещении Главреперткомом пьесы “Бег” и запросить его о согласии на переработку этой пьесы.

3. Справиться в МХАТ 2, предполагают ли они ставить “Фальстафаду” или уже отказались от этой мысли”<sup>15</sup>.

Два примечания.

Примечание первое. Разговор о “Воскресении” возникает после того, как определяется невозможность дать “Братьев Карамазовых”. Стремление играть их оценивалось заодно со стремлением играть Булгакова и заодно встретило отпор. Читай в книжке Р.А.Пельше “Наша театральная политика” (М.–Л., 1929. с. 89–90). “Нельзя считать случайным или второстепенным явлением тот факт, что после “парада” десятилетней годовщины революции некоторые большие театры слишком заметно повернули руль вправо. Так МХАТ I после революционного “Бронепоезда” уже успел поставить никчемный “Унтиловск” и во всех отношениях меццански-серых “Растратчиков”. Еще более симптоматично то упорство, с каким этот театр боролся за право поставить булгаковский “Бег”, это второе издание “Дней Турбиных”, которое ныне менее терпимо, чем “первое издание” 3 года тому назад. Не радуется советскую общественность и желание МХАТ I вытаскивать из пыльных архивов психопатологии и мистики “карамазовщину” Достоевского... Все это не случайность – это политическая линия, но – это не наша линия. Воскрешение тени Чехова тоже не выпрямляет этой линии”.

Примечание второе, в связи с упоминанием Михаила Чехова.

Переговорить с ним было бы своевременно: от руководства МХАТ Вторым Чехов на будущий год становился свободен; в середине марта 1928-го он подал заявление об отставке. Немирович-Данченко его отговаривал – при личном свидании и после свидания в письме: “Ни перед театром, ни перед искусством, ни даже перед собственными идеями Вы не вправе уходить...”<sup>16</sup>. 17 мая Берсенев обращался в административный отдел Моссовета – улаживал выезд М.А.Чехова с женой за границу. Чехов не вернется.

Кроме того, что он был гениальным актером, Михаил Чехов был

еще и неким тонким устройством; на угрозы еще только приближающиеся он реагировал с той же остротой духовного страха, с какой реагировал на видимое насилие. Потом в мемуарах он расскажет о благожелателях “из сфер”, которые его предупредили об опасностях, – вероятно, были и благожелатели; кто-то помог, но уехать из СССР подталкивало собственное пророческое чувство страха. Он выехал в начале июля 1928-го – 5 июля были объявлены приговоры по Шахтинскому делу.

Мы сказали, что о двух премьерях, которыми заканчивался тридцатый сезон Художественного театра, наладились писать заодно и с расширениями. Как это сделано в “Нашей театральной политике”, читай выше. В “Ежегоднике литературы и искусства” на тот же 1929 год (издательство Коммунистической академии) это читалось так: “1928 год обозначил безусловное снижение театральной художественной культуры и театрального мастерства. Мы имели ряд крупнейших провалов и режиссерских катастроф. Катастрофа “Унтиловска” и “Растратчиков” в I МХТ, “Барсуков” в Театре им. Вахтангова, “Каучука” в театре Пролеткульта – явление одного и того же порядка. Пережил глубочайший режиссерский художественный кризис В.Э.Мейерхольд (постановки “Ревизора” и “Горе уму”)<sup>17</sup>.

Почему постановку “Унтиловска” и “Растратчиков” следует считать не только катастрофой, но злоумышлением театра, в “Ежегоднике” поясняли далее. Заставим себя прочесть: нам-то гадко вчуже, а каково было тем, о ком так писали.

«Катаевские “Растратчики” (Художественный театр) густыми мазками кошмарного жанра, с оглядкой на Достоевского, рисуют какую-то гофманиану “растрат”, с садизмом смакуют “инфернальность” взятки и объективно создают, конечно, клевету на современный быт. “Растратчики” гипертрофируют и, подчеркивая в нем то, что еще целиком от “тихой речки” прошлого, показывают взятку в гримасах какого-то психологического пожара, вместо того, чтобы показать ее в плане преодолеваемого всеми усилиями вредительства. Старый (по содержанию) надрывный психологист и анекдотчик Катаев во власти литературного наследия прошлого. Через его очки и приемы он видит и сегодняшнее, т.е. видит его извращенно, в какой-то карамазовской похоти садического анекдота. ...“Унтиловск” Леонова (Художественный театр I) производит впечатление, будто автор его за семью замками спрятался от современности и, чтоб не видеть и не слышать ее, обставил себя Достоевским, Лесковым, немного Чеховым и плавает по “тихой речке” прошлого, мимо сел, деревень и градов патриархальной глуши старой Расеюшки с ее церковным звоном и самогоном, с ее когда-то “мечтавшим” и ныне разложившимся в алкоголе интеллигентом, попами, попадьями, бабами-инфернальницами и прочей пряно-медвяной росписью зоологически-национального импрессионизма. Он хорошо чувствует этих теперь якобы “обиженных”, этих “униженных и оскорбленных”<sup>18</sup>.

Слог к 1929 году огрубел даже в сравнении с партийной прессой

предшествующих лет.

Тот самый “Бронепоезд”, который был при своем появлении на сцене воспринят как жест лояльности, а десятилетия спустя будет утвержден как образец и легенда социалистического реализма, – “Бронепоезд” к 1929 году тоже ставился под сомнение: его успех объявляли если не вовсе ложным, то преувеличенным<sup>19</sup>.

Пройдет еще немного времени, и Всеволод Иванов в марте 1930 года напишет Горькому: “Вышел, например, позавчера что ли, “Бюллетень Реперткома” или что-то в этом роде, одним словом, орган Главискусства, где черным по белому напечатано, что “Бронепоезд” – кулацкая пьеса и ее нужно снять. Надо думать – и снимут”<sup>20</sup>.

Разрасталась концепция задуманного справа “идеологического контрнаступления” – “будет ли то мистический бред талантливого Михаила Чехова из МХАТа 2-го, “булгаковщина” МХАТа 1-го, литургическое “Сказание о граде Китеже” в Большом и т.п.”<sup>21</sup>.

“Одно время, когда пресс в политическом отношении давил сильнее, они ушли в подполье, сейчас оправались, постепенно организуются и выходят на борьбу на всем нашем культурном фронте. И в печать, в литературу проникают не только сменовеховские, но определенно антисоветские тенденции... Разве случайность, что на совещании театральных работников в Наркомпросе оказалась крепко спаянной группа директоров академических театров и заслуженных артистов, и эта сплошная стена надвигалась против цензуры в первую очередь, против партийного вмешательства в театральные дела во вторую очередь, и договаривались до свободы слова в театре и до “искусства для искусства” ...Я считаю, что это тесно связано со всеми теми группировками, которые у нас намечаются и на научном поприще, и на школьном, и на литературном, и на театральном. Это есть наступление, активность со стороны антисоветских групп... Эти люди имеют своих идеологов драматургов, своих актеров и сторонников в театрах”<sup>22</sup>.

Все это произносят не самостоятельные ревнители. Тов. Маркарян (выше даны его слова) представляет в Главреперткome от ГПУ. Он знает, что и зачем говорит.

Среди бумажек, которые можно запросить в Музее МХАТ, есть такая:

“В распоряжении МХАТ имеются билеты на вход в заседание суда по Шахтинскому делу (по одному билету на день).

Работники МХАТ, желающие получить таковые билеты, должны обращаться к дежурным по Театру.

20 /V-28 г.”<sup>23</sup>.

Шахтинское дело стало первым открытым политическим процессом в СССР после 1922 года. Оно рассматривалось Специальным присутствием Верховного суда СССР в судебных заседаниях с 18 мая по 5 июля 1928 года. Донбассовских инженерно-технических работников обвиняли в “экономической контрреволюции”, не только в саботаже,

но в действиях, направленных на подрыв всей горной промышленности; предполагалась их связь с зарубежными контрреволюционными центрами, были намеки, что тут замешаны и оппозиционеры внутри партии. Нити оставались интригующе недоразмотанными, это – можно понять – входило в замысел. Шахтинское дело было поставлено как первая часть сериала – в советской судебной практике процессы шли “с продолжением”, за Шахтинским делом предстоял процесс Промпартии (приговоры 7 декабря 1930 года), обвинения развивались, фигуранты повторялись (включая зачастую уже расстрелянных).

По Шахтинскому делу осудили 49 человек, из которых к “высшей мере социальной защиты” (расстрелу) приговорено 11 человек, в отношении пятерых приговор был приведен в исполнение.

Судебному разбирательству предшествовал объединенный пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) с 6 по 11 апреля 1928 года Шахтинское дело вскрыло (как утверждает в стенограммах пленума) “новые формы и новые методы борьбы буржуазной контрреволюции против пролетарского государства, против социалистической индустриализации”<sup>24</sup>. Сталин как докладчик на апрельском пленуме ЦК расширял суть того, что обвиняемым вменялось: “Злостное вредительство верхушки буржуазной интеллигенции”. Выдвигался термин: “Притупление коммунистической бдительности и революционного чутья” (это уже обвинение товарищам по партии). Отрабатывалась теория обострения классовой борьбы по мере успехов социалистического строительства.

Повторим: судебному разбирательству по Шахтинскому делу пленум ЦК предшествовал. Партийные выводы не опираются на Шахтинское дело по его рассмотрению в суде, а это рассмотрение предваряют. Сначала пленум, его решения, а суд потом.

К этому предстоит привыкать, с этим соотноситься, к этому приспособливаться, в конце концов приветствовать мудрость партии. Мудрость вождя.

Интересно, когда здравицы в честь великого вождя раздались впервые. На пятидесятилетия Сталина (декабрь 1929) они уже звучали вовсю.

Расписок, кто из работников МХАТ Первого брал входные билеты в зал суда на слушание Шахтинского дела, в архиве нету. Нет и сведений, как эту возможность пойти воспринимали. Как соотносили начавшийся процесс с собственной жизнью.

Слегка нарушив хронологическую последовательность рассказа, заметим: премьеры “Бронепоезда” состоялась не 7 ноября, а 8-го 1927 года: седьмого в городе было неспокойно, несколько тысяч сторонников Троцкого вышли на контрдемонстрацию против уже традиционного праздничного потока, разгон сопровождался арестами.

Когда 11 ноября 1927 года Станиславский перекомпоновывал финальную картину уже выпущенного “Бронепоезда”, расклад сил в партии большевиков был уяснен. Интересовал ли этот расклад Станис-

лавского? В его записных книжках нету страниц, какие можно найти у Немировича-Данченко (тот конспектировал ход политических дел: “1917 г. Июнь, июль. Революция на 4–5 месяце. Керенский. Союз рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Большевики-ленинцы. Анархисты. Дача Дурново. Борьба за наступление. Непрерывная смена министров... Уход из правительства кадетов. Уход Львова. Два массива: буржуазия с кадетами во главе и демократия с Советами. Кризис власти. Отставка Брусилова. Назначение Корнилова...”. – См. далее в четвертом томе наследия Н.-Д. (с. 568–573). Среди записей времен пребывания в Голливуде – запись по-английски: “Dictatorship of proletariat”. Тут же: “Фамилия Сталина – Джугашвили”). Станиславский за свою незаинтересованность в этих вопросах держался, давая повод к шуткам (будто бы путал ГПУ и ГУМ). Но неосведомленным он вряд ли был, а интуицией обладал в высшей степени.

Есть дивящая сила диагноза и прогноза в том, что К.С. говорил на репетициях “Каина”, толкуя противостояние бога и Люцифера по Байрону и поминая двух главных персонажей Октября, Ленина и Троцкого (бог-владыка, недоступный строитель-хозяин, преподающий закон навсегда, тиран, спасающий раздавленного подданного от вопросов – и дух озлобленной свободы, он же дух бездны, без сострадания открывающий человеку перманентное разрушение). Если к Ленину образ богатирана-строителя применим под вопросом, к Сталину образ применим без вопросов.

Занимательно, как отстоят от того космогонического толкования фигур, какое дают записи по “Каину”, позднейшие контакты Станиславского с гостями его театра: они ведь все вечерами приходят сюда, бывал и Ленин, бывал и Троцкий. Если читателю любопытно, пусть взглянет в примечания: там по “Описи сезона” перечислено, кому Станиславский в 1926/27 году записывал даровые места, которыми распоряжался – в ложу дирекции и в партер, стулья 12 и 13 в восьмом ряду. Кремлевским – конечно, но и товарищам по искусству (Эгону Петри, Ю.М.Юрьеву или П.М.Садовскому), своей дочери и своим сестрам, своим врачам (Маргулису и Фромгольду), зарубежным посетителям, просто по старой памяти уважаемым людям. Как если бы посадить их рядом было естественно<sup>25</sup>.

Последней работой, выпущенной на Большой сцене МХАТ в сезон, начавшийся “Бронепоездом”, был, таким образом, “Вишневый сад”. Гаева Станиславский сыграет без дублера 21 раз – все представления “Вишневого сада” до конца сезона в Москве и на гастролях в Ленинграде. На тот год “Вишневый сад” дадут 31 раз, но до конца марта 1929 года, когда подготовят В.Л.Ершова, играть Гаева придется Лужскому: Лужский не любил себя как дублера в этой роли, но было ясно, что Станиславский ее уже никогда не сыграет. Как вообще никогда больше не выйдет на сцену после представления в честь тридцатилетия МХАТ, состоявшегося 29 октября 1928 года.

За два дня до того, 27 октября, Станиславский публично сказал слово о прожитом. Он говорил достойно. Как обычно, зал был рад подчиниться посылу артиста. Он никого не просил встать, когда сам поклонился памяти тех ушедших, кто создавал театр и помогал ему, но все встали.

В соседстве картин на юбилейном вечере 29-го главные точки прожитого и сделанного были обозначены строго. Понимали ли риск, но взяли и то, чего власти в репертуар не допускали: после картины из “Федора” – сцена из “Гамлета”, отрывки из “Братьев Карамазовых”, первое действие “Трех сестер”. У Станиславского в “Трех сестрах” случился сердечный приступ. Он доиграл, но за кулисы его отнесли на руках. Вечер закончили, как было задумано, картиной “Колокольня” из “Бронепоезда”.

Слово “инфаркт” тогда не было в ходу, говорили или “разрыв сердца” (если человек умер), или “грудная жаба”. Инфаркт оказался тяжелей, с воспалением легких и так далее.

В книге О.А.Радицевой дан строгий подбор фактов, ставящих сердечный приступ Станиславского, если можно так выразиться, в исторический контекст; вот что она пишет.

“Для Станиславского радость юбилея померкла в одночасье, как только ему объяснили, что он допустил политический промах. Его сковал страх, надежда на личное благополучие в будущем стала под вопросом. После юбилея Станиславский “весь следующий день лежал в постели, очень беспокоился по поводу дальнейшего”. Станиславский ждал расплаты за “промах”.

Сам бы он и не догадался, что содейл, если бы его не просветили. Кто был этим опасным доброжелателем?.. Скорее всего – самые близкие к Станиславскому люди, испугавшиеся прежде него. Впоследствии двое из них продолжали думать, что Станиславский совершил идеологическую ошибку. Так считали Егоров и Таманцова”.

Они имели в виду то, что, говоря об ушедших деятелях МХТ, К.С. назвал капиталиста Савву Морозова<sup>26</sup>.

Следующей работой Станиславского, когда он пойдет относительно на поправку (здоровым до конца он никогда уж себя не почувствует), будет режиссерский план “Отелло” – оставшаяся неоконченной рукопись, которую он в том же стремительном темпе, в каком возобновлял Чехова, сцену за сценой с середины декабря 1929 года высылал из Ниццы в Москву.

Здесь тот же спешный сохраняющий и воскрешающий жест. Несомненно возвращение к собственному режиссерскому плану 1896 года, воспоминания о звуках мейнингенских спектаклей – плеск воды, стук железа о железо. Несомненна не только обучающая, но и завещающая воля: из рук в руки, как по описи в завещании, сдает открытый в Художественном театре способ построения живой жизни роли. (Как знать, нет ли для Станиславского за рукописью его настояний по “Отелло” –

посмеивающегося отзвука возобновленного им “Вишневого сада”: “Сушенная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали” – и далее по чеховскому тексту.)

Рукопись единственная в своем роде – в сущности, лучший из вариантов той книги “Работа актера над ролью”, которую Станиславский до конца своих дней вынашивал, и вместе с тем быстрый, страстный эскиз спектакля, который великий режиссер должен был бы поставить с великим трагическим актером и с великим театральным живописцем, с Леонидовым и с Головиным. Сквозь педагогику проступает связь с тем, чем артист жил в свой последний рабочий сезон: “Отелло” Станиславского–Леонидова–Головина вырисовывается как спектакль, необходимый в структуре сезона и в структуре театра. Иное дело, что идея структурности, восстанавливавшейся к концу тридцатого сезона, не дано будет удержаться.

После последней премьеры сезона 1927/28 года на Большой сцене – после восстановленного Станиславским “Вишневого сада” – первой премьерой следующего сезона на Большой сцене и первым по возвращении режиссерским созданием Немировича-Данченко становится “Блокада”. Премьера поздняя, 26 февраля 1929 года; сезон уже перевалил за середину.

Год назад Вс.Иванов писал Горькому: “Написал я пьесу “Блокада” – о взятии Кронштадта в 921 году. Пьесу хвалят, пойдет она в Театре им. Вахтангова. Актеры там не ахти что, но больно молоды, энтузиасты и как-то легко с ними разговаривать”<sup>27</sup>. Казалось, при добром приеме, какой и у публики и в прессе нашел “Бронепоезд” во МХАТе, драматург и театр должны бы держаться друг друга. Но считал ли Вс.Иванов, что его новой пьесе нейдет манера Ильи Судакова (талантливый оптимизм, воля к яркой понятности образов, энергия проведения послышавшейся ему темы хотя бы и за счет многозначности материала), были ли тут иные причины, – “Блокада” не сразу вошла в репертуарные планы МХАТа. Известие о том, что здесь приступили к разработке режиссерского плана этой вещи, прошло в “Новом зрителе” только 8 июля 1928 года. Начиная ее опять Судаков, но Немирович-Данченко вскоре переимет у него эту работу.

С момента ее появления в театре весной 1928 года, Немирович-Данченко увлекся в “Блокаде” ее патетикой, оттененной насмешкой, ее кованой небытовой речью, видевшимися в ней возможностями крупного по мысли и необычного спектакля. Работа над нею шла для режиссера в контрапункте с его работой в Музыкальном театре, где он занимался оперой молодого австрийца Эрнста Кшенека “Джонни наигрывает”: в музыке нервирующая, капризная смесь трагического и цинического; кризис романтизма тут и составляет сюжет, и определяет стиль.

Немирович-Данченко, которому в “Бронепоезде” слышалась музыкальность, избрал Вс.Иванова как спутника в своих исканиях современной трагедии. Он озаботился оградить “Блокаду” от привычки

Судакова вычеркивать и вписывать по подсказу из партийных сфер. Он вовлек в работу Исаака Рабиновича, чей темперамент знал и извлек эффект из усмирения этого темперамента. Он нашел для “Блокады” особый мглистый свет, – с первой картины, когда из рассеивающихся туманов проступал облик опустошенного Петрограда в начале марта 1921 года. Игровые площадки располагались на разных уровнях и под углом друг к другу. Внизу толпился, покачивался, переминался голодный черный рынок, торговали выморочными вещами – кружевами, священными жуками-скарабеем, статуей Будды; шелестел слух о прибытии кораблей – некий блоковский звук, слышавшийся и в первой редакции “Бронепоезда”. В толпе к кораблям зывали: “Бросайте булки!”

Качалову не задалась роль “железного комиссара” Артема Аладына, с его монументальной прямоотой и с сумрачной, горячей путаницей его отношений с женой сына (сына, Лукьяна, играл Ливанов; коммунистку Ольгу, надсаженную напряжением гражданской войны и тягой к свекру, играла Еланская, – роль, как сказали бы в старину, не в ее средствах). Но, независимо от меры творческой удачи, эти двое – “железный комиссар” и Ольга – держали центр спектакля.

Люди, как и город, изнурены длительным напряжением. Преизбыток восторга эпохи оборачивается апатией переживших его; замордованный, оголодавший быт взвивается и бунтует. Мотив бунта житейских начал связывает “Блокаду” и с прозой ее автора (“Тайное тайных”), и с “Унтиловском” Леонова. В спектакле был грандиозен Николай Баталов – матрос-кронштадтец Рубцов: крупная характерность, броскость облика, смелость внутреннего рисунка, перехлест нерастроченной хищной силы, могущественное, отталкивающее раздолье; “он был по существу страшен” (так записал Марков; видел в Рубцове – Баталове воплощение и объяснение “кронштадтского бунта”<sup>28</sup>).

К концу на высоко поднятом втором уровне сцены по диагонали беспрерывно печатал шаг строй – шли красные курсанты укрощать Кронштадт – без лиц, только движущиеся силуэты и ритм.

Немирович-Данченко ставил “Блокаду”, стремясь к максимально собранной конструкции спектакля и имея в виду собрать конструкцию предстоящего сезона. Все время чувствовал необходимость соседства со смежными работами.

24 сентября 1928 года Н.-Д. телеграфировал Станиславскому: продолжая “Блокаду”, хотя приступить немедленно к репетициям разрешаемого “Бега”.

Весть об изменении участи “Бега” была на этот день верна – помог приезд Горького, который проявил в защите Булгакова энергию. Но вскоре наверху отыграли назад. “Через десять дней после отъезда Горького и за четыре дня до юбилея Художественного театра было подтверждено майское решение относительно “Бега”... 24 октября по является официальная информация о снятии “Бега”, а вслед за ней, залпом, редакционные и авторские статьи в “Комсомольской правде”



и ряде других изданий: “Бег назад должен быть приостановлен”, “Тараканий набег”, “Ударим по булгаковщине”. П.Керженцев, выступая в Ленинграде, разъяснил, что “Бег” “был разрешен под давлением правого фронта” и эту ошибку пришлось срочно исправить”<sup>29</sup>.

“Блокада” осталась единственным крупным и новым произведением, которым располагал в пост-юбилейном сезоне МХАТ.

Расчет на задуманные им контексты своего спектакля Немирович-Данченко, однако, держал в уме с редким упорством. Так, 10 ноября 1928 года он пишет, что сейчас уходит в “Блокаду”, а после – в возобновление “Братьев Карамазовых”.

Таково предписанное им себе правило: “не надо никогда говорить “невозможно” – позвольте как Вашему старшему другу дать Вам этот урок. Берите пример с тех, что умеет добиваться. Кажется, уж нет никаких шансов, а он не складывает рук! Да ведь никаких решительно! А он зорко выжидает случая! И все-таки достигает. Выкиньте из лексикона слова “безнадежно”, “невозможно”. Никогда не опускайте рук”<sup>30</sup>.

Это Немирович пишет С.Л.Бертенсону 2 декабря 1928 года. Сообщает: «Я сейчас в “Блокаде” ...

Параллельно работает “Бег”. Через две недели, 16 декабря: «Я все еще в “Блокаде”. Все хочется сделать что-то крупное... Стараюсь разбить крупными образами поэзии... Тем временем готовится и “Бег”»<sup>31</sup>.

“Блокада” и “Бег”: уже и сами заглавия пьес смыкаются по контрасту. В “Блокаде” тот самый и совсем не тот Петроград, о котором – о снеге на Караванной, о светлом берегу, где окончат свой бег, – в Стамбуле мечтают Серафима с ее рыцарем. В пьесах одно и то же время действия, излет гражданской войны.

“Блокада” могла рассчитывать и на контекст “Унтиловска”, с его чувственным накалом, и на контекст “Братьев Карамазовых”, где страсти так же обострены родством действующих лиц, мировым неблагополучием, наэлектризованностью идеологического поля.

Но при исключении из репертуара “Унтиловска” и “Расстратчиков”, после запрета “Бега” спектакль “Блокада” вышел на сцену без спутников.

Спектакль имел смутную и глухую судьбу. Он не был снят после нескольких представлений, как то случилось с “Унтиловском” и “Расстратчиками”, вслед которым был выпущен и с которыми был связан эстетикой и философией, но его играли редко и недолго. Он не был разгромлен в прессе, но оценку получил заниженную и уклончивую. Те планы, подступом к которым должна была стать эта постановка, отошли; способность не смущаться тем, что цель сместилась, снова выручила Немировича-Данченко.

Работа над “Блокадой” заканчивалась, оказываясь в поле единственного более или менее близкого ей спектакля: в поле “Бронепоезда”. Кажется, она к нему в самом деле в конце концов тяготела. Во всяком случае, рецензенты находили между двумя постановками

Вс.Иванова общее – даже непреклонный Эм.Бескин процедил, что от “Блокады” зритель уносит “некий пафос социальной зарядки”, и рассуждал с сотней оговорок о патетической силе театра “с его арсеналом романтически воздействующих эмоциональных средств”<sup>32</sup>.

Но вот что было ново. Спектакль позволил пронизательному взгляду заметить: кроме изнуряющего подъема духа и кроме бунта “тайного тайных” есть третья сила – жизнь как радующая работа. Значимой в общем звуке спектакля стала у И.М.Кудрявцева роль младшего из Аладьиных, юноши-наборщика Дениски, “необыкновенно нежного и задумчивого комсомольца”, которому удастся оживить замерзшую скоропечатно: типографская машина тихо начинала работать на глазах публики; чуть взлетали, прежде чем лечь на сцене, белые странички<sup>33</sup>.

Склонность к жизни-работе, органическая радость от нее окажутся собственными спасающими свойствами людей Художественного театра в их жизни, которая в очередной раз менялась, надламываемая у самых корней.

## Глава десятая

### Перед уходом из дому

МХАТ Первый в “Год великого перелома”. – “Императив” и творческий метод МХАТ. – “Императив” и драматургия от имени императива. – “Хлеб”. Владимир Киришон. – Проект театра РАПП. М.Горький, “Сомов и другие”. – Обращение Станиславского в правительство. – План превращения МХАТ Первого в Академию сценического искусства. – Александр Афиногенов, “Страх”. – Юрий Олеся и “Три толстяка”.

Перед новым 1930 годом заведующему литературной частью пришлось делать доклад на заседании режиссерского совета МХАТ. В протоколе этого заседания читаем: “Следует признать, что репертуар настоящего сезона [“Турбины” из него уже исключены. – И.С.] в своей совокупности плохо звучит в современной обстановке. Коренные сдвиги, происшедшие в стране за истекший год, требуют от театра обновления тематики, требуют показа социально-политического спектакля. Большинство современных пьес (“Блокада”, “Унтиловск”), прошедших до сих пор в МХАТ, давало трагическое ощущение современности и, вероятно, в силу этого обстоятельства не встретило отклика со стороны зрителя. Литературно-репертуарная комиссия Художественно-политического совета МХАТ, посвятившая специальное заседание разбору ближайших репертуарных задач театра, выдвинула ряд актуальнейших современных тем: коллективизация в деревне, колхозное строительство, индустриальная реконструкция, вопросы нового быта, антирелигиозный поход, интернациональная революционная борьба. Художественному театру, предъявлявшему всегда и продолжающему предъявлять к пьесе требование глубокого философского, психологического и социального обоснования, не должен внушать опасений новый, непривычный для театра сюжет, занявший сейчас доминирующее место на советской сцене”<sup>1</sup>.

После “Блокады” – в противовес ей и сопутствовавшим работе над нею “Бегу” и “Братьям Карамазовым” – театр открылся для драматургии принципиально жизнерадостной, энергично упрощающей решение столь же энергично драматизируемых событий (вопрос о самоубийстве в “Нашей молодости” – инсценировке романа Виктора Кина “По ту сторону”, сделанной Сергеем Карташевым и сыгранной И.М.Кудрявцевым и Н.И.Дорохиным, 1930, – из вопроса “быть или не быть” переключался в вопрос “быть или не быть полезным революционному делу, если ты стал калекой”).

“Наша молодость” – первая после “Блокады” постановка русской современной пьесы в Художественном театре (15 мая 1930 года).

В 1930 и 1931 годах будут даны три постановки новых для МХАТ авторов: извлеченный из “самотека” “Взлет” Федора Ваграмова (из жизни военных летчиков), “Хлеб” Владимира Киршона, “Страх” Александра Афиногенова.

В приведенном выше протоколе говорилось, что Художественному театру не должны внушать опасений новые, непривычные ему сюжеты. Это ведь как сказать – знание предмета, сродняющее артиста с ним, всегда было в Художественном театре более чем желательно. Чужое всегда получалось хуже (еще и поэтому так редко удавался Ибсен, как он ни увлекал; еще и поэтому сокращали зарубежный репертуар). Актер здесь уважал свое смущение перед ролью: я таких людей не знаю. Автору верю, но сам – не знаю.

Горькому верили; Гиляровскому как экскурсоводу по ночлежкам тоже; но надо еще и самим нечто знать о людях “Дна”. В этом смысле Станиславскому с его Сатиным пришлось трудней, чем Качалову с его Бароном и чем Москвину с его Лукой и чем потом Добронравову с его Пеплом (для К.С. за Сатиным живого не было. “Добрый забулдыга”, как он пометил в режиссерском экземпляре... не совсем то).

Уж кому в Художественном театре верили больше, чем Льву Толстому, и в тульскую деревню ездили, а с “Властью тьмы” не вышло: материя оказалась менее “своя”, чем, к примеру, материя “Царя Федора” (там вела наследственная память, которой умели повиноваться, плюс разгадка вариаций национального типа).

Булгаков так поражающе хорошо удавался потому, что эту материю знали.

Тут вступали в действие правила искусства МХАТ, даже более узко – правила техники его. Сколь ни важны фантазия и воображение, – для того чтоб включилось “магическое если бы”, надобно соприкосновение с тем, что знаешь безусловно или хотя бы по сходству, по внутренней аналогии.

Но художественная обязанность самому знать то, о чем предложено ставить спектакли, в обстоятельствах 1929 года с театра снималась. Рекомендованные сюжеты в момент их рекомендации предполагали их однозначное решение. Знание принадлежало кому-то за кадром, действовало оттуда, из-за кадра, как императив.

В Художественном театре с “года великого перелома” отменялся взросший тут закон проверки пьес стоящей за пьесами жизнью, как тут ее знали (тот закон, повинясь которому в 1904 году отказывались от “Дачников” Горького). Вошли авторы, вживую представительствовавшие от имени того императива, который присвоил себе как административные функции, так и верховное знание, что правда, что – нет.

Именно как представитель императива в МХАТ вошел Киршон – проверить собственным знанием, собственным умом и эмоциями его пьесу “Хлеб” о борьбе с классовым врагом в деревне было делом безнадежным; никто в театре и не попробовал.

В “Хлебе” играли великие актеры второго поколения художественников – Добронравов, Хмелев. Но для них проверка пьесы стоящей за нею реальностью переставала быть законом.

Трехлетнему ребенку было тогда, в январе 1931 года, понятно, что в стране беда. В городские двери звонили, и у нас просили хлеба деревенские люди в лаптях и кацавейках; как будто их из дому выгнали, не давши по-зимнему одеться, без валенок. Так оно и было: выгнали, разорили, раздели, ложись и умирай. – Что ж, неужели к ним в дверь не звонили, к людям из Художественного? Можно быть уверенным: и звонили, и они подавали, и теплой одеждой делились, и кого-то, может, пустили пожить (у моего деда-доктора в его доме в городе, который тогда назывался Зиновьевск, несколько месяцев жила девочка тоже лет трех, ее семья вымерла в великий голод на Украине; голод был создан искусственно – не засуха, а государственное злодейство; доктор, слава Богу, имел возможность какое-то время кормить сироту; потом за Гапочкой приехала ее тетка. Такое было в порядке вещей, добрых людей было не так уж мало). Тем удивительней способность повиноваться императиву и спастись перед его посланцем: “Правда ваша...”.

Владимир Киришон родился в 1902-м, с шестнадцати лет ушел в Красную Армию, был членом РКП(б) с восемнадцати. Участь в Коммунистическом университете им. Свердлова, писал и ставил агитки. Затем преподавал в Ростовской совпартшколе, стал лидером здешней Ассоциации пролетарских писателей. С РАПП связывалась и дальнейшая, уже московская деятельность Киришона. Как драматург он не замедлил выйти на профессиональную сцену. Пьеса “Рельсы гудят”, поставленная в 1928 году в Театре им. МГСПС, получила котировку высшую.

Вот из стенограммы встречи генсека ВКП(б) с украинскими товарищами: те требовали снятия “Дней Турбиных” (встреча имела место 12 февраля 1929 года, когда спектакль еще шел). Сталин приводил известные нам аргументы в защиту: поражение Турбиных – демонстрация силы большевизма. Тем пьеса и полезна, хоть бы и против желаний автора. Полезных пьес не хватает. “Возьмите репертуар Художественного театра. Что там ставят? “У врат царства”, “Горячее сердце”, “Дядя Ваня”, “Женитьба Фигаро”. (Голос с места: А это хорошая вещь?). Чем? Это пустяковая, бессодержательная вещь. Шутки дармоедов и их прислужников”. Не выше оценивал и “Горячее сердце”. Ничего полезного.

Сталин: “Есть несколько абсолютно полезных вещей. Я могу назвать несколько штук. Билль-Белоцерковского две вещи, я “Шторм” не видел. Во всяком случае, “Голос недр” – хорошая штука. Затем Киришона “Рельсы гудят”. Пожалуй, “Разлом”, хотя надо вам сказать, что там не все в чистом виде. И затем “Бронепоезд”...”<sup>2</sup>.

Пьеса Киришона о налаживании паровозоремонтного завода так же включала в себя детектив с вредительством и клеветой (директору из рабочих-выдвиженцев Василию мешают технический директор Телесфор Эдмундович и другие спецы, Василия подводят под арест, но интрига

распутывается), как включала динамичную производственную хронику (Николай Погодин потом писал, что его к “Темпу” и к последующим пьесам-репортажам подтолкнули именно киршоновские “Рельсы...”).

Е.О.Любимов-Ланской, ставя в своем Театре им. МГСПС “Рельсы гудят”, пользовался авторской ремаркой: “Часть громадного заводского зала. Посреди сцены два паровозных котла, решетками на зрителя. Через всю сцену проложены рельсы, по которым двигают вагонетки. Внутри котлов работают пневматическими молотками рабочие; они освещают внутренность электрическими лампочками на шнуре. Снаружи, около котлов и их топок, работают форсункой, клепают, сдирают листы, сверлят. На вагонетках провозят материалы; сверху ходит подъемный кран. Шумно. Однако темп работы медленный. Часть рабочих курит. От одной группы рабочих к другой ходит, показывая, мастер Адриан Адрианович”. Исследователь драматургии Кирсона, приведя эту ремарку, продолжал: “Взгляд автора, как объектив киноаппарата, панорамирует, словно следуя за идущим мастером и выхватывая по один, то другой эпизод: здесь лодыри точат ляды, а там люди напряженно трудятся; в одном месте смех, в другом – перебранка, а дальше рабочие ведут серьезный разговор о Василии, о судьбах завода. Общая картина жизни рабочего коллектива создается из пестрой мозаики отдельных сцен, с калейдоскопической быстротой следующих друг за другом ...Каждая из них сама по себе как будто статична и натуралистична, а вместе они обретают целостность и динамику”<sup>3</sup>.

Насколько известно, работающие заводские механизмы впервые на русской сцене предстали именно здесь, – это имело успех; пожалуй, Немирович-Данченко помнил о том, когда в “Блокаде” на глазах у зала начинала работать воскрешенная скоропечатня.

Спектакль Театра им. МГСПС Немирович-Данченко видел в дни премьеры, в марте 1928 года. Ему понравилось. “Все исполнители этого спектакля живые, настоящие люди, – записывал за ним интервьюер из “Рабочей газеты”. – “Рельсы гудят” – это не только хороший спектакль, это вещь, имеющая несомненно большое общественное значение”<sup>4</sup>.

Подобная оценка имела много призывов.

Киршон оставался застрельщиком атак на МХАТ, который после “Унтиловска” и “Растратчиков” обвиняли уже не в игнорировании современности, но в сопротивлении пролетарской идеологии. Как сопротивление пролетарской идеологии рассматривался сам творческий метод театра. Со всем тем или в силу того, но Киршон был Немировичу интересен.

При рационализме и политизированной предвзятости подхода к проблемам, вокруг которых он строит сюжет, Киршон обладал драматургическим темпераментом, умел создавать сценическое напряжение и разряжать его эмоционально и эффектно; строя характеры героев по заданной схеме, он, однако, искал их доходчивого жизнеподобия. В нем было еще одно приманчивое свойство, которое Немирович-Данченко

назвал в “Рабочей Москве”: «“Рельсы гудят” – пьеса жизнерадостная, а сейчас нужны именно такие жизнерадостные и бодрые пьесы»<sup>5</sup>.

Киришон, с которым Немирович-Данченко познакомился на премьере (Н.-Д. нашел его юным и симпатичным), в конце 1928 года показывал мхатовцам новую свою вещь, которая, казалось бы, была ближе тогдашнему направлению мыслей Н.-Д. (опыт историко-революционной трагедии “Город ветров” – разрыв массы и авангарда, гибель 26 бакинских комиссаров). Немирович-Данченко увидел ее основой для спектакля музыкального. По либретто Киришона оперу написал Лев Книппер, она пошла в декорациях Владимира Дмитриева (премьера в Музыкальном театре 31 марта 1930 года). В Художественном театре Киришон потребовался в ином своем качестве.

В работу взяли актуальный “Хлеб” – пьесу о партийной линии в деревне в период хлебозаготовок. Правда, к моменту премьеры вовсю шла уже коллективизация, так что с темой хлебозаготовок запаздывали. Материал устаревал, хотя ради Киришона отодвигали постановку “Страха” А.Афиногенова (пьесы у двух рапповских лидеров оказались готовы примерно одновременно; их будут ставить в МХАТ Первом один и тот же режиссер и один и тот же художник – И.Я.Судаков и Н.А.Шифрин). Тогда же, в тридцатом, Хмелев, который возненавидит свою роль партизана-загибщика в “Хлебе”, увлекся экспрессивной “Первой Конной” Вс.Вишневского – и во МХАТ вошел еще один оппонент его искусства, одновременно воевавший с эстетической программой Киришона и Афиногенова.

Киришон в “Хлебе” применял безотказные театральные приемы. Заставлял волноваться: зрителю известно, что кулаки решили убить секретаря окружкома Михайлова – Добронрава; Квасов – Кедров истово произносил: “За душу Михайлова сегодня у господ буду прощенья молить”; потом – по авторской ремарке – внутренней стороной поворачивалась к зрителю изба. “Абсолютно темно. За сценой пение и гармоника. Слышно, как звякает щеколда и скрипит дверь. Шаги”. Шепот вошедших: “Не ушел бы. – Не уйдет. – Куда уйти-то? – Молчи. – К кровати иду. Спичку бы чиркнуть. – Не надо”. Голос Добронрава был тоже негромок: “Вам что, посветить, ребята?” – “Не свети. Мы тебя и так найдем”. В темноте кто-то из убийц грохнулся об скамейку, чертыхнулся “Будь ты проклята!”, Михайлов – Добронравов непроизвольно реагировал: “Осторожней!”

“За что вы меня, ребята? – Пауза. – За что, спрашиваю?”

От людей, которые вовсе не любили Киришона и его пьесы, годы спустя можно было услышать рассказ, как Добронравов произносил: “А может, отпустите? Я молодой”. Пробовали передать интонацию – она, по-видимому, была непередаваема.

Добронравов заставлял испытывать к персонажу те чувства, какие сам вызывал у зрителя собственным мужественным обликом, собственной глубиной и чистотой. Советские драматурги рассчитывали на него,

и он наделял пленяющей убедительностью и Кирсанова во “Взлете” Ваграмова, и Михайлова в “Хлебе”, а потом и Платона Кречета в пьесе Корнейчука, и Листрата в “Земле” Вирты.

Киришон оттягивал развязку. В темноте убийцы отговаривали жертву сопротивляться. “Тихий будешь – мы тебя легко кончим, палить будешь – тяжелую смерть примешь”. Добронравов – Михайлов вздыхал: “Да нет уж, чего стрелять! Дайте посвечу вам”.

Спичка чиркала, изба наполнялась светом. “В ней вокруг – у стен, по углам, рядом с Михайловым за столом, направив дула на вошедших кулаков стоят мужики и комсомольцы. В молчании слышнее музыка, пенне за сценой”. Михайлов приказывал: “Взять”.

Товарищи, относившиеся к Киришону серьезно (как Афиногенов), считали, что ему надо бы кончать с его манерой разрешать конфликты – театральными эффектами. Но его эффекты, как и его идеологический напор, были его органикой. Они на удивление не мешали органике актерской. Работа над “Хлебом” оперлась на мастерство Кедрова (Квасов) и Добронравова.

В дискуссиях в Комакадемии и на других подобных площадках вызрели утверждения: творческий метод МХАТ – если его поставить “с головы на ноги” – может и должен быть использован в интересах социализма, но для этого необходимо сместить руководство театра, которое остается на чуждых позициях. Задумки превращения МХАТ в театр РАПП существовали в нескольких вариантах: был план овладения руководством изнутри; был план ухода группы молодежи и создания нового театра рапповской ориентации (второй план энергичнее остальных поддерживали Судаков и Н.П.Баталов).

Киришон полагал, что идею театра РАПП поддержит Горький. 2 октября 1931 года Киришон писал ему: думает заехать на Капри примерно в конце января или феврале и надеется получить к тому времени пьесу. “Если помните, вы обещали начать переделывать уже написанную. Вернувшись из-за границы, я сразу приступлю к нашему театру в Доме Правит<ельства>. Открыть театр хотим, обязательно, вашей новой вещью”<sup>6</sup>.

Пьеса Горького, которой Киришон хотел бы открыть театр РАПП, – “Сомов и другие”.

Театральное помещение, которое под это пьесу назначает Киришон, вдвинуто в сложно замкнутое, самодостаточное, как средневековая цитадель, воздвигающееся через реку от Кремля черно-серое здание Бориса Иофана.

Киришон помнил верно: у Горького имелся текст пьесы, который он намеревался выправить и выправил. В архиве найдут и первый вариант, и второй. Публикаторы отметят: “Сомов и другие” – “единственное большое художественное произведение А.М.Горького, действие которого протекает в советское время”<sup>7</sup>. Ее фабула – заговор инженеров-вредителей, глава которого честолюбец Сомов далеко простирает свои пла-



ны; заговорщики действуют многообразно (Кирик Троеруков, учащий петь текст “Интернационала” на церковный глас, организует убийство одного из “своих”, кто кажется ненадежным). Развязка – арест заговорщиков. “На террасу входят четверо агентов ГПУ”.

Сомов тянется к револьверу – застрелиться. Мешает арестованный вместе со всеми Яропегов (это его как ненадежного намеревались убить):

Ну, ну, это, брат, не игра! (Вырывает револьвер.) И нельзя стрелять, не подняв предохранитель. (Один из агентов берет у него оружие.) Не подумайте, что он хотел стрелять в вас.

Агент (за столом). Нет, мы этого не подумаем, будьте спокойны.

...Около Сомова два агента. Яропегов, сидя на перилах, закуривает, наблюдая всех.

Сомов (Яропегову). Ты... свинья!

Яропегов (спокойно). Потому что не признаю за тобой права самоликвидации? Нет, это их право.

Оттенки и повороты “Сомова и других” выдают руку мастера, но общее толкование предмета не шире сказанного в энциклопедической справке советских лет: “Промпартия – подпольная контрреволюционная шпионско-диверсионная организация верхушки буржуазной технической интеллигенции, действовавшая в СССР в 1926–1930 гг. ...В тяжелой промышленности и на транспорте вредительские группы стремились создать диспропорцию связанных между собой отраслей народного хозяйства, омертвить капиталы, сорвать индустриализацию страны. Промпартия готовила и проводила диверсии на шахтах, фабриках и заводах”. Шахтинцы были руководимы ею же. “Вслед за шахтинцами были ликвидированы вредительские шайки в ряде отраслей промышленности и наконец раскрыт тщательно законспирированный центр Промпартии”.

“Главарь Промпартии 7 дек. 1930 были приговорены Верховным судом СССР к расстрелу. Президиум ЦИК СССР по ходатайству осужденных ввиду полного признания ими своих преступлений и раскаяния заменил расстрел 10-летним тюремным заключением”<sup>8</sup>.

Пьеса в смысле ее актуальности вроде бы запаздывала: после процесса Промпартии прошел почти год. Но можно было угадать, что процесс – не последний. Пьеса так быстро не устареет.

Киришон с Горьким осенью 1931 года разминулись, Киришон сожалел: “Беседа в Москве, на Никитской, очевидно, отпадает”<sup>9</sup>. Правильней – “на Малой Никитской”. Особняк, предоставленный Горькому, до революции принадлежал Рябушинскому. Имя Рябушинского всплывало по ходу процесса – его числили одним из зарубежных шефов Промпартии.

Рябушинские были для Станиславского своими, – на одной из сестер Рябушинских был женат его племянник Михаил Владимирович.

Как раз на время процесса Промпартии (скорее всего, в связи с ним) пришлось несчастье этой семьи: в июне 1930 года были арестованы М.В.Алексеев, его жена и сестра жены, Н.П.Рябушинская. Станиславского, еще не кончившего лечения за границей, побоялись беспокоить известием. По возвращении в Москву он взмолился к Авелю Енукидзе (секретарю президиума ЦИК СССР): “Облегчите, если можете, ужасный гнет моей души. Он давит и не дает жить”. Письмо написано в ноябре, племянник и женщины в заключении уже пять месяцев. “Я знаю их, как себя самого; я знаю наверное, что они не могут быть виновными в преступлении. В их судьбу вкралось трагическое недоразумение. Если б я не был в этом так уверен, я бы не посмел писать Вам эти строки. Спасите их...”<sup>10</sup>.

Не прошло девяти месяцев с тех пор, как Станиславский оставил недописанным свой режиссерский план “Отелло”; образ “трагического недоразумения” возникал там, сливаясь с образом лжи низкой, рождающейся из самых низких побуждений, из подлой корысти, из подлой зависти. Он видел в Яго не демона, а хама – натуру жадную и грязную. Видел короткость его расчетов и желаний, ближний круг его побуждений (“Родриго очень, очень рассердился на Яго. Яго очень, очень озадачен этим и старается исправить дело... Родриго – его мешок с деньгами”. “Элементарная, полуфизическая задача”: задобрить, удержать рассердившийся, вырывающийся из рук мешок с деньгами<sup>11</sup>). Механизм зла, как он открывается в режиссерском плане, не виртуозен, а нагло примитивен. Тем более действен.

Но одно дело понимать это, обращаясь к Шекспиру, и совсем иное – когда зло и ложь входят в жилой дом. В семью или в театр.

В январе 1931 года Станиславский будет о племяннике с женой и свояченицей писать зампреда ОГПУ Генриху Ягоде; спасти уже не просит, просит разве что смягчить участь осужденных: если высылают, то не разлучать мужа с женой. И не позволять ли ему, Станиславскому, оплатить их дорогу. В апреле ему станет известно: племянник и его жена осуждены на 10 лет лагерей; К.С. успеет обратиться с просьбой о смягчении приговора в Отдел частных амнистий ЦИК СССР. 11 мая М.В.Алексеев скончается в тюремном госпитале. “Тело его со следами побоев было передано родным. – Из семейной хроники”<sup>12</sup>.

Горький из Сорренто приедет в Москву как раз к этим майским дням, 14 мая 1931 года. В Художественном театре в связи с его возвращением 24 мая дадут утренник – акт из “Дна”, “Страсти-мордасти”, “Челкаш”.

Вдова М.В.Алексеева и сестра ее, Н.П.Рябушинская 18 мая были отправлены в Кемь (а может быть, в Повенец или на Соловки; вновь ходатайствуя за них, К.С. в 1936 году называл и то, и другое, и третье предполагаемое место их пребывания; года смерти сестер Рябушинских нам неизвестны).

Публикаторы “Сомова и других” в 1941 году оговаривали ску-

досье материалов, связанных с этой вещью, в архиве Горького. Пьеса до смерти автора и много лет спустя после этой смерти света рампы не видела. Через полвека без малого Леонид Леонов говорил, будто он, Леонов, пьесу знал и будто он-то отсоветовал Горькому давать ей ход. И будто бы рассказывал о том во МХАТе. Марков, с его твердой и непривирающей памятью, того никак не припомнил<sup>13</sup>.

История с “Сомовым...” – история отдельная, осложненная тенью Сталина, встающей за нею (есть сведения, будто Горький жаловался вождю на нехватку материалов, будто тот обещал восполнить эту нехватку); здесь не место все это выслеживать; нам довольно того, что театр РАПП спектаклем “Сомов и другие” не откроется и вообще не откроется. В судьбе же самой Российской ассоциации пролетарских писателей автор этой пьесы примет участие резкое.

Спектакль “Хлеб” в Художественном театре Горький посмотрит на второй день сезона 1931/32 года. Бокшанская, как всегда пристально следящая за реакциями важных театру людей, извещает в письме, которое пишет во время представления: “Прошло уже два антракта, а Горький о “Хлебе” ни звука. Впечатление такое, что ему мало нравится или не нравится”<sup>14</sup>.

Есть все основания связать с воздействием Горького выход постановления ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций” от 23 апреля 1932-го и последовавшую ликвидацию РАПП. Есть также все основания связать с Горьким то обращение в правительство, которое вызревало у Станиславского после его возвращения из заграницы. Черновой текст с заголовком “Доклад” публиковался. Беглые строки ясны без пояснений: “Соревнование нужно. Но на халтуру? Кто больше поставит? Нет, кто лучше поставит. Сейчас производство брака. Скоро только в виде исключения будет хорошо...”

Сплошной год понизит на весь год уровень спектаклей и гастролей...

Каникулы нужны артисту, чтоб видеть свет, впечатления, без них он нищ.

Каждодневные заседания изнуряют. Болтают одно и то же. Нет времени репетировать. Чаще всего делается для того, чтоб показать деятельность градоначальника, чтоб отличиться кому-то где-то (карьера). Приложить сведения о заседаниях... При той работе театра, которую дал Гейтц [“красный директор”, чей приход был санкционирован самим же Станиславским. – И.С.], мне нечего делать и не для чего писать систему. При данных условиях халтуры она неисполнима, вредна, и вся моя полувекковая работа гибнет.

Театр стал не Государственным Художественным, а Государственным Халтурным”<sup>15</sup>.

Обращение Станиславского в правительство известно в двух машинописных вариантах; текст обоих согласован с тем, как стало принято писать; очевидна редактура, но мысль, задачи, ритм и темперамент

самого Станиславского прорываются. Это он, и никто другой, пишет: если Художественный театр, держащий основ своего искусства, в нынешнее время бесполезен, пусть не переналаживают, а немедленно закроют. И пусть ему, Станиславскому, разрешат «на последней странице летописи Художественного театра собственной рукою написать слово: “конец”».

Впрочем, надо еще взглянуть, в каком виде это письмо ушло наверх и точно ли ушло (в архиве музея есть только подготовительные материалы, наброски, варианты); возможно, оно именно в своем разбросанном виде пригодились Горькому, когда тот предпринимал шаги против РАПП (в частности, против воскрешавшего нападки на МХАТ декабрьского документа 1931 года “Задачи РАПП на театральном фронте”) и убеждал Сталина.

Про общение Горького с генсеком Станиславский был осведомлен и полагал возможным на это общение сослаться (см. в его письме Сталину: «От Алексея Максимовича Вы уже знаете, что Художественный театр глубоко заинтересован пьесой Николая Эрлдмана “Самоубийца”...»). После апрельского постановления ЦК Станиславский имел все основания писать Горькому:

“Хочется благодарить Вас за то, что Вы сделали для МХТа.

Мы получили то, о чем давно мечтали, вздохнули свободно и можем постепенно налаживать совершенно было разладившееся дело.

Спасибо Вам за Вашу помощь и хлопоты”<sup>16</sup>.

Надежды связывались с тем, что театр из подчинения Наркомпросу был передан в подчинение органу высшему – Президиуму ЦИК СССР (получал именование – МХАТ СССР; о переподчинении 17 декабря 1931 года сообщили в газете). Обещали конец безобразной, выматывающей “непрерывки”. Обещали остановить гонку (трудно подсчитать, сколько представлений дали за 1930 год, называют число 750, 760). Спектакли унижались вводами по грубой необходимости: “Мало актеров хороших, приходится разжигать дрянью. Статисты заиграли роли”<sup>17</sup>. Обещали изменить “орабоченный” (по выражению Немировича) худполитсовет. Станиславский считал, что участие в таких органах могло бы приобщать к искусству, помалу воспитывать его понимание; но ужасно, когда люди берутся руководить “художественно-сценическим делом театра, которого они не понимают и не могут понять без долгого специального изучения”. Поощряя самовластье невежд, худполитсоветы “являются вредными учреждениями, тормозящими работу театров”<sup>18</sup>.

Горький, Качалов, Москвин, Леонидов, Марков встречаются на квартире Станиславского. Немирович был в это время в Женеве, его о смысле встречи информировал Марков: “На этом заседании Горький определил позицию Театра как академии сценического искусства, заявив, что это есть мнение руководящих кругов и что театру будут предоставлены все возможности, а он лично направит все свои усилия для

достижения этого на практике” (письмо от 16 сентября 1931 года)<sup>19</sup>.

Мысль о театре-академии для Станиславского чем далее, тем меньше прорисовывалась как мысль о театре, строящемся в ладу с его исходной идеей (театр-произведение, театр – развивающаяся симфоническая форма), или как мысль о национальном театре (по типу бывшего Малого, опекаемый государством театр образцового репертуара и наилучших наличных артистических сил). Практика МХАТ Первого с годами сдвинется в сторону такой национальной государственной модели, но не Станиславский приложит к тому руку.

Мысль о театре-академии претворится для него в мысль о театре педагогическом и научном, обучающем профессии, исследующем ее (профессии) основы.

Подмостки в проезде Художественного театра становились для него интересны как школьная площадка при Академии сценического искусства. А само сценическое искусство все более сжималось в его представлениях до искусства актера, впитавшего в себя “систему”.

Он будет готовить с актерами не спектакли, а сцены. Не сцены, а реплики. С ним до конца будут оставаться только те, кто оценит: Станиславский имеет целью не спектакль, не сцену, не реплику, но некий идеальный театр, для которого он, Станиславский, готовит актеров.

И с этим нет смысла торопиться.

Смысла торопиться нет потому хотя бы, что сейчас такого театра быть не может по определению. Органическое творчество, к которому Станиславский хочет приучить актерскую природу, не вписывается в антиорганическую, противоестественную формацию.

В частном письме Немирович-Данченко пояснит однажды, почему он готов спустить иным авторам жесткость техники и огрубленность мысли: они (как Владимир Киршон и Александр Афиногенов) кажутся ему органичными в своей работе и убеждениях. Но весь вопрос в том, в какой мере режим склонен опираться на органику творческих процессов, хотя бы и направленных в желанную вроде бы для нее сторону.

Органика – последнее, что запрашивают от мастера тоталитарные режимы. Ибо органика творчества (как и органика жизни вообще) по природе своей нетоталитарна.

Чувство, что его театр в данных условиях обречен, Станиславский не формулирует, но оно сквозит в его действиях. Восстановление “Вишневого сада” было подсказано интуицией.

Позволим себе продлить уже предложенное сравнение с “Вишневым садом”: кажется, что Станиславский исходит из того, что саду не жить, что сад вырубят. Исходит из того, что о саде написано в “Энциклопедическом словаре”, но сад устал, плодоносит раз в три года, да и тогда никому не нужны его вишни. “22 августа торги”, сломается жизнь здешних обитателей; К.С. готов написать на последней странице летописи своего сада – “конец”, а куда деться артистке первого призыва, не особо прославившейся Евгении Михайловне Раевской, ей к 1930 году

семьдесят шесть лет.

Занятия со все более узким кругом артистов, все реже кончающиеся появлением спектаклей, смущающий подвижничеством опыт Станиславского, до конца его дней продолжающийся в Леонтьевском переулке, – опыт то ли сбережения, то ли обновления сорта вишен и волшебного способа сохранять вишню душистой, мягкой, сочной. Консервация эксперимента, эксперимент консервации. Замыкающее движение.

Эксперимент начнется не в одночасье и не сразу определит всю жизнь Станиславского, отражаясь во всей жизни Художественного театра.

Станиславский долго не входил в Художественный театр – у Бокшанской стоит прочесть длиннейшее и в высшей степени содержательное описание церемониала встречи 15 сентября 1931 года<sup>20</sup>. В последний раз до того Станиславский был в родных стенах 29 октября 1928 года – приехал в Москву после лечения 3 ноября 1930-го – пришел в театр впервые после болезни 15 сентября 1931-го. Он отсутствовал на этот раз еще более долгий срок, чем в зарубежных гастролях МХТ в 1922–1924 годы. Внутренние изменения в стране на этот раз оказывались не менее круты.

Станиславский попробует войти в этот еще раз и явно к худшему изменившийся мир. Ему придется это сделать в связи с выпуском “Страха” в декабре 1931 года.

В феврале он написал одно из самых коротких своих писем:

“Глубокоуважаемый Михаил Сергеевич!

Я прочел пьесу “Страх” и нахожу, что ее надо включать в репертуар МХТ.

Если ее одобрит Репертком, надо ее немедленно пускать в работу.

С почтением К.Станиславский”<sup>21</sup>.

Письмо адресовано “красному директору” Гейтцу.

Немирович-Данченко писал о “Страхе” в тоне более энтузиастичном: “У нас в Худ. театре появилась новая современная пьеса, которая при чтении актерами произвела такое впечатление, что все назвали этот день праздником. Я прочел и тоже вполне одобрил и не только сразу принял, но потребовал, чтобы к ней приступили немедленно, и сам буду ее ставить. ...Тема – наука и политика. Прекрасные роли. Только сегодня распределил ее. Главные роли у Леонидова и Книппер. Автор Афиногенов, крепкий коммунист. В прошлом году его пьеса “Чудак” имела большой успех во 2-м МХТе. Вот Вам какие новости”<sup>22</sup>.

Роли в “Страхе” настолько понравились мхатовцам, что Судаков предложил устроить конкурс на них.

Леонидов свой репетиционный экземпляр пьесы взял на гастроли в Ленинград, встретился с Иваном Павловым – в будирующем академике, лауреате Нобелевской премии, создателе теории условных рефлексов естественно было искать нечто близкое профессору Бородину

из пьесы Афиногенова. “На первой же странице актерского экземпляра уверенным размахом синего карандаша четко зафиксировано: “Профессору Бородину – академик И.Павлов. Лнгр. 1.IV.31”. Значит, состоялась такая встреча, произошел разговор – не о погоде, надо полагать”<sup>23</sup> – как пишет биограф трагика Михаил Рогачевский.

Станиславский не имел намерений касаться санкционированной им пьесы, которую начал Судаков, да и вообще ближайших работ театра. В письме тому же М.С.Гейтцу, написанному месяц спустя после приведенного выше и так же не пространном, писал: “Если все против усиленной работы по исправлению запущенной художественной стороны дела, приходится только с грустью констатировать новый признак падения нашего искусства.

Насильно их заставить я не могу, собрать их для разговоров и убеждений тоже – невозможно. ...Будущий сезон не может быть художественным, а по необходимости должен быть халтурным, без всякой подготовки.

Освобождающиеся полтора месяца я отдам оперному делу и постараюсь показать на нем результаты той работы, от которой отказался МХТ”<sup>24</sup>.

“Оперное дело” – постановка “Золотого петушка”.

Немирович-Данченко курировал “Страх” вплоть до своего отъезда в июне 1931-го; вышло так, что к началу сезона он задерживался в Европе, и надолго; план дальнейших работ пришлось устанавливать Станиславскому; ему же пришлось взять и общее руководство. Афиногенов писал потом сдержанно: “Репетиции в Леонтьевском много дали мне для понимания художественной природы Станиславского и требований, предъявляемых им к искусству”<sup>25</sup>.

Станиславский начал ходить в свой театр; смотрел спектакли, без него поставленные: “Хлеб” не смотрел, смотрел “Воскресение” и “Дядюшкин сон”. Качалова очень хвалил, Еланскую – Катюшу в “Воскресении” принял, в “Дядюшкином сне”, по словам Бокшанской, “еще как-то принял Хмелева”, остальных – нет. На репетициях “Страх” его не видно (в дневнике только запись, что обсудил макет с художником Н.А.Шифриным).

29 сентября Марков писал Немировичу: “Вокруг “Страх” спокойная атмосфера. Актеры нервятся, и Судакова хватает лишь на разметку мизансцен по отдельным картинам, а дальше – снова начинается повторение пройденного”<sup>26</sup>. Ситуация перед выпуском знакомая. Что Станиславский необходим, было понятно.

10 октября устроили просмотр четырех картин “Страх” в Леонтьевском. “К.С. остался, в общем, доволен, но очень верно указал в беседе с автором и режиссером, что далеко не достигнута типичность, преимущественно социальная, отдельных образов” (это из очередного письма Маркова к Немировичу<sup>27</sup>. Бокшанская пишет примерно то же). Вялость замечаний можно бы счесть знаком скверного физического

состояния, но Качалов, который видит Станиславского в те же недели на репетициях “Мертвых душ” (за Качаловым там еще остается роль “Первого в спектакле”), сообщает: “Ка-Эс здоров, бодр, режиссерствует и директорствует”<sup>28</sup>.

В эти дни Николай Эрдман читает Станиславскому, Лилиной, Сахновскому и Маркову “Самоубийцу”. Станиславский пишет Немировичу-Данченко об этой комедии и об этом драматурге письмо восторженное, он хочет эту комедию прямо сейчас, он энергичен в своих надеждах (письмо Сталину он пишет 29 октября, Сталин ему отвечает через декаду: “сделать опыт” разрешает). Как он представляет себе соседство “Страха” и “Самоубийцы” на одной сцене, трудно вычислить, в пределах композиции театра такое соседство невозможно. Но такого соседства и не будет.

“Самоубийцы” Станиславский не поставит. “Страх” в считанные рабочие часы наладит в полную меру своего дара. Премьера 24 декабря 1931 года пройдет крепко, громко.

Юрий Олеша откликнется в “Вечерней Москве”: “Когда я смотрел “Страх” и следил за переживаниями зала, я понял – существует советская публика, устанавливаются ее вкусы, симпатии, традиции”<sup>29</sup>.

В список подряд ставящихся в Художественном театре новых пьес, который мы уже приводили, между “Нашей молодостью” и “Взлетом”, “Хлебом”, “Страхом” входит еще одна постановка, “Три толстяка” Юрия Олеши (режиссер Н.М.Горчаков, премьера 24 мая 1930 года).

Спектакль должен был заменить изрубленную советской цензурой “Синюю птицу”; Станиславский во время весенних гастролей 1928 года в Ленинграде успел дать на то “добро”, приглядывал будущего художника (думали об Акимове, но работать в спектакле выпало Б.Р.Эрдману).

Юрий Олеша был рядом с Художественным театром с середины двадцатых; он привораживал необычностью внутреннего мира и грацией его выражения; его взгляд обновлял обыденные предметы; то, чего касалось его слово, предстало в небывалом повороте и в небывалом свете, поэтическом или гротескном. МХАТ переживал, что пьеса Олеши, написанная по мотивам его же повести “Зависть” (1927), оказалась у вахтанговцев (“Заговор чувств”, премьера 13 марта 1929 года). МХАТ имел все основания переживать: “Заговор чувств” (если бы МХАТ строил далее свою жизнь по “сонатной”, музыкальной логике) был бы необходим ему во внутреннем раскладе и движении тем, в их проведении в разных тональностях и на разном материале. МХАТ договорился с Олешей насчет его следующей работы, наследовавшей мотивы “Заговора чувств” и его лирическую парадоксальность (“Секретные записи попутчика Занда”, потом “Смерть Занда”). После десятка доработок “Смерть Занда” останется неоконченной (автор объяснит: “Та тема пошла насмарку!”). Но это уже история более поздних лет. А пока поставили не “Заговор чувств” и не “Секретные записи попутчика...”, а эксцентрическое сочинение Олеши по мотивам его романа “Три толстяка”.



Роман строился как фантазия о сказочном городе, о двойниках – чудесной кукле и девочке Суок, о разлученных брате и сестре, о добром докторе, о мятежном оружейнике, о народном восстании против толстяков. В пьесе усилился и стал главным мотив цирка: мир его техники и чудес, которому принадлежит Суок. Так же усилился, возобладали мотив воздуха и полета (на связке воздушных шаров летал их продавец, его восхитительно играл Топорков; для канатоходца Тибула – В.А.Синицына был перекинут узкий-узкий мостик с краю верхнего яруса на другой, – стройный и романтический, Тибул пробежал высоко над головами зрителей).

Немирович сообщал в письме, что Енукидзе (глава ВЦИКа, который курировал МХАТ) говорит про “Трех толстяков” – “не наша пьеса”. Спектакль перекашивался плакатным решением трех заглавных ролей – толстяков Мельника, Кардинала и Банкара, социологическое толкование должно было прибавить шансов стать “нашим”.

Олеша мучился сознанием того, что – “не наш”. Он вскоре начнет пьесу, так же, как “Смерть Занда”, предназначенную МХАТу и так же не оконченную. Она называется “Нищий”. Олеша считал пьесу и заглавие ее автобиографичными.

И “Хлеб”, и в особенности “Страх” имели настоящий успех. Можно связать приветственный тон рецензий (“Большевистская пьеса на сцене МХТ”. – “Вечерняя Москва”, 1931, 2 февраля) с именем Киршона, с его положением вожака могущественной и пока не чующей над собой беды РАПП. Но число представлений “Хлеба” (57 до конца сезона, 78 на следующий год) говорит, что люди на этот спектакль ходили охотно. На “Страх” тоже.

У “Страха” были соприкосновения (больше того, энергичные отношения) с работами на соседних сценах. Мы упоминали “Заговор чувств” Олеша (он шел с марта 1929 года, постановка Алексея Попова, декорации Акимова). Один из персонажей здесь шутовски угрожает своему брату-большевику бунтом страстей, природно свойственных человеку и отвергаемых коммунизмом. Старый ученый Бородин у Афиногенова так же убежден, что в обществе, созидаемом в СССР, искривлено и разрушительно будут действовать природные стимулы – прежде всего страх. Страх парализует творческую активность социально побежденных, но от него погибли и победители: страх перед объемом знаний, им недоступных, страх своей несостоятельности, страх быть в ней уличенным, страх не удержать захваченное. Согласившись на организацию “Лаборатории людского поведения”, которую пробивала партия-выдвиженка Елена Макарова, Бородин с учениками накапливает доказательства того, что система нового общества ущербна, обрекает на деградацию.

Леонидов играл профессора Бородина одержимым своей научной гипотезой, с сердитым весельем находящим ей фактические подтверждения во всем вокруг. Критик И.Крути описывает Бородина в первом

акте сияющим здоровяком: “широкий, крепкий, плотный, какой-то точный, уверенно идущий прямолинейными путями своей мысли”<sup>30</sup>. Художник Ниссон Шифрин формировал сценический объем тянущимися вверх, уходящими под колосники книжными шкафами, шкафы почти прижимали Бородина к его письменному столу; кресло широкое, покойное, на столе “белые листы покорной бумаги”, но не сразу отодвинешь-ся и выйдешь.

Опорные точки в пьесе приходились на две картины: научный диспут, где Бородин делает доклад и где ему отвечает старая большевичка Клара Спасова, и затем сцена в ОГПУ, где женщина-следователь открывает профессору, в какие сети его запутали и сейчас, спасая шкуру, на него же клеветают как на инициатора контрреволюционной затеи. Запоминалось спокойствие Бородина – Леонидова во время доклада: упрямый лоб, наклоненный над кафедрой, и мягкое похлопыванье ладонью – привычный лекторский жест, приглашающий к вниманию.

По пьесе большевичка должна взять верх над противником. Книппер-Чеховой, вплоть до генеральных репетировавшей роль, это не удавалось. Станиславский занимался с Книппер, не жалея времени, и дома, и на сцене. Пробовали изменить решение картины доклада: в первом варианте Судakov предполагал только кафедру и стол президиума, развернутый фронтально на зал МХАТ; Станиславский предложил дать слушателей на сцене – пусть их реакции на доклад и на речь Клары направляют реакцию театральной публики. Это не дало эффекта. Роль Клары перешла к Н.А.Соколовской.

Судakov отлично чувствовал сценизм Афиногенова, энергичную и прямую подачу мест, ждущих зрительского отклика. Он лепил мизансцену, когда руки сына, обнявшего было мать, твердели у нее на горле – зритель понимал, что скрывающий свое дворянское происхождение Цеховой готов убить, уничтожить работающую против него улику. В последней картине, когда все близилось к желанному разрешению, режиссер вводил мизансцену с точным расчетом на улыбку: старик Бородин сидел на одном крае стола, на другом конце которого сидела пионерка; слушал ее советы серьезно; она качала ногами, он качал палкой.

Особый успех выпал Борису Ливанову в роли аспиранта-казаха, вчерашнего пастуха Кимбаева, в котором смелый артист находил что-то от Ломоносова, что-то от Калибана. Дочь Бородина, скульптор-формалистку Валентину играла М.А.Титова, его ученика Кастальского – М.И.Прудкин, секретаря института Варгасова – В.А.Вербицкий, перевертыша и карьериста Цехового – Б.Г.Добронравов, его жену, “выдвиженку” Елену – А.К.Тарасова, его дочь от первого брака пионерку Наташу – Е.Н.Морес. Зять Бородина, честного профессора Боброва, играл В.Л.Ершов.

Занятый в “Страхе” В.В.Лужский скоропостижно скончался до премьеры. А.Л.Вишневному, который заменил его в роли старика-библиотекаря – собирателя буддийских рукописей, рецензенты поставили

на вид, что персонаж не вызывает ненависти и презрения. Л.И.Зуевой, которая играла несчастную старорежимную даму – мать Цеховой, досталось больше: “идеалистический объективизм и гуманизм метода старого МХТ обнаружился здесь наглядно и выразительно”<sup>31</sup>. Но в целом “Страх”, наравне с “Хлебом”, приветствовали как правильный политический спектакль. Признавались: такой политической правильности от мхатовцев и не ждали.

Спектакль в самом деле знаменовал радикальные изменения-отказы в самом искусстве их, в способе контакта актера с ролью, режиссера с пьесой.

В ранние годы о Художественном театре спорили: не слишком ли далеко здесь отходят от автора, ставя как бы не пьесу, но реальность, стоящую за нею: русские беды XVI века в “Царе Федоре Иоанновиче”, языческое веселье берендеев в “Снегурочке”, гибнущую республику и распри римлян в “Юлии Цезаре”; если их знание материи расходилось с авторским представлением о ней, они не ставили (еще раз отсылаем к инциденту “Дачников”).

Возможно, в случае с “Хлебом” они не имели личного знания достаточно крепкого, чтоб его противополжить авторским картинам. Чтобы знать реальность, стоявшую за пьесой “Страх”, прототипы тех ученых, кого там арестовывают, мхатовцам недалеко было ходить. Но тому, что им предлагал императив, они соглашались верить больше, чем своим глазам и эмоциям.

Сохранилось письмо зрительницы-политкаторжанки, которая разводила руками по поводу неправды в монологе Клары о героях революции: “Их гнали на каторгу в Средне-Колымск, пешком, по этапу... А вы знаете, профессор, сколько шли до Средне-Колымска? Восемь лет... До Иркутска два с половиной года...”. Писавшая, член партии, отбывала до Октября срок в этом самом Средне-Колымске; каторги там не было – было место ссылки; ссылка не бывала столь долгой (а выходит, будто больше десяти лет одного пути); ехали осужденные железной дорогой, дальше до места лошаадьми. Да и на каторгу (что писавшей опять же лично известно) пешком в XX веке не гнали. Чего не было...

Писавшая пробовала втолковать: не стоит привирать, надо бы исправить текст. Но не исправляли.

Книппер-Чехова тяжело пережила, что ее сняли с роли Клары, что не она заканчивает под занавес монолог: “Закаляйтесь в бесстрашии классовой борьбы, готовьтесь к новым вылазкам врага и бейте по ним со всей силой, на какую способны крепкие руки рабочего класса!”

В пьесе профессор Бородин снова и снова восклицал: “Что делается с людьми! Что делается!” В зале смеялись на репризу.

В нашем рассказе довольно давно перейдена та дата, после которой возможность жизни идеи Художественного театра закрывается, при том что как раз к этой дате – к концу тридцатого сезона – спектакли МХАТ Первого в афише опять явственно соприкасались по закону

“сонатной формы”, с музыкальным переходом из части в часть заново разрабатываемых лейтмотивов, бытийственных тем в их сегодняшней реальности и оркестровке.

Как истолковать в сказанном слово “закрывается” применительно к возможностям “идеи Художественного театра”? Так и истолковать: возможность закрывается.

К 1929 году в стране происходят изменения, для этой идеи более губительные, чем события 1917 года (в какой мере новые, в “год великого перелома” происходящие изменения Октябрем предопределены, в какой мере нет, – особая тема). Шахтинское дело только один из сигналов этих изменений.

Идея Художественного театра была сверх всего и до всего очень простой идеей. Это была идея театра органического, опирающегося на творчество как на природный процесс. Она могла пройти переворот, но с нажимом и с зажимом была несовместима.

Переворот – это так или иначе взмет пластов, освобождение скрытых сил (может быть, ужасных); в случае с Октябрьским переворотом взмет пластов очевидно сопровождался включением в жизнь страны (в жизнь хозяйственную, в жизнь художественную) сил ярких и новых. Возможность “принять революцию” была обусловлена тем, сколько в ней сказалось исторической органики, естественности, иначе говоря, неизбежности.

Найти сродство природным сдвигам в перегруппировке сил в ЦК ВКП(б) не удалось бы. Тут нет естественного. Тут механизм, система рычагов, колес и зубьев, которую умудрились сцепить с живой материей страны таким образом, что в итоге банальной во всякой правящей партии кадровой смены может быть зажата и перемолота страна, и это так же скажется в хозяйстве и в личной судьбе гражданина села Высокиничи, земледельца Ивана Васильевича, как в судьбе Художественного театра и его людей.

Хитрость механизма в том, что как рычаги в нем на всех уровнях действуют соответственным образом измененные люди. В какой-то мере и с какого-то момента – люди Художественного театра.

Механизм искривлял самую реальность и искривлял представления о ней (способность ориентироваться “меж тем, что бело и черно”, была обозначена как способность в человеке главнейшая в первый вечер МХТ). Механизм отбивал эту личную способность, впечатывал взамен способность сообщать считать белым или черным то, что велят таковым считать. Механизм был идеологичен: имел цель и программу. Идеологический впечатывающий нажим опирался на насилие – насилие при оружии, которого нельзя не бояться, насилие, в присутствии которого душа дает сбой, не помнит, где и что правда.

Идеологическое сдавливание, вмешательство в живую природу – обстоятельства непереносимые для идеи МХТ, требующей для себя простейшей, житейской свободы. Она идея легкого дыхания. Станис-

лавский навсегда знал, какие слова должны быть написаны над его театром: “Выше, проще, легче, веселее”.

Непереносно насилие казенное, канцелярское, изнуряюще тусклое. Ты привык строить театр как целостность, по своему об этой целостности разумению, а тебе велят все делать не то и не так. Эту пьесу снять, а ту поставить. Эту ноту заглушить, а ту форсировать. На то деньги отпустим, а на это ни в какую. И попробуй заартачиться. Послушность обеспечивалась нараставшей финансовой зависимостью от государства – из всех возможных моделей существования театральных предприятий к концу 20-х годов в СССР сохранилась только модель государственного предприятия. (В скобках: так же к тем же годам сокращались модели книжного дела: ликвидировались издательства кооперативные и частные, под пресс попало одно их культурнейших книжных дел – издательство “Academia”.) Агитпроп ЦК ВКП(б) мог суммировать: “В условиях диктатуры пролетариата, когда театры являются собственностью советского государства... когда в наших руках имеются такие средства регулирования и направления театральной жизни, как государственные субсидии и Главрепертком, – все театры более или менее быстро могут развиваться в сторону социалистическую, могут и должны пережить полосу идейно-политической реконструкции”<sup>32</sup>.

Цитировать стоит еще и для того, чтобы дать представление о неживой речи, на сигналы которой после “великого перелома” так или иначе приходилось настраиваться слуху театра. 12 апреля 1928 года публикуются итоги и решения апрельского пленума ЦК. Прекрасные, лучшие актеры Художественного театра, прекрасные люди 13 апреля начинают свое заявление: “В настоящий момент, когда страна ждет живого и глубокого отклика от искусства вообще и нашего театра в частности...”<sup>33</sup>. Неважно, чего они добиваются своим заявлением – они уже усвоили, что добиться своего можно, только начавши так.

К концу двадцатых годов новый театр, МХАТ Первый, только-только собрал себя по закону “идеи МХТ”, только-только восстанавливал принцип театра-произведения, театра-целостности, театра со сквозною мыслью, со сквозным действием. Этот театр обладал великолепным подбором талантов и свежей, молодой жизнеспособностью, стойкостью же не обладал. “Не верю я в стойкость юных...” , как поется в балладе. Этот театр к началу тридцатых годов хотел жить. Он и оставался жить в условиях, при которых “идея МХТ” жить не могла (как в измененных, отравленных промышленными выбросами водах не может жить рыба. Во всяком случае, эта рыба. Какая-то другая, пожалуй, может).

К концу тридцатых годов, к предвоенному времени и отношение советского государства к МХАТ СССР, и внутреннее устройство театра, и его самосознание все тверже определялись не в параметрах “théâtre d’art”, экспериментального театра личной творческой задачи, а в параметрах “théâtre national”, в параметрах театра государственного, театра задач неличных, предлагаемых императивом. Конкретно: МХАТ

определялся как театр этого государства, СССР.

Вскоре выскользнет и надолго задержится словечко “омхачивание”; слово “размхачивание” произнесено не было, а между тем оно точнее всего определило бы истребление (и самоистребление) констант искусства Художественного театра.

МХАТ Первый (название, впрочем, более не употребляется, потому что ликвидирован МХАТ Второй) принимает на себя несвойственные ему исходно обязанности консерватора.

Пусть читатель решает, как понять разительный документ – дадим его без сокращений.

“С большой печалью я узнал о судьбе театра Мейерхольда. Печаль моя не о театре, где я смотрел только лет 9 тому назад “Лес” Островского и был очень огорчен, что Мейерхольд не сошелся характером с Островским и отошел от него в сторону. Печалаюсь я о талантливейшем В.Э., которого я знаю много лет с первых его шагов. Любовался им в Худ. театре, когда он исполнял Треплева в “Чайке”, Иоганнеса в “Одиноких” и многое другое. Заслушивался его речами о театре, о котором он всегда говорил горячо, оригинально, с блеском – ведь он большая умница. Но что ты будешь делать? Захотелось быть – во что бы то ни стало! – новатором. Не захотелось идти по проторенной дорожке. А дорожка уже была проторена до него, и неплохая. Ее возделывали великие мастера Великого русского театра: Щепкин, Шумский, Ермолова, Садовские, Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко. Идти бы да идти по ней, углубляя ее идейно, стремясь непрестанно к правде жизни [далее вычеркнуто и неразборчиво]. Предела нет этой дороге. Что ты будешь делать? Захотел найти новую правду в искусстве [далее вычеркнуто и неразборчиво]. А ее нет. Жизнь – вот эта правда, куда от нее уйдешь. Он жестоко ею наказан.

Дорогой В.Э., бросьте искать какого-то иного театра. И в старом театре, обновленном Великим Октябрем, дел непочатый угол, где для Вас найдется всегда почетное место”.

Написано на обороте приветственного письма к Москвину от его избирателей, датированного 14 декабря 1937 года (Москвин был депутатом Верховного Совета СССР первого созыва). Понятно, что это отклик на статью в “Правде” от 17 декабря 1937 года “Чужой театр” и на закрытие ГосТИМа (постановление 7 января 1938-го). Карандашный автограф, правка, исписано со всех сторон – на полях, внизу, сверху. Архивный номер в Музее МХАТ № 7126. Насколько нам известно, не печаталось.

Чудится гаерство: не может же Москвин всерьез корить художника за поиск новых путей. С кем тут озорничать, однако, разве с самим собой. “Бросьте искать...”.

Если для идеи МХТ было б обидно сказать, что она годы существовала оуклившись, – скажем, что она сохранилась как пример и

легенда; или еще лучше сказать – она пролежала, как лежит и ждет времени сева зерно. Или произрастает где-то в итоге самосева – унесло семя ветром, где-то упало, где-то принялось, пустило корешочки. Или – “младая роща”, которая должна перерастить моих знакомцев.

Перед столетием, приходившимся на 1998 год, руководивший театром в эту пору Олег Ефремов предложил понять: празднуем не юбилей театра, играющего в проезде Художественного театра, а столетие идеи.

Намечался конспект исследования.

Как живет идея в своем доме и после того, как ей приходится покинуть дом. Второй дом идеи – МХАТ Второй. Как она переселялась. Впрочем, и в этом втором своем доме идея не может жить после отъезда М.А.Чехова и после того же 1929 года.

Легенда МХТ как форма жизни идеи.

Распространение идеи отводками, отроутками.

Попытка возвращения домой.

И так далее.

Наверное, самое загадочное из прорастаний идеи МХТ после года великого перелома – то, как она короткое время плодоносит в родном ей доме перед началом Великой Отечественной войны. Весной 1940 года сыграны “Три сестры”. Спектакль, пронзавший тоской о лучшей жизни, создал в театре свое поле и подтягивал в это поле то, что к нему по природе своей могло подтянуться. Прежде всего “Дни Турбиных”. Смерть Булгакова, кажется, обострила значимость его присутствия (значимым оно оставалось всегда). Гибель декораций в первые дни войны прервала жизнь булгаковского спектакля, но в сезоне 1940/41 года он так пленяюще соседствовал, так сроднился с только что поставленными, молодыми “Тремя сестрами”.

В поле великого нового Чехова, казалось, перенастраивается лад театра. Разрознившиеся было старые спектакли вновь обнаруживали взаимное тяготение, и на обозначившийся центр ориентировались спектакли создаваемые и задуманные (как “Последние дни”, “Гамлет” и “Антоний и Клеопатра”, и властнее всего – “Последняя жертва”, 1944).

Это время надо бы восстановить от дня ко дню.

Наброски задач Немировича-Данченко оказываются похожи на то, как Станиславский формулировал свои в 1918 году (Станиславский, как мы несколько раз имели повод повторять, хотел добиться в 1918 году “создания МХТ”). “Начинаю думать (да и “планировать”), что Художественный театр может быть спасен составлением нового, очень сжатого товарищества, труппой, настроенной жречески, в количестве 40–50 человек всего, играющей спектаклей вдвое меньше. Хорошо бы, если бы этого можно было добиться в этом самом театре, каков он сейчас, государство в государстве...”. Многоготочие в июньском письме 1942 года принадлежит Владимиру Ивановичу.

Его высокое и деятельное состояние, как и способность Хмелева и Москвина, которым, он, уходя, поручал театр, заразиться этим состоя-

нием в работе над “Последней жертвой”, перенять от уходящего мужество, цели, понимание русского характера, его зерно тоски по лучшей жизни, кажутся столь же связанными с последней концентрацией гения, сколь с национальным подъемом в Великой Отечественной войне, которая переживалась и обнадёживала как освободительная дважды.

В первый год МХТ магнетическое поле идеи создано при сближении двух спектаклей – “Чайки” и “Царя Федора”. Остальное, что объёмилось в планах и составило репертуар первых месяцев, отпало легко. Так случилось в 1898 году.

В последний военный год казалось, будто сезон так же музыкально организован взаимооткликами спектаклей, будто так же отпадает лишнее и чужое. Но то, что счастливо стало к концу 1898 года, в сороковые годы не повторилось.

Возвращению идеи МХТ в родной дом тогда не дано было осуществиться, как не дано было осуществиться надежде на освободительность Великой Отечественной. Императив удержал власть и поворотил на свое. Ему подчинились.

История жизни идеи МХТ и история жизни Художественного театра с года великого перелома и на долгие годы вперед – порознь идущие истории.



## Список сокращений

Архив Горького – Архив А.М.Горького, т. 2 (Пьесы и сценарии). М., 1941; т. 4 (Письма к К.П.Пятницкому). М., 1951; т. 14 (Неизданная переписка). М., 1976.

Бокшанская – Письма О.С.Бокшанской Вл.И.Немировичу-Данченко. В 2-х т. Т. 1. 1922–1931. М., изд-во МХТ, 2005.

ВЖ – Музей МХАТ. Внутренняя жизнь.

Виленкин. “Москвин” – **Виленкин В.Я.** И.М.Москвин на сцене Московского Художественного театра. М., 1946.

Виленкин. “Качалов” – **Виленкин В.Я.** Качалов. 2-е изд. М., 1976.

Виноградская – **Виноградская И.Н.** Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись. В 4-х т. Т. 1–4. М., 2003.

Горчаков – **Горчаков Н.М.** Режиссерские уроки К.С.Станиславского. М., 1951.

Горький-30 – **Горький А.М.** Собрание сочинений в 30-ти т., т. 28. М., 1956.

Добронравов – Борис Георгиевич Добронравов. Статьи. Воспоминания. Документы. М., 1983.

Ежегодник Комакадемии – Коммунистическая академия. Секция литературы, искусств и языка. Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. М., 1929.

Качалов – Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., “Искусство”, 1954.

Книга воспоминаний – **Марков П.А.** Книга воспоминаний. М., “Искусство”, 1983.

Книга завлита – **Марков П.А.** В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976.

Книппер-Чехова – Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П.Чеховым. В 2-х ч. М., “Искусство”, 1972.

КС – Музей МХАТ. Фонд К.С.Станиславского.

КС-8 – **Станиславский К.С.** Собрание сочинений в 8-ми т. М., “Искусство”, 1954–1961.

КС-9 – **Станиславский К.С.** Собрание сочинений в 9-ти т. М., “Искусство”, 1988–1999.

ЛН – Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963.

Марков – **Марков П.А.** О театре. В 4-х т. М., “Искусство”, 1974–1977.

Мейерхольд. Наследие – В.Э.Мейерхольд. Наследие. Т. 1. М., О.Г.И., 1998.

Мейерхольд. Переписка – В.Э.Мейерхольд Переписка. 1896–1939. М., 1976.

Мейерхольд-1968 – **Мейерхольд В.Э.** Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968.

М. Ф. – Музей МХАТ. Фонд Ф.Н.Михальского.

МХТ. 100 лет – Московский Художественный театр. 100 лет. В 2-х т. М., изд-во МХТ, 1998.

НД – Музей МХАТ. Фонд Вл.И.Немировича-Данченко.

НД-4 – **Немирович-Данченко Вл.И.** Творческое наследие. М., изд-во МХТ, 2003.

Отчет – Художественно-общедоступный театр. Отчет о деятельности за первый год. 14 июня 1898– 28 февраля 1899. М., 1899.

Переписка с Горьким – Вс.Иванов. Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1969.

Радищева – **Радищева О.А.** Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. В 3-х т. М., 1997–1999.

РЧ – Музей МХАТ. Репертуарная часть.

РЧ № 19 – Дневник репетиций “Бронепоезда 14-69”.

РЧ № 38 и 39 – Журнал репетиций “Горячего сердца”.

РЧ № 46 – Протоколы репетиций “Дней Турбиных”.

РЧ № 132 – Дневник репетиций “Сестер Жерар”.

РЧ № 167 – Дневник репетиций “Унтиловска”.

РЭ – **Станиславский К.С.** Режиссерские экземпляры в 6-ти т., т. 3. М., “Искусство”, 1983

Смелянский – **Смелянский А.** Михаил Булгаков в Художественном театре. М., “Искусство”, 1989.

Соловьева – **Соловьева И.** Немирович-Данченко, М., 1979.

Станиславский репетирует – Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. Изд. 2-е. М., изд-во МХТ, 2000.

Строева – **Строева М.Н.** Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938. М., 1977.

М.А.Чехов – М.А.Чехов. Литературное наследие в 2-х т. М., “Искусство”, 1986.

Чудакова – **Чудакова М.** Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

## Примечания

Часть первая  
“Театр в первый и последний раз”

Глава первая

- 1 КС-9, т. 1, с. 245.
- 2 “Новости дня”, 1896, 8 апр.
- 3 НД-4, т. 1, с. 197.
- 4 КС-9, т. 1, с. 209.
- 5 Там же, т. 7, с. 236.
- 6 Там же, с. 237.
- 7 Там же, с. 246.
- 8 Отчет, с. 3.
- 9 КС-9, т. 5–1, с. 31.
- 10 Н.-Д. телеграфировал: “Душою всеми вами. Шлю всем дружеский привет и поздравления с началом большого дорогого нам дела”.
- 11 КС-9, т. 5-1, с. 32.
- 12 НД-4, т. 1, с. 165.
- 13 **Толстой А.К.** Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1964, с. 515.
- 14 Там же.
- 15 РЭ, т. 1, с. 89.
- 16 НД-4, т. 1, с. 181.
- 17 РЭ, т. 2, с. 69.
- 18 НД-4, т. 1, с. 562.
- 19 Там же, с. 246.
- 20 Отчет, с. 49.
- 21 См. “Из прошлого”. – НД-4, т. 4, с. 337.
- 22 Итоги сезона. – “Новости дня”, 1899, 1 марта.
- 23 НД-4, т. 1, с. 250.
- 24 Там же.
- 25 КС-9, т. 1, с. 272.
- 26 НД-4, т. 1, с. 270.
- 27 Там же, с. 271.
- 28 Там же, с. 262.
- 29 Художественно-общедоступный театр. Отчет о деятельности за 2-й год (1 марта 1899 – 20 февраля 1900), л. 42 об.–43. – Опись сезона 1899/1900, № 42.
- 30 Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского. “Дядя Ваня”. М.–СПб, 1994, с. 133.
- 31 КС-9, т. 1, с. 293.
- 32 **Теляковский В.А.** Дневники директора императорских театров. 1898–1901. Москва. М., АРТ, 1998, с. 176–179.
- 33 Там же, с. 177.
- 34 Цит. по: Виноградская, т. 1, с. 279.
- 35 КС-9, т. 1, с. 280–281.

- 36 Там же, с. 301.
- 37 НД-4, т. 4, с. 373.
- 38 Там же, с. 376.
- 39 Горький-30, т. 28, с. 147.
- 40 Цит. по: Виноградская, т. 1, с. 300.
- 41 Горький-30, т. 28, с. 147.
- 42 См. Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф.Андреевой. М., “Искусство”, 1961, с. 34.
- 43 КС-9, т. 1, с. 319–323.
- 44 НД-4, т. 1, с. 562.
- 45 КС-9, т. 7, с. 386.
- 46 НД-4, т. 1, с. 363.
- 47 Там же.
- 48 РЭ, т. 2, с. 175.
- 49 *Джесмс Линч* [Л.Н.Андреев]. Мелочи жизни. – “Курьер”, 1901, 4 ноября.
- 50 Цит. по: Книга завлита, с. 37.
- 51 *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М., 1969, с. 263.
- 52 РЭ, т. 2, с. 188.
- 53 См. КС-9, т. 5-1, с. 144.
- 54 НД-4, т. 1, с. 435.
- 55 Мейерхольд. Наследие, с. 457.
- 56 См. Мейерхольд. Наследие, с. 457–460.
- Требую от Станиславского, чтобы тот подтвердил ему в лицо “оскорбления, брошенные из-за угла”, Мейерхольд подчеркнул заключительную фразу: “Для выяснения истины я не остановлюсь ни перед чем”. К.С., уже предупреждавший, что на письма такого рода отвечать не будет, сохранил молчание.
- 57 НД-4, т. 1, с. 439–440.
- 58 *Теляковский В.А.* Дневники директора императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М., АРТ, 2002, с. 229.
- 59 М.Горький и А.Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, с. 100, 102.
- 60 НД-4, т. 1, с. 492.
- 61 Книппер-Чехова, ч. 1, с. 155.
- 62 Горький-30, т. 28, с. 279.
- 63 Цит. по: Виноградская, т. 1, с. 393.
- 64 Качалов, с. 38.
- 65 РЭ, т. 4, с. 423.
- 66 НД-4, т. 1, с. 450.
- 67 “Новости дня”, 1903, 10 дек.
- 68 НД-4, т. 1, с. 452.
- 69 КС-9, т. 1, с. 330.
- 70 Там же, с. 331–332.

- 71 Книппер-Чехова, ч. 1, с. 187–188.
- 72 НД-4, т. 1, с. 460.
- 73 Там же, с. 453.
- 74 КС-9, т. 7, с. 483.
- 75 **Бартошевич А.В.** “Юлий Цезарь”. – МХТ. 100 лет, т. 1, с. 37.
- 76 Там же, с. 37–38.
- 77 Письмо доктора С.Ф.Майкова, 7 октября 1903 г. – Цит. по: Виноградская, т. 1, с. 420.
- 78 Архив Горького, т. 4, с. 142.
- 79 КС-9, т. 7, с. 505.
- 80 Там же.
- 81 РЭ, т. 3, с. 425.
- 82 КС-9, т. 7, с. 506.
- 83 РЭ, т. 3, с. 353.
- 84 Там же, с. 363.
- 85 Мейерхольд-1968, ч. 1, с. 118.
- 86 **Николаев Н.** У художественников. – “Театр и искусство”, 1904, № 9, с. 196.
- 87 Там же, с. 195.
- 88 РЭ, т. 3, с. 399.
- 89 НД-4, т. 1, с. 488.
- 90 Там же, с. 460.

## Глава вторая

- 1 Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер. В 2-х т. Т. 2. М., 2004, с. 361.
- 2 НД-4, т. 1, с. 562.
- 3 Там же, с. 433.
- 4 См. там же, с. 415.
- 5 См. КС-9, т. 7, с. 526–527.
- 6 Там же, с. 526.
- 7 Мейерхольд. Наследие, т. 1, с. 463.
- 8 Письмо от 26 февраля 1904 г. – М.Ф.Андреева, с. 64, 63.
- 9 НД-4, т. 1, с. 509.
- 10 КС-9, т. 7, с. 539–540.
- 11 Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер, с. 379.
- 12 Музей МХАТ, ф. И.М.Москвина, № 1127.
- 13 НД-4, т. 1, с. 511.
- 14 Архив Горького, т. 4, с. 68.
- 15 Там же, с. 66.
- 16 Качалов, с. 41.
- 17 НД-4, т. 1, с. 530.
- 18 Цит. по: НД-4, т. 1, с. 819 (примеч. к № 399).
- 19 КС-9, т. 7, с. 558.
- 20 НД-4, т. 1, с. 534.

- 21 НД, № 3783.
- 22 Опись сезона 1903/04, № 43.
- 23 См. НД-4, т. 1, с. 438.
- 24 Там же, с. 437–438.
- 25 Там же, с. 432, 433.
- 26 КС-9, т. 7, с. 559.
- 27 –ф– [Н.Е.Эфрос]. Спектакль Метерлинка. – “Новости дня”, 1904, 3 окт.
- 28 Режиссерский экземпляр “Иванова” (1904). – НД, № 115, л. 7.
- 29 НД, № 7961.
- 30 КС-9, т. 5-2, с. 247, 246.
- 31 Там же, с. 237.
- 32 Там же, с. 220.
- 33 Цит. по: Виноградская, т. 1, с. 479.
- 34 Архив Горького, т. 4, с. 143.
- 35 КС-9, т. 7, с. 610.
- 36 Там же, с. 578.
- 37 КС, № 759, л. 14–15.
- 38 **Станиславский К.С.** Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, с. 175.
- 39 Мейерхольд. Наследие, с. 242–244.
- Поводом записки были беседы перед репетициями “Гедды Габлер” и – конкретно – фраза К.С.: “После этой пьесы все светские дамы будут носить платья и прическу, как у М.Ф.” (М.Ф.Андреева играла заглавную роль). Мейерхольд возражал: “Ведь Ибсен бичует условия современной общественной жизни, способствующие появлению женщин, подобных Гедде”. Если “присутствующие на представлении не ужаснутся, а, напротив, станут подражать ей, не поблагодарит нас за это Ибсен, Он пишет не для того, чтобы развращать массу, он не пишет также, оставаясь равнодушным к отрицательным явлениям общества. Вы знаете, что Ибсен более чем кто-либо другой, может считаться не только глашатаем гуманности, но и носителем идеала гражданственности”.
- 40 См. в сб.: О Станиславском. М., 1948, с. 337.
- 41 КС-9, т. 1, с. 359.
- 42 Письмо к Е.П.Пешковой. – Горький-30, т. 28, с. 367.
- 43 КС-9, т. 7, с. 584, 597.
- 44 Там же, с. 587– 588.
- 45 Там же, с. 599.
- 46 Мейерхольд. Переписка, с. 54, 56.
- 47 КС-9, т. 7, с. 600.
- 48 Там же, с. 600–601.
- 49 Там же, с. 600.
- 50 Там же, с. 601, 603.
- 51 См. там же, № 400.
- 52 Там же, с. 606.

- 53 НД-4, т. 1, с. 558.  
 54 См. там же, № 428–433.  
 55 Горький-30, т. 28, с. 389.  
 56 Мейерхольд. Переписка, с. 58.  
 57 Н.П.Ульянов. Мои встречи. М., 1952, с. 201.  
 58 КС, № 14673.  
 59 Радищева, т. 1, с. 294, с. 296.  
 60 Письмо М.Г.Савицкой к М.С.Геркен. – Музей МХАТ, ф. Савицкой, № 7656.  
 61 Цит. по: Соловьева, с. 210.  
 62 Мейерхольд-1968, ч. 1, с. 105–106.  
 63 НД-4, т. 1, с. 415.  
 64 Там же, с. 437.  
 65 Качалов, с. 21.  
 66 НД-4, т. 1. с. 437.  
 67 КС-9, т. 1. с. 280.  
 68 КС, № 18894, с. 35.  
 69 См. НД-4, т. 1, № 225.  
 70 Наблюдения за постоянством этих режиссерских приемов-мотивов-образов и доказательные версии их происхождения предложены в диссертации О.В.Андрейкиной, рассматривающей “Мою жизнь в искусстве” как опыт артистического самоанализа.  
 71 НД-4, т. 1, с. 561.  
 72 КС-9, т. 7, с. 587.  
 73 Мейерхольд. Переписка, с. 44.

### Глава третья

- 1 См. КС-9, т. 7, с. 611; НД-4, т. 1, с. 603.  
 2 НД-4, т. 1. с. 622.

Графу “реставрация русского репертуара” вплоть до 1917 г. станут заполнять с наибольшей последовательностью, без пропусков:

18 декабря 1908 г. – “Ревизор” Гоголя; 9 декабря 1909 г. – “Месяц в деревне” Тургенева (в тот же сезон 11 марта 1910 г. покажут “На всякого мудреца довольно простоты” Островского); 12 и 13 октября 1910 г. – в два вечера Достоевский, “Братья Карамазовы”; в сезон 1911/12 г. 12 сентября 1911 г. покажут “Живой труп” (это и классика, и “новая русская”: не публиковавшаяся пьеса недавно скончавшегося Льва Толстого) и 5 марта 1912 г. – три маленькие пьесы Тургенева: “Нахлебник” (1-й акт), “Где тонко, там и рвется” и “Провинциалка”.

В сезон 1912/13 новой постановки нет, но освежают “Царя Федора Иоанновича”.

23 октября 1913 г. – “Николай Ставрогин” по “Бесам” Достоевского. Следующий сезон (1914/15) открывают новой редакцией “Горя от ума”; 3 декабря 1914 г. – “Смерть Пазухина” Салтыкова-Щедрин; 26 марта 1915 г. – “маленькие трагедии” Пушкина (“Пир во время чумы”).



“Каменный гость”. “Моцарт и Сальери”).

Далее перерыв до постановки “Села Степанчиково” по Достоевскому (13 сентября 1917 г.).

3 С.П. [С.В.Яблоновский]. “Горе от ума”. – “Рус. слово”, 1906, 28 сент.

4 –н-. “Горе от ума”. – “Моск. листок”, 1906, 27 сент.

5 КС-9, т. 7, с. 581.

6 Там же, с. 611.

7 НД-4, т. 1. с. 616.

8 Там же, с. 618.

9 Цит. по: Соловьева, с. 227.

10 Проф. А.Покровский. “Бранд”. Религиозно-философский смысл драмы. Сергиев посад, 1907 (оттиск из журнала “Христианин”, 1907, № 4–5, с. 3).

11 См. письмо В.Я.Брюсову от 10 февраля 1907 г. – КС-9, т. 8, с. 47.

12 НД-4, т. 1, с. 622–623.

13 Цит. по: Радищева, т. 1, с. 321.

14 КС-8, т. 7, с. 323.

15 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 31.

16 КС-9, т. 1, с. 386–388.

17 **Вас-сий Л.** Московский Художественный театр. – “Речь”, 1907, 6 мая.

18 КС-9, т. 1, с. 386–387.

19 Там же, с. 399.

20 Там же, с. 400.

21 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 95.

22 НД-4, т. 1, с. 622–623.

23 См. КС-9, т. 8, с. 121–122.

24 См. письмо к М.П.Лилиной от 22 августа 1908 г. – Там же, с. 111.

25 Дневник репетиций “Ревизора” (1908). – РЧ № 122, л. 60 об.

26 **Гуревич Л.Я.** Возрождение “Ревизора”. – “Слово”, 1909, 7 янв.

27 КС-9, т. 1, с. 280.

28 Там же, т. 5-1, с. 118.

29 Из записей, озаглавленных: “Доклад Вл.И.Немировичу-Данченко”. – Там же, с. 329.

30 Там же, с. 137–138.

31 Там же, с. 137, 145, 147, 148.

32 Там же, с. 393–395.

33 КС-8, т. 5, с. 418–419.

34 НД-4, т. 2, с. 54.

35 Там же, с. 55–56.

36 Там же, с. 56.

37 Там же, т. 1, с. 250.

- 38 Там же, т. 2, с. 57.
- 39 КС-9, т. 5-1, с. 393.
- 40 Там же, с. 394.
- 41 Там же, с. 347.
- 42 Там же, с. 347–348.
- 43 Там же, с. 316.
- 44 Там же, с. 322.
- 45 Речь Н.-Д. на Всероссийском съезде режиссеров, 19 марта 1908 г. – “Новости сезона”, 1908, 29–30 марта, с. 13.
- 46 КС-9, т. 8, с. 99–100.
- 47 НД-4, т. 2, с. 25.
- 48 КС-9, т. 8, № 88.
- 49 НД-4, т. 2, с. 25, 24, 24–25.
- 50 Там же, т. 1, с. 434.
- 51 КС-9, т. 8, с. 259.
- 52 См. письмо к О.С.Бокшанской 19 марта 1927 г. – НД-4, т. 3, с. 193–194.
- 53 НД-4, т. 2, с. 56.
- 54 См. КС-9, т. 1, с. 375.
- 55 В варианте “Трех сестер”, по которому МХТ начинал в 1900 г. репетиции (так наз. “беловая рукопись”), этих слов Ирины не было, автор изменил концовку в пору работы театра и отчасти по его настояниям.
- 56 КС-9, т. 1, с. 309–310.
- 57 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 86.
- 58 Там же, с. 160.
- 59 Станиславский репетирует, с. 34–35.
- 60 НД-4, т. 2, с. 72.
- 61 **Блок Александр**. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.–Л., 1963, с. 281.
- 62 Письмо к И.А.Сацу. – КС-9, т. 8, с. 134.
- 63 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 166.
- 64 Там же, с. 174.
- 65 См. Вспомогательная таблица для пояснения и записи психофизиологического анализа роли. – КС-9, т. 5–1, с. 431–434.
- 66 Из бесед К.С. с Крэггом. Запись Л.А.Сулержицкого. – Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 183.
- 67 РЭ, т. 5, с. 373.
- 68 **Ракитин Ю.Л.** Под стеклами оранжереи. Реферат, прочитанный в Литературно-художественном кружке 1 декабря 1909 г., с. 20, 21. – КС, № 4067.
- 69 **П.Я.** [П.М.Ярцев]. “Месяц в деревне” Тургенева. Художественный театр. Игра. – “Утро России”, 1909, 10 дек.
- 70 **Яблоновский С.** Художественный театр. “Месяц в деревне”. – “Рус. слово”, 1909, 10 дек.
- 71 **Ярцев П.** “Месяц в деревне” на сцене Художественного теа-

тра. – “Утро России”, 1909, 11 дек.

72 **Смелянский А.** “Анатэма”. – МХТ. 100 лет, т. 1, с. 57–59.

73 Цит. по: **Фрейдкина Л.М.** Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., “Искусство”, 1962, с. 257.

74 “На всякого мудреца довольно простоты”. Режиссерский экземпляр Вл.И.Немировича-Данченко. – НД, № 148, л. 1 и 3.

75 Там же, л. 13 об.

76 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 230.

77 НД-4, т. 2, с. 116.

78 Письмо М.П.Лилиной к О.Л.Книппер-Чеховой, 10 июня 1910 г. – Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 245.

79 Письмо К.С. к А.Дункан. – КС-9, т. 8, с. 179.

80 **Варварин В.** [В.В.Розанов]. К гастроям Художественного театра в Петербурге. – “Рус. слово”, 1910, 14 мая.

81 НД-4, т. 2, с. 115–116.

82 Там же, с. 155, 156.

83 Там же, с. 187.

84 См.: Виленкин. “Москвин”, с. 133.

85 **Дикий А.Д.** Повесть о театральной юности. М., 1957, с. 71.

86 Цит. по: Виленкин. “Качалов”, с. 27.

87 Цит. по: Соловьева, с. 282–283.

88 Там же, с. 282.

89 НД-4, т. 2, с. 186.

90 Там же, с. 188.

91 КС-9, т. 1, с. 419.

92 Там же, т. 8, с. 209.

93 Там же, с. 212.

94 Там же, с. 216–217, 215, 216.

95 НД-4, т. 2, с. 57.

#### Глава четвертая

1 КС-9, т. 8, с. 223.

2 Цит. по: Виноградская, т. 2, с. 317.

3 **Львов Як.** “Хозяйка гостиницы” Гольдони на сцене Художественного театра. – “Новости сезона”, 1914, 2 февр.

4 **Ярцев П.** Русское представление итальянской комедии. – “Речь”, 1914, 23 февр.

5 Полн. собр. соч. Л.Н.Толстого в 20-ти т., т. 16. М., изд. т-ва И.Д.Сытина, 1913, с. 41–42.

6 Там же, с. 158–159.

7 Там же, с. 43–44.

8 См. КС-9, т. 8, с. 215–216.

9 Само собой, трения и вспышки сопутствовали и МХТ. Допустим, о том, что Н.-Д. увлечен талантом Германовой и самой Германовой, знали. Быстрое выдвижение ее с 1905 г. (Елена в “Детях солнца”,

Софья в “Горе от ума”, Агнес в “Бранде”, все – в первом составе) вызвало разговоры о фаворитизме, хотя сомневаться в масштабе ее дара не было оснований. В труппе волновались и в связи с тем, что К.С. хотел ввести Ольгу Гзовскую (молодая актриса ради того, чтоб учиться у К.С., оставляла блестящее положение в Малом театре и наносила обиду своему прежнему наставнику, А.П.Ленскому). К.С. принимал ее приход в МХТ столь близко к сердцу, что из-за обиды ей – как ему показалось – нанесенной, он адресовал Н.-Д. официальное письмо: “Довожу до Вашего сведения и до сведения господ пайщиков, что я с глубокой душевной болью слагаю с себя обязанности и звание директора, которые я не в силах более нести добросовестно, как бы хотел.

...Все остальные свои обязанности я буду нести до конца года самым добросовестным образом, так как моя привязанность к делу и товарищам по театру пока еще связывает меня с ними крепкими узами.

С совершеннейшим почтением **К.С.Алексеев**” (КС-9, т. 8, с. 69–70).

Накал последствий был никак не соразмерен поводом – недоразумению между Германовой, искавшей места для репетиции с молодой актрисой (Н.-Д. просил готовить ту к вводу в “Горе от ума”), и Гзовской, занимавшейся в этой комнате с Н.Г.Александровым (К.С. поручил ему этот урок).

МХТ не разыгрывал из себя монастыря. Актёрские страсти здесь жили, как везде. Иное дело, что здесь умели с ними совладать, пока было сознание цены общего дела. К.С. вспылит, но сам ужаснулся своей вспышке, взял назад свою отставку. Германова к Гзовской (между прочим, они были одноклассницами в гимназии) съездила с извинениями. На том покончили.

Оклад, который положат Гзовской, когда она два года спустя вступит в МХТ, мог бы вызвать куда более обоснованную болевую реакцию (оклад оказался больше, чем у Книппер, не говоря уж про жалованье Германовой, Кореневой, Барановской или Коонен). Но про разницу в окладах известно только из бухгалтерской ведомости; ни в одном из актёрских писем десятих годов, нам знакомых, про это не нашлось. Актёры МХТ были в самом деле хорошо воспитаны. Им не приходилось благородство выжимать из себя насильно.

10 КС-9, т. 1, с. 386, 387.

11 Цит. по: Леопольд Антонович Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А.Сулержицком. М.,1970, с. 606.

12 Опись сезона 1911/12, № 20.

13 См. замечания К.С., сделанные на репетициях “Николая Ставрогина”. – КС-9, т. 5-2, с. 372–374.

14 НД-4, т. 2, с. 343.

15 Полн. собр. соч. Леонида Андреева, т. 2. СПб, изд. т-ва

А.Ф.Маркс, 1913, с. 119.

16 **Островский А.** “Сверчок на печи”. – МХТ. 100 лет, т. 1, с. 86.

17 НД-4, т. 2, с. 420.

18 КС-9, т. 1, с. 453.

19 Там же, с. 451.

20 Там же, с. 455.

21 Там же, с. 195, 197.

22 К.С.Станиславский. Мысли и замечания на репетициях “Села Степанчиково”. Записано В.Бебутовым в 1916 г. – Цит. по: **Полякова Е.** Станиславский-актер. М., 1972, с. 350.

23 НД-4, т. 2, с. 409. В записной книжке та же мысль дополняется словом: “оравнодушело”.

24 КС-9, т. 6, с. 33, 35.

25 **Кнебель М.О.** Вся жизнь. М., 1967, с. 212.

26 НД-4, т. 2, с. 547.

27 **Бунин И.А.** Окаянные дни. М., 1990, с. 167.

28 Станиславский репетирует, с. 169.

29 КС-9, т. 1, с. 293.

30 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 144.

31 КС-9, т. 9, с. 79.

32 Там же, с. 80.

33 Там же, с. 78.

Часть вторая  
Другая жизнь, или Театр в проезде Художественного театра

Глава первая.

- 1 КС-9, т. 6, с. 213–214.
- 2 *Булл М.* [М.А.Булгаков] Торговый ренессанс (Москва в начале 1922-го года). – Цит. по: Чудакова, с. 136–138.
- 3 Путевой дневник Алексея Ивановича Касаткина (1889–1962, суфлер МХТ с 1922 г.). – Хранится в личном архиве А.В.Бартошевича.
- 4 См. материалы выставки “Философский пароход”, подготовленной Федеральной архивной службой России, Москва, 22 июля 2003 г. Зал федеральных архивов.
- 5 Письмо от 3 августа 1912 г. – КС-9, т. 8, с. 301.
- 6 См. материалы выставки “Философский пароход”.
- 7 См. НД-4, т. 3, № 1051.
- 8 “Красная нива”, 1923, № 39, с. 20.
- 9 НД-4, т. 2, с. 547.
- 10 В сезон 1920/21 г. на сцене в Камергерском играли “Балладину” (17 раз), “Потоп” (15), “Сверчка на печи” (14; впервые рождественский рассказ Диккенса был перенесен на сцену МХАТ еще в сезон 1918/19 г. шел 33 раза).
- 11 КС-9, т. 9, с. 54.
- 12 Там же, с. 80.
- 13 Там же, с. 79, 80.
- 14 См.: *Бирман Серафима.* Судьбой дарованные встречи. М., “Искусство”, 1971, с. 310–311.
- 15 См.: Советский театр. Документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр. 1921– 1926. Л., 1975, с. 167.
- 16 Цит. по: М.А.Чехов, т. 2, с. 433.
- 17 Письмо О.Л.Книппер-Чеховой к М.П.Чеховой от 6 января 1918 г. – Цит. по: М.А.Чехов, т. 1, с. 298.
- 18 Там же, с. 299.
- 19 Дневник дежурных членов Т-ва МХТ. Запись В.И.Немировича-Данченко, сделанная на следующий день, поскольку он не нашел отчета о “тяжелом случае во время спектакля”, который должен был бы сделать дежуривший член товарищества (Опись сезона 1917/18, № 35). Об этом самоубийстве зрителя вспоминал И.М.Москвин в беседе с молодыми актерами (издание ВТО, 1938).
- 20 Цит. по: КС-9, т. 1, с. 588.
- 21 *Горный Сергей.* Правда студийцев. – “Руль”, Берлин, 1922, 5 авг.
- 22 КС-9, т. 9, с. 59.
- 23 См. там же, т. 1, с. 479.
- 24 Письмо И.М.Москвина Ф.Н.Михальскому от 1 апреля 1923

г. – М.Ф., № 1306.

25 Письмо И.М.Москвина Ф.Н.Михальскому от 14 марта 1924.

– М.Ф., № 1307.

26 Там же.

27 НД-4, т. 3, с. 20.

28 Там же, с. 21.

29 КС, № 13632.

30 НД-4, т. 3, с. 22.

31 См.: М.А.Чехов, т. 1, с. 314–315.

32 Мейерхольд. Переписка, с. 221.

33 НД-4, т. 3, с. 60.

34 Там же.

35 КС-9, т. 9, с. 135–138.

36 НД-4, т. 3, с. 67.

37 Там же.

38 Там же, с. 69.

39 КС-9, т. 9, с. 142.

40 См. НД-4, т. 3, № 1090 и № 1091.

41 КС-9, т. 9, с. 142.

42 НД-4, т. 3, с. 80–81.

43 Там же, с. 85.

44 См. приводимое выше Постановление собрания действительных членов Первой студии от 14 марта 1923 г. – КС, № 13632.

45 КС-9, т. 9, с. 159.

46 Там же, с. 137. Уточним: А.К.Тарасова, приглашенная участвовать в спектакле М.Рейнгардта “Мираклъ”, задержалась в Штатах; к началу сезона 1924/ 25 г. ее в труппе еще не было.

47 Там же, с. 123.

48 НД-4, т. 3, с. 83.

49 КС-9, т. 9, с. 153–155.

50 Там же, с. 158.

51 Доклад-письмо И.Я.Судакова к К.С. от 22 мая 1924 г. – Опись сезона 1923/24, № 161, л. 1.

52 Там же.

53 В докладе И.Я.Судакова были названы имена актеров Третьей студии, которые должны были заменить в “Ревизоре” “отошедших теперь исполнителей из Первой студии” (отходили все, кроме М.Чехова – Хлестакова): на роль зрителя училищ Хлопова назначался Б.В.Щукин, на роль Добчинского – О.Н.Басов.

54 Там же.

55 См. КС, № 12385.

56 Мейерхольд. Переписка, с. 233.

57 Дополним историю с отделением Третьей студии несколькими деловыми бумагами, характерными для эпохи.

П.А.Подобед 3 июля 1924 г. информировал Н.-Д. о своем раз-

говоре в земельно-жилищном отделе Наркомпроса с его заведующим Ю.Н.Ганом. Наркомпрос намеревался передать Наркоминделу особняк № 26 по Арбату, числившийся за фирмой МХАТ и занимаемый вахтанговцами (Наркоминделу требовались помещения “под миссии наибольших держав”, для чего в частности и старалась Комиссия по разгрузке Москвы, упоминаемая в письме Подобеда; СССР восстанавливал дипломатическое общение с миром). Разговор касался отношений МХАТа и его бывших студий. “Ю.Н.Ган в беседе с нами рассказал, что у него был представитель 3-й студии, кто не помнит... Он старался убедить Гана в том, что если В.И.Немирович-Данченко и решил все это и настаивает на этом, то это решение временное, так как когда придет К.С.Станиславский, все будет им отменено и не будет нужды в осуществлении всех затеянных мероприятий. На это Ган представителю 3-й студии ответил, что положением вещей постановление Комиссии считается окончательным, что он действует по полномочию влиятельных руководителей ведомств и учреждений, которые имеют право ему отдавать приказания, которые таковые по делу 3-й студии не только отдали, но и очень торопят и в этом духе все время на него оказывают давление. Что же касается внутренних в МХАТ течений по вопросу о существовании 3-й студии, то это его абсолютно не касается и входить в это он не считает для себя возможным.

3-я студия, видимо, очень рассчитывает именно на поддержку К.С.Станиславского. Рассчитывают, как мне кажется, проскользнуть среди разногласий у Вас с К.С. Они, видимо, очень хотят сыграть на них, полагая, что как раз в этом вопросе К.С. должен разойтись с Вами. Я уверен, что они уже написали ему письмо или пишут и ждут с нетерпением его приезда, чтобы тут, в Вашем отсутствии, всемерно привлечь его на свою сторону” (НД, № 5361/2).

Подобед насчет письма студийцев к К.С. не ошибался (см. примеч. 55).

Подобед не вводил имя Мейерхольда в прямой контекст этого сообщения, но в следующем письме (от 8 июля 1924 г.) не забывал отметить: “Вчера видел Н.М.Горчакова. Он говорит, что Мейерхольд крепко оседает в 3-й студии. Их новая постановка “Борис Годунов” уже разрабатывается под его руководством, и разговоры с художником и режиссурой в его руках. Даже актера на Самозванца он дает из своей труппы” (НД, № 5361/3).

С подачи ли Мейерхольда или по собственному почину, Третья студия нашла “выходы наверх”. Поскольку это один из ранних примеров такого рода разрешения внутритеатральных проблем, продолжим выдержки из информативных писем Подобеда к Н.-Д.

“18-го июня в театре была получена на Ваше имя следующая записка Г.И.Ломова:

“В.И.Немировичу. 17/VI-24 года. Уважаемый Владимир Иванович. Я считаю необходимым послать Вам копию записки, пересланной в свое время т. Рогову Алексеем Ивановичем Рыковым. Я это



хотел сделать для информации Вас, ибо я и Авель Софронович Енукидзе в разговоре с Алексеем Ивановичем, защищая интересы 3-й студии, выяснили, что А.И.Рыков (как мне представляется) не остановится на этом и, если понадобится, выступит более активно. Уважающий Вас **Г.Ломов**".

И к этой записке была приложена такая копия: "№ 314/3. 3 июня 1924 года. Лично т. Рогову, копия т. Ломову. Мне нет времени подробно ознакомиться с этим делом. Студийцам я обещал переслать материал Вам и высказать свое мнение, что если они дотации не просят (а это так), то, по-моему, нельзя репрессией (отнятием дома) заставлять их с кем-то и как-то сливаться. Пред. СНК СССР **А.И.Рыков**".

Помещение на Арбате закрепили за труппой, оставшейся в составе Актео как Театр-студия им. Вахтангова; от разбора творческих коллизий предсовнаркома – к чести его – устранился.

58 Цит. по: **Марков П.А.** Режиссура Вл.И.Немировича-Данченко в Музыкальном театре. М., 1960, с. 103.

59 Описание сезона 1923/24, № 174.

60 НД, № 5361/2.

61 "Нов. зритель", 1924, № 37. Хроника.

62 Мейерхольд. Переписка, с. 237.

63 Там же, с. 237–238.

## Глава вторая

1 НД, № 4748/3.

2 М.Ф., № 507.

3 Там же.

4 Описание сезона 1924/25, № 13.

5 М.Ф., № 511.

6 М.Ф., № 510.

7 Там же.

8 КС-9, т. 9, с. 175.

9 НД, № 4748/3. Задумка Лужского и Москвина насчет "Бедности не порок" не осуществилась: в Малом театре в сезон 1924/25 г. возобновили свою постановку 1908 г. (режиссер И.С.Платон).

10 М.Ф., № 862.

11 Д.М.Лубенин (1863–1932) служил в МХТ сторожем с 1900 г. и "выбыл по случаю смерти", как помечено в его личном деле. См. справку о нем в кн.: МХТ. 100 лет, т. 2, с. 110.

12 В подтверждение опубликуем записку:

"Генеральная репетиция "Федора". 14 сентября.

Вот что мне **не** понравилось у Вас.

1) Лицо без кровинки, оно скорее было какого-то монастырского оттенка, а надо бы на щеках и носу остаток обветренности, лучше, чтобы тут был красный цвет.

2) Когда Годунов оправдывается, много движений и руками и

головой, переминаетесь с ноги на ногу. Ваш Шуйский уже если только слушает, и то много дает такой фигуре, какой он считает Годунова.

3) “Царица, я говорил пред государем...” и т.д. – трясение головой.

4) Лучше не пытаться поднимать царицу. Рогоульки коруны мешают к ней подойти, и получается некрасивая поза.

5) Часто злоупотребляете голосом.

6) Если можете, не меняйте часто места в сцене отставки Годунова. Нехорошо, что точно на ухо жалуетесь царю – **“не доверяй ему ни государства, ни собственной семьи не доверяй!”**. Нет, все еще кусок из “Сада” – “ложь наружу”, и враг неминуемо должен погибнуть, найден не кривой путь, который мучил Ив. Петр.

Сравнительно с тем, как образ был раньше, он вырос и в трогательности, и в благородстве. Как будто есть еще страх за несимпатичность, и образ тупой правды иногда стирается. А ведь в этом-то весь трагизм и невыгодность ее. Он с ней не носитя, как Львов, а не переносит несправедливости, отсюда: “нравом крут и щекотлив”, “стоял до конца – да не дал Бог удачи”.

#### **В.Лужский”.**

Это записка, переданная Лужским Станиславскому после прогона “Царя Федора” (КС, № 9127). Предстояло первое представление в Москве после возвращения; публика должна была в первый раз увидеть нового исполнителя роли Ивана Петровича Шуйского. До сих пор Москва знала в этой роли только Лужского (давнишние случайные замены – Кровский, Судьбинин – не в счет). Лужский должен был ревновать свою старую роль к новому исполнителю (известно, как мучительно ревновал свою – Москвин). Тем ценнее щепетильная верность его советов, как (и в каком согласии с новым решением роли) поправить грим, уточнить “мизансцену тела”, чтобы ничто не приглушало сквозного мотива. Стоит внимания и слог письма: разговор “профи”. Им не приходится разъяснять друг другу, что хочешь сказать. Почти сленг.

13 Цит. по: **Фрейдкина Л.М.**, с. 368.

14 Цит. по: Л.А.Сулержицкий, с. 555–556.

15 НД-4, т. 3, с. 61.

16 КС-9, т. 1, с. 496.

17 Там же.

18 “Молот”, Ростов н/Д, 1925, 30 июня.

19 См. “Советский юг”, Ростов н/Д, 1925, 30 июня.

20 См. “Коммуна”, Самара, 1925, 26 мая.

21 Марков, с. 200–201.

22 НД-4, т. 3, с. 84.

23 Цит. по: **Ромэн Жюль**. Кромдейр-Старый. Перевод и предисловие О.Э.Мандельштама. Серия “Новости иностранной литературы”, Л.–М., ГИЗ, 1925, с. 3.

24 Управделами МХАТ П.А.Подобед тревожился найденным в

газетных вырезках: сообщают, будто ленинградский БДТ ставит перевод Мандельштама. Весть кажется немаловажной, хотя переводчик ее не подтверждает: “Вчера его встретил в Москве, и он не очень связано – правда, это было на ходу – сказал, что да, Драматический театр был этой пьесой очень заинтересован, просил ее у Мандельштама для просмотра, но К.П.Хохлов, видимо, отказывается от постановки”. Подобед все же считает нужным все изложить Немировичу (НД, № 5361/4).

25 НД-4, т. 3, с. 84–85.

26 *Эрманс В.* “Отцы и дети”. – “Нов. зритель”, 1925, № 5.

27 Марков, т. 3, с. 225–226.

28 КС, № 3379/1.

29 Бокшанская, с. 410.

30 Выписка из протокола приведена в кн.: Виноградская, т. 3, с. 329.

Добавим, что К.С. в свое время успел одобрить дебют Добронравова в “На дне” – см. его запись в дневнике спектакля от 2 ноября 1921 г.: “Добронравов за болезнью Грибунина выручил и экспромтом сыграл Медведева очень мило. Спасибо ему”.

31 Бокшанская, с. 124.

32 Цит. по: Добронравов, с. 107.

33 *Топорков В.О.* Добронравов. – “Сов. ис-во”, 1937, 11 окт.

34 Цит. по: Добронравов, с. 176.

35 Там же, с. 109.

36 Там же, с. 111.

37 В автобиографии Тренев упоминал: Горький расхвалил его первую пьесу (сам Тренев ее оценивает – “оказалась – дрянь”) и просил передать экземпляр Станиславскому (*Тренев К.* Владыка. М., 1928, с. 46).

38 В подтверждение приведем фрагмент из той же автобиографии Тренева: “В эпоху гражданской войны я начал было писать пьесу, которая теперь известна под заглавием “Любовь Яровая”. Но скоро же я почувствовал преждевременность этой работы и справедливость положения, что подлинно художественно изображать большие исторические события возможно, только отойдя от них на большое расстояние... Старая-престарая, но к несчастью непризнанная истина. Повинуясь ей, я прервал работу над “Любовью Яровой” и отдался другой исторической драме, в которой находил много элементов современности – “Пугачевщине” (там же, с. 49).

39 НД-4, т. 3, с. 114.

40 Там же, с. 99.

41 Там же, с. 100.

42 Там же, с. 87–88.

43 Там же, с. 114.

44 “Веч. Москва”, 1925, 18 сент.

45 НД-4, т. 2, с. 545, 544.

46 Там же, т. 3, с. 44.

47 Там же, с. 64, 65.

48 КС-9, т. 9, № 155.

49 Лужский фиксировал в протоколе одного из заседаний: “Очень высказывались за то, чтобы для К.О., если бы она осталась на будущий сезон в Москве, отыскать помещение. Говорили о том, что товарищ Огнева очень подготовлена ими к сдаче Никитского, Эрмитажного или Экспериментального театров” (опись сезона 1924/25, № 249). Но ни помещение Никитского театра на углу Малого Кисловского и ул. Герцена, ни театр “Эрмитаж” в Каретном ряду, ни Экспериментальный на Б.Дмитровке получить не удалось. Положение оставалось тупиковым.

50 КС-9, т. 9, с. 202.

51 Опись сезона 1925/26, № 13.

### Глава третья

1 КС-9, т. 9, с. 209. Адресатом этого письма был В.Л.Книппер, который выразил Станиславскому свое восхищение после генеральной репетиции “Горячего сердца” (КС, № 8617).

2 РЧ № 38, л. 1.

3 Там же, л. 6.

4 Виленкин. “Москвин”, с. 162.

5 РЧ № 38, л. 40.

6 Там же, л. 30, запись от 8 октября.

7 Там же, л. 34, запись от 15 октября.

8 **Зингерман Б.** “Горячее сердце”. – МХТ. 100 лет, т. 1, с. 105–

107.

9 Виленкин. “Москвин”, с. 146–149.

10 РЧ № 38, л. 39, 40.

11 Там же, л. 3.

12 Там же, л. 44.

13 Там же, л. 39.

14 См.: Горчаков, с. 295–298.

15 РЧ № 39, л. 47.

16 См. Горчаков, с. 301–302.

17 См. там же, с. 304.

18 См. там же, с. 305.

19 КС-9, т. 5-1, с. 327.

20 Цит. по: Строева, с. 108. Текст Островского передан, как он был произнесен на репетиции или как он запомнился мемуаристу.

21 Книга воспоминаний, с. 251.

22 НД-4, т. 3, с. 44.

23 Там же, с. 194.

24 “Вся роль Параши – это зарница в борьбе русской женщины за свою подлинную свободу в обществе”. “Параша – это борец за лучшие идеалы человечества, за раскрепощение русской женщины”. Так

переданы слова Станиславского в книге Н.Горчакова (с. 281 и 284). Учтем, что эта книга вышла в 1951 г., и в духе этого года могло утрироваться сказанное на репетиции осенью 1925-го. Но и в протоколах закреплены пожелания, по существу сходные: см. РЧ № 38, л. 7. – “О типе Парашаи”; см. там же запись от 28 октября. Смысл работы К.С. на этой репетиции И.Н.Виноградская в “Летописи” суммирует: “Стремится обострить столкновение, борьбу положительных персонажей с темным царством, изображенным в пьесе” (т. 3, с. 405).

25 Л.М.Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М.Леонидове. М., 1960, с. 303.

26 См. Горчаков, с. 316.

27 Коллективу МХАТ. 26 июня 1926 г. – КС-9, т. 9, с. 226.

#### Глава четвертая

1 НД-4, т. 1, с. 187–188.

2 Чтоб закончить рассказ про комедию 1917 г. рождения (“Горький цвет”), прочитанную в качестве комедии новой 23 октября 1924 г. во МХАТ Первом (“Посрамление блудного беса”, она же в дальнейшем “Мракобесы”), добавим: последний вариант ее, бодро антирелигиозный “Акила”, входил в репертуарный план МХАТ Второго перед его скоростипажным закрытием в 1936-м.

Судьба незначущей комедии может оттенить и прояснить трансформирующие сломы вещи куда более значительной (см. редакции драмы А.Н.Толстого о Петре Великом на сцене того же МХАТ Второго и более поздние; исходное заглавие – “На дыбе”, последний вариант звучал как апофеоз).

3 Станиславский летом 1899 г. увлеченно пересказывал Немировичу “Фрекен Жюли” (в тогдашнем переводе “Графиня Юлия”); хотел играть заглавную роль в “Отце” (об этом возобновился разговор в 1904 г., когда пьесу допустила русская цензура). В репертуарных планах на сезон 1906/07 г. присутствовал “Путь в Дамаск”, в планах на 1909/10 г. – “Соната призраков”. Стриндберг проходит в записях К.С. и как теоретик театра (его статьи К.С. знал в переводе Ю.К.Балтрушайтиса. – КС, № 627).

4 НД-4, т. 1, с. 437.

5 Этот пунктир прослеживается в “Летописи” Виноградской, начиная с переписки о “Песне Судьбы” и далее.

6 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 144.

7 КС-9, т. 6, с. 35.

8 Там же, т. 9, с. 190.

9 См. там же, т. 6, с. 33–41.

10 См. КС, № 752, л. 13.

11 См.: Щедрин в Художественном театре. Воспоминания. –

**Немирович-Данченко Вл.И.** Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Записки. 1877–1942. М., 1980, с. 292–296.

12 Цит. по: М.А.Чехов, т. 2, с. 444.

13 КС-9, т. 5-1, с. 32.

14 Там же, т. 9, с. 189–190.

15 А № 19053/1-22, л. 5.

16 См. переписку К.С. и Н.-Д. о “Драме жизни” и “Росмерсхольме” (вопрос репертуара на юбилейный сезон 1908/09 г. – КС-9, т. 8, № 87 и 88; НД-4, т. 2, № 517).

17 В “Пугачевщине” заняли тех, кто был занят в “Царе Федоре” первого сезона Художественно-общедоступного: Москвин играет Пугачева, Вишневский – графа Панина, Лужский – старца Федосея, Грибуниин (на первом представлении “Царя Федора” Голубь-сын) – Чичу-Зарубина, Раевская (Волохова в “Федоре”) – барыню. Возможно, это было непреднамеренно, как и то, что одновременно в оба спектакля входили в новых для них ролях Б.Г.Добронравов (в “Царе Федоре” Луп-Клешнин, в “Пугачевщине” – Барсук), Н.П.Хмелев (в “Царе Федоре” Василий Шуйский, в “Пугачевщине” – Марей), В.Я.Станицын (в “Царе Федоре” князь Шаховской, в “Пугачевщине” – Сидор Коновал, гротескный дубль царя-самозванца). Так или иначе, спектакли оказывались в связке. И уже в их поле работали далее над проблематикой истории (аскетичное “Утро памяти декабристов”) и над материей русского быта, на сей раз дерзко расцвеченной, играющей на все лады (“Горячее сердце”).

18 См. КС-9, т. 1, с. 323.

19 Описание сезона 1926/27, № 202.

20 Обзор трудов, посвященных Булгакову вообще и его драматургии в частности, вне наших возможностей. Упомянем, однако, работу, открывшую путь дальнейшим штудиям: посвященные Булгакову главы в книге Елены Поляковой “Театр и драматург”. Вышедшая в 1959 г., а написанная куда раньше, испятнанная следами дурного времени, книга стоит благодарности уже за то одно, что вводила в оборот тексты из недоступного романа (где бы тогда взять журнал “Россия”, № 4–5 за 1925 г., а тем более конец “Белой гвардии”, оставшийся в рукописи). Так же большими кусками вводились тексты из лохматого первого варианта с указанием его тогдашнего архивного номера в Музее МХАТ. Неизбежная по тем временам ретушь, как ее ни накладывали, не затерла истинных чувств исследователя, любви к спектаклю и способности передать его.

Назвав исследование, положившее делу начало, назовем и то, которое на сегодняшний день кажется “заканчивающим”. Книга Анатолия Смелянского “Михаил Булгаков в Художественном театре” едва ли не исчерпывает предмет, обозначенный в заглавии. Охват фактов – без упущений, но ничто не перегружает, не тормозит мысль в свободе и красоте ее хода. Дар исторического зрения обострен ближним знакомством с природой театра вообще и Художественного театра по преимуществу.

Пишущему о судьбах пьес Булгакова в Художественном те-

атре остается дать общую ссылку на этот труд, на который опираешься постоянно.

Принося благодарность текстологам, адресуем читателя прежде всего к двухтомному изданию под общей редакцией А.А.Нинова: **Булгаков М.А.** Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. Т. 1. Драматические произведения. 1920-е годы. Другие редакции и варианты.

Далее булгаковские тексты цитируются по этому изданию.

21 Цит. по: Чудакова, с. 249.

22 Описание сезона 1924/25, № 4, л. 269.

23 Книга воспоминаний, с. 229.

24 Цит. по: Смелянский, с. 61.

25 Там же, с. 60.

26 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 170.

27 Цит. по: Смелянский, с. 62.

28 Воскресенье приходилось на 30 августа и на 6 сентября 1925-го, но если бы читка 30-го состоялась, зачем бы Лужскому в записке от 3 сентября (реестрик неотложных дел) напоминать К.С.: “Вам надо ознакомиться с новой пьесой Булгакова “Белая гвардия” (КС, № 9131). Дата же 6 сентября отпадает, поскольку с 5-го по 7-е К.С. был в Ленинграде на юбилее Академии наук.

29 Цит. по: Чудакова, с. 248.

30 Цит. по: Книга завлита, с. 523–524.

31 Цит. по: Чудакова, с. 253.

32 ВЖ № 297.

33 Цит. по: Книга завлита, с. 524. Тогда же утвердили состав исполнителей (потом изменявшийся). Но раздвинуть для работы над “Белой гвардией” очередь постановок не спешили, – скорее, очередь делали подлиннее; включали в неотложные планы “Плоды просвещения” с уже распределенными ролями, заговаривали об “Отелло” и т.д. Потом К.С. оценит как ошибку, что работы с Булгаковым тормозили (см. КС, № 3468), настаивал на предпочтительности “художественной пьесы современного таланта” даже перед классикой. Главрепертком воспретил работу над “Отелло” одновременно с тем, что “закрыл” весенний показ готового спектакля “Турбиных” (1926).

34 Принято считать, что Булгаков познакомился с Художественным театром во время его гастролей: в 1912 г. МХТ играл в Киеве с 17 по 31 мая, привезя 6 спектаклей – “Три сестры”, “Вишневы сад”, “На дне”, “Месяц в деревне”, “Братья Карамазовы”, “У царских врат”; в 1914-м играли с 17 мая по 1 июня “На всякого мудреца...”, “Вишневы сад”, “Нахлебника”, “Где тонко, там и рвется”, “Провинциалку”, “Мнимого больного”, “Брак поневоле”, “У жизни в лапах”. Фраза, что эти спектакли наверняка видели “внимательные глаза студента медицинского факультета Михаила Булгакова”, – фраза напрашивающаяся. Но сборка фактов, которая легла в основу блистательного в своей скрупулезности труда М.Чудаковой “Жизнеописание...”, такую фразу не подтверждает.

Разумеется, отсутствие подтверждений – еще не опровержение. Однако и далее в “Жизнеописании...” ни единого указания на интерес Булгакова к МХТ.

Пусть в его ранние наезды в Москву у Булгакова и времени могло не быть, и душа не тем бывала занята: когда ему идти в театр – не в тот же приезд, когда получал срочное назначение в прифронтовой госпиталь (1916); не тогда же, когда в московской клинике лечился от морфинизма (ноябрь 1917 г.). В марте 1918 г. опять был в Москве, но меньше суток – впрочем, в ресторане “Прага” он с женой побывал. Однако “Жизнеописание...” заставляет думать, что МХАТ остается вне поля зрения Булгакова и после того, что он с конца сентября 1921 г. живет в Москве, хотя как фельетонист он не раз затрагивает материал жизни театров.

35 Так обозначил Булгаков жанр своей “Кабалы святош” в одном из вариантов.

36 РЧ № 46, л. 27.

37 Смелянский, с. 83.

38 РЧ № 46, л. 18.

15 апреля “пробовали все для метели, вьюги и общего шума.

Пробовали куранты и гармошку. ...

Необходимы три гармонии одинаковые по тону...

Приобрести две сирены (сильных) разных по звуку...

Приобрести для ветра 2 метра репса (хорошо шелкового и 1 арш. ширины) и 2 метра шелкового муара...

Сделать два “прибоя волн” размером на один-полтора аршина длиннее, чем имеющийся на сцене, и перезарядить старый – сделать к 19 апреля” (там же, л. 21).

22 мая опять беспокоились: “Приобрести материал для ветра – репс не годится, а старая материя украдена” (там же, л. 28)

39 Там же, л. 21–22.

40 Там же, л. 24.

41 Просмотр “Прометей” Высшим советом и Репертуарно-художественной коллегией МХАТ 4 ноября 1926 г. Запись С.Н.Баклановского. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 491–492.

Уделим здесь место истории злосчастной работы. Лет за десять до ее начала, Станиславский сказал: “Эсхил – вот это настоящее. Мы этого играть не можем, но пробовать надо” (КС-9, т. 8, с. 449). Смышляев пробовал с весны 1925-го (в апреле “Рабочий зритель” сообщал: “идут беседы по выяснению идеологической стороны этого спектакля”). В перспективном плане на сезон 1925/26 г. “Прометей” стоял вроде бы твердо. Станиславский не очень верил в режиссера, но полагал, что работа над заглавной ролью увлекает Качалова. У артиста, однако, оптимизма не было: “Без Володи и Кости – нельзя ставить “Прометей”. Володя далеко, а Константин уже заранее открепивается: “Раз что помимо меня поручили Смышляеву, я уж помочь ничем не могу”. Да он отчасти и прав – исправлять чужую работу он не умеет, окончательно ломает...” (из письма



В.И.Качалова к С.Л.Бертенсону от 16 августа 1925 г. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 395).

Консультировать постановку просили академика С.Ф.Ольденбурга – трудно сказать, почему именно его: Ольденбург был знаменит как индолог, знаток буддизма, историк и этнограф Востока, но не как “античник”; в работу он не включался.

После сокрушительного для спектакля обсуждения 4 ноября 1926 г. работа все же была продолжена; 30 ноября “Прометей” снова показывали тем же членам Высшего совета и Репертуарно-художественной коллегии, утвердившихся после просмотра в своем отрицательном мнении. К.С. приложил к протоколу заседания свой план коренной перестройки спектакля, но осуществлять его не намеревался, будучи занят в завершающих работах по “Безумному дню, или Женитьбе Фигаро”. Пробовали ввести новую музыку (ее обсуждали 29 декабря 1926 г.), меняли выгородку, усиливали крутизну и одинокость скалы Прометей. Наконец в дневнике репетиций была сделана последняя запись: “Вся работа по постановке “Прометей” откладывается до 192... года. Постановка в сезоне 1926/27 года не осуществлена”. А год, обозначенный в записи многоточием (“192...”) для спектакля не наступил.

42 Цит. по: Смелянский, с. 62.

43 РЧ № 46, л. 3, 52, 54, 58.

44 НД-4, т. 3, с. 166.

45 **Нусинов И.** Булгаков Михаил Афанасьевич. – Литературная энциклопедия. Т. 1. Издание Комакадемии. М., 1929, с. 609–611.

46 РЧ № 46, л. 54, 58, 74, 73, 77 (записи от 23 сентября 1926 г. и ранее).

47 Там же, л. 67 и 72 (записи от 11 и 16 сентября 1926 г.).

48 Там же, л. 6 (запись от 4 марта 1926 г.).

49 Книга воспоминаний, с. 229.

50 Цит. по: Чудакова, с. 46.

51 **Марков П.** Правда театра. М., 1965, с. 33; Книга воспоминаний, с. 232.

## Глава пятая

1 Цит. по: Чудакова, с. 273.

2 “Комс. правда”, 1926, 14 окт.

3 Цит. по: Книга завлита, с. 536.

4 См. Мейерхольд-68, т. 2, с. 77–78.

5 Эта мысль высказана В.М.Гаевским и развита в его статье о постановке Бомарше (МХТ. 100 лет, т. 1, с. 113–115).

6 Из воспоминаний Б.И.Вершилова. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 516.

7 НД-4, т. 3, с. 194.

8 **Жаткин П.** Баталов. М., 1929, с. 3–4.

9 Из воспоминаний Б.И.Вершилова. – Цит. по: Виноградская,

т. 3, с. 516.

10 НД-4, т. 3, с. 178–179.

11 Из воспоминаний М.М.Яншина. Запись И.Н.Виноградской, 1972 г. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 511.

12 О задержке с “Безумным днем” см. Бокшанская, с. 519.

13 Возможности дальнейшей работы в МХАТ Первом Немирович в февральских и мартовских письмах 1926 г. обуславливал тем, будет ли признано, что Музыкальная студия есть органическая часть Художественного театра и что трагическая “Карменсита” (как в свое время “Братья Карамазовы”) – “непосредственное органическое продолжение Художественного театра в тех новых веяниях, которыми в последние годы вообще окутан русский театр” (НД-4, т. 3, с. 122). В цитируемом письме на имя Н.А.Подгорного от 2 февраля 1926 г. Н.-Д. корил себя, что в свое время не добился объединения частей драматической и музыкальной – хотя бы для постановки “Прометея”. “Как глупо, что я не сделал этого!.. Если б это было так, то “Борис Годунов” Мусоргского был бы просто-напросто очередной постановкой Художественного театра” (там же, с. 124). Советовал он также на отношения между людьми, “которые мешают сделать какой-то один большой, великолепный удар, удар со всего размаху по структуре театра, старой, обветшалой, скажу даже, надоевшей. Я сейчас говорю уже о структуре административно-финансовой”. “Ударьте **Вы**, – подчеркивает он в письме. – Сделайте то, что я малодушен был сделать два года назад”. Перечислив людей из дирекции и из наркомата, кого надо позвать, Н.-Д. заканчивает: “Позовите... тень Ленина, если хотите, и скажите: Художественный театр должен быть вот таким громадным, ему нужна вот такая дотация. И нужно еще минимум два вечера в Экспериментальном театре, и что-то еще, и что-то еще. Но он должен разбить какие-то границы...”.

Из трех выходов, которые Н.-Д. намечает в письме, желательнейший для него “второй выход – героический размах самого Художественного театра, утверждающего расширение своих задач в сторону музыки”. Отказаться же от своих задач (выход первый) он считает преступным. Третий выход: осуществление этих задач “отдельно от Художественного театра”. Допустим, получив дом для студии в Ленинграде. “А так как Художественный театр благополучно существует и без меня, в чем я и не сомневался, и если он хочет продолжать свой старый, но верный путь, то отлично может существовать и в дальнейшем без меня” (там же, с. 124–125).

Впрочем, Н.-Д.о недели две спустя трезво оценит это огромное письмо, через Н.А.Подгорного адресованное театру: “В сущности говоря, на другой же день после того, как я послал, я отлично понимал, что ничего из этого не выйдет” (письмо Лужскому. – НД-4, т. 3, с. 127).

В театре 3 марта 1926 г. состоялось заседание “стариков” под председательством К.С.: обсуждался ответ на письмо Н.-Д. “о плане будущего МХТ”. Идею Н.-Д. поддержала одна С.В.Халютина.

В.В.Лужский с прочими проголосовал против, в дневнике выразив себе самому за то презрение. В конце заседания составили текст телеграммы: “Старики категорически заявляют, что не имеют физических сил взять на себя такое огромное новое дело. Изменившиеся обстоятельства и отношение делают безнадежным обращение к властям о поддержке при расширении дела. К сожалению, не видим возможности осуществить Вашу идею. Уверены, что более преданных людей Вы не найдете. Хотим работать с Вами и просим Вас вернуться к нам. *Старики*”.

Дальнейший ход конфликта с документами в руках образцово прослежен Ольгой Радищевой в ее книге “История театральных отношений. 1917–1938”. См. также НД-4, т. 3, № 1139–1151.

Н.-Д. вернулся в Художественный театр лишь 22 января 1928 г.

14 Горчаков, с. 327.

15 Дневник репетиций “Продавцов славы”. – РЧ № 112, л. 54. Запись П.В.Лесли от 25 марта 1926 г.

16 Вот текст программы:

“Памяти декабристов

(1825 год 14 декабря)

Воскресенье 27-го декабря 1925 г., днем

1) К.С.Станиславский – вступительное слово

2) В.В.Лужский

Чтение отрывков из материалов:

а) Пестель “Русская правда”

б) Никита Муравьев “Любопытный разговор”

в) Бестужев-Рюмин М. Речь, произнесенная перед Обществом Соединенных Славян

3) Три сцены из пьесы А.Р.Кутеля “Николай I”

а) Сцена первая. У Рылеева

Рылеев – И.Я.Судаков

Трубецкой – Ю.А.Завадский

Оболенский – Б.Н.Ливанов

Голицын – М.И.Прудкин

Щепин-Ростовский – В.Л.Ершов

б) Сцена вторая. В Зимнем дворце

Николай I – В.И.Качалов

Бенкендорф – В.А.Вербицкий

Трубецкой – Ю.А.Завадский

Рылеев – И.Я.Судаков

в) Сцена третья. В Зимнем дворце

Чернышев – Н.П.Хмелев

Голицын – М.И.Прудкин

Рылеев – И.Я.Судаков

Бенкендорф – В.А.Вербицкий

4) Л.М.Леонидов. Описание казни декабристов по воспоминаниям

нениям современников

В.А.Оранский – траурный марш

II

Читают стихотворения

1) В.Л. Ершов – Пушкин. “К Чаадаеву”

“Послание в Сибирь”

2) И.Я.Судаков – Одоевский. Ответ Пушкину на послание в Сибирь Рылеев. “Гражданин”

3) О.Л.Книппер – Отрывок из “Русских женщин”

В.И.Качалов – Огарев. “Памяти Рылеева”

“К декабристам”

Оранский – Героический марш”.

17 КС-9, т. 9, с. 205.

18 См. КС-9, т. 9, № 178.

19 Там же, с. 208.

20 Там же.

21 “Наша газета”, 1926, 16 июня.

22 См.: Строева, с. 131. Адресуемся к главам “Утро памяти декабристов” и “Николай I и декабристы” в этой книге (с. 127–138) как к важнейшему исследованию, посвященному данному спектаклю.

23 Цит. по: Строева, с. 131.

24 “Известия”, 1926, 20 июня.

25 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 484 (письмо за 11 подписями).

26 Из воспоминаний Б.И.Вершилова. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 516..

27 **Чемоданов С.** “Тайный брак”. – “Известия”, 1927, 29 янв.

28 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 460.

29 Письмо Р.К.Таманцовой А.Я.Головину. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 460.

30 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 474.

31 Мейерхольд. Переписка, с. 253.

В фонде К.С. это письмо хранится с сопровождающими документами (№ 9344/1–3). Из них явствует: Мейерхольд откликнулся на обращение К.С. Вот текст-автограф на листочке фирменного блокнота Гэктемаса, датированный с обозначением часа:

“21.IX.1926. 10.30.

Записку из МХАТ получил.

**Вс.Мейерхольд”.**

Мейерхольд пересылает К.С. список адресов тех, кого советуем позвать на просмотр “Дней Турбинных” (рука неизвестна): “Дробнис – 2-й Дом Советов, кв. 1а; Сосновский – 5-й дом ВЦИК, Шереметьевский пер., кв. ?; Богуславский – Ложковский пер., д. 6, кв. Богуславского (возле “Колизея”); т. Рафаил – 4-й Дом Советов, комн. 423; Виленский-Сибиряков – 4-й Дом Советов, комн. 423; Ларин – 1-й Дом Советов, комн. ?; т. Кнорин – ЦК партии, Агитотдел”.

32 См. запись к протоколу заседания РХК 3 октября 1926 г. –

Опись сезона 1926/27, № 78.

33 См.: Чудакова, с. 252–258.

34 КС-9, т. 9, с. 233.

35 Вот из этого указателя по алфавиту:  
И.Бабель – киноповесть “Беня Крик”.  
Э.Багрицкий – “Дума про Опанаса”.  
М.Горький – “Дело Артамоновых”.

Много Есенина, в том числе – пьеса “Номах”: это “свежее посмертное”, Есенина не стало в конце декабря 1925-го.

Вс.Иванов – почти все рассказы, составившие “Тайное тайных” (здесь – “Плодородие”, “Жизнь Тимофея Смокотинина”, “Полынья”, “Ночь”, многое еще. На следующий год автора начнут свирепо прорабатывать за “биологизм”, за мотив непокорности, внеидеологичности плоти).

Н.Огнев – “Дневник Кости Рябцева”.

В.Катаев – “Растратчики” (повесть).

Л.Леонов – отрывки из пьесы “Унтиловск”.

Б.Пильняк, М.Пришвин.

Пантелеймон Романов – “Без черемухи”.

Борис Ропшин (Савинков) – это тоже “свежее посмертное”, автор то ли убит, то ли покончил с собою 7 мая 1925 года в Лубянской тюрьме.

М.Светлов – “Рабфакровке”.

А.Толстой и П.Щеголев – “Азеф”.

А.Толстой – “Гиперболоид инженера Гарина”.

Г.Шторм – перевод “Слова о полку Игореве”.

Илья Эренбург – “Лето 1925 года в Париже”.

Напечатанное – пестро, неравноценно, но общее впечатление энергии и силы безобманно.

36 КС, № 13018.

## Глава шестая

1 **Теляковский В.А.** Дневники директора императорских театров. 1898–1901, с. 177, 179.

2 **Садко** [В.И.Блюм]. К провалу Эсхила в МХАТ 2. – “Жизнь ис-ва”, 1927, № 3, 18 янв., с. 8.

3 Цит. по: Книга завлита, с. 523.

4 Там же, с. 528.

5 Книга воспоминаний, с. 173.

6 Там же, с. 172–173.

7 КС-9, т. 9, с. 233.

8 Цит. по: Виноградская, т. 3. с. 481.

9 Дневник М.Н.Ермоловой. – В кн. Малый театр. 1824–1917. М., 1978, с. 319.

- 10 **Крымова Н.А.** Станиславский-режиссер. М., 1971, с. 5.
- 11 Объяснительная записка к репертуарному плану МХАТ Первого на сезон 1925/26 г. – Опись сезона 1925/26, № 13.
- 12 Там же, № 59.
- 13 См. там же; приписка К.С.
- 14 См. НД-4, т. 1, с. 622–623.
- 15 См. Книга завлита, с. 535.
- 16 Бокшанская, с. 519.
- 17 Марков, т. 2, с. 303.
- 18 См. Книга завлита, с. 527, 537.
- 19 Можно бы провести что-то вроде переключки русских авторов-классиков по афишам и по архивным документам МХАТ Первого за 1925 и 1926 гг.
  - А.С.Грибоедов. – “Горе от ума”, здесь (в сезоне 1926/ 27 г. сыграно 10 раз).
  - А.С.Пушкин – “Борис Годунов”, письмо Н.-Д. от 6 апреля 1924 г.; “Каменный гость” и “Скупой рыцарь”, «Сцена из “Фауста”» – репертуарный план, НД, № 8033, протоколы РХК от 5 октября 1925 г. и далее.
  - М.Ю.Лермонтов – “Два брата”, протокол РХК от 14 февраля 1926 г.
  - Н.В.Гоголь – “Мертвые души”, протоколы РХК от 19 апреля 1926 г. и далее.
  - И.С.Тургенев – “Нахлебник” и “Провинциалка”, предложение возобновить, протокол РХК до 17 июня 1926 г.
  - А.Ф.Писемский – “Горькая судьбина”, протокол РХК от 15 ноября 1925 г.
  - А.Н.Островский – “Горячее сердце”, здесь (в сезоне 1926/27 г. сыграно 35 раз); “На всякого мудреца довольно простоты”, здесь (в сезоне 1926/27 г. сыграно 18 раз); “Гроза” (предполагаемое восстановление спектакля Второй студии, протокол заседания РХК от 14 октября 1925 г., Добронравову назначают Дикого); “Бесприданница”, протоколы РХК от 15 ноября 1925 г. и далее; “Таланты и поклонники”, там же; “Последняя жертва”, там же; “Не было ни гроша, да вдруг алтын”, протокол до 17 июня 1926 г.
  - А.В.Сухово-Кобылин – “Смерть Тарелкина”, начало работ Е.Б.Вахтангова в 1921 г., затем протоколы РХК начиная с 8 ноября 1925 г.; дневник репетиций, 1926 г.
  - Л.Н.Толстой – “Сказка об Иване-дураке”, здесь (в сезоне 1926/27 г. спектакль б. Второй студии сыгран 9 раз); “Плоды просвещения”, протоколы РХК от 8 ноября 1925 г. и далее; “Живой труп”, протоколы РХК от 15 ноября 1925 г. и далее; “И свет во тьме светит”, протокол РХК от 15 ноября 1925 г.
  - Ф.М.Достоевский – постоянные обращения в инстанции насчет возобновления “Братьев Карамазовых”; “Подросток”, протокол РХК от

15 ноября 1925 г.; “Дядюшкин сон”, протоколы РХК от 19 апреля 1926 г.; “Село Степанчиково”, идея возобновления, протокол РХК до 17 июня 1926 г.

А.К.Толстой – “Царь Федор Иоаннович”, здесь (в сезоне 1926/27 г. сыгран 23 раза), “Смерть Иоанна Грозного” (письмо Н.-Д. от 6 апреля 1924 г., протокол РХК от 15 ноября 1925 г.)

М.Е.Салтыков-Щедрин – “Смерть Пазухина”, здесь (сошла с афиши в 1928-м, после премьеры “Унтиловска”); “Господа Головлевы” (“Иудушка”), протокол РХК от 15 ноября 1925 г.

А.П.Чехов – “Дядя Ваня”, здесь (в сезоне 1926/27 г. сыгран 13 раз, в следующем сезоне – 4 спектакля на гастролях в Ленинграде); “Чайка”, протокол РХК от 14 февраля 1926 г. (в приписке К.С.: “Кто тот смельчак, который решится сейчас ставить пьесу, сделавшуюся эмблемой театра? Я не решусь на это. Тем более что не вижу ни Чайки, ни Треплева”); “Вишневый сад”, протокол РХК до 17 июня 1926 г. (приписка КС: «Если возобновлять старые, надо в первую очередь то, что дает сборы. Такой пьесой является “Вишневый сад”»). Первый спектакль по возобновлению – 15 мая 1928, до конца сезона – 21 раз (зато в репертуаре следующего года не будет “Дяди Вани”).

М.Горький – “На дне”, здесь (в сезоне 1926/27 г. сыграно 39 раз); “Мальва”, здесь (показывается как работа вспомсостава).

А.А.Блок – “Роза и Крест”, протокол РХК от 8 ноября 1925 г.

20 Протокол заседания РХК от 8 ноября 1925 г. – Цит. по: Книга завлита, с. 526.

21 НД-4, т. 2, с. 56.

22 Там же, т. 1, с. 250.

23 Книппер-Чехова, ч. 2, с. 154.

24 Опись сезона 1926/27, № 22.

25 Там же, № 33.

26 Там же, № 76.

27 Письмо от 6 ноября 1926 г. из Голливуда. – НД-4, т. 3, с. 158.

28 Протокол РХК от 5 сентября 1926 г. – Опись сезона 1926/27, № 27.

29 Чудакова, с. 214.

30 Опись сезона 1926/27, № 71.

31 Там же, № 70.

32 Более развернутые сведения об этой работе можно найти в статье В.Г. Сахновского “Театральная судьба трилогии Сухово-Кобылина”. – В кн.: *Сухово-Кобылин А.В.* Трилогия. Редакция Л.П.Гроссмана. М.–Л., 1927. Приведем этот малоизвестный текст:

“Московский Художественный театр осенью 1921 года начал работы по постановке на своей сцене “Смерти Тарелкина”. Режиссером этого спектакля был Вахтангов. Свои замечательные замыслы он рассказывал отчасти художнику Рабиновичу, отчасти М.А.Чехову, и работа должна была начаться, так как уже существовало распреде-

ление ролей и был режиссерский план. Отдельные эскизы, отчасти в ощущениях Гойи, с огромной дерзостью и своеобразной стилизацией были в черновиках набросаны Рабиновичем. Кроме Рабиновича к этой же постановке в совершенно других планах, красочно (как краска на магазинных вывесках) с неумолимой жестокостью к образам сделала эскизы персонажей А.А.Экстер, работая и над вариантами макета. В работе того и другого художников жила глубокая мысль, сценическое прочтение пьесы, ее толкование, ее декоративное и костюмное разрешение. Как известно, смерть Вахтангова оборвала работы над “Смертью Тарелкина”, и в Художественном театре к этой пьесе не возвращались до сезона 1926–1927 года, когда снова началась работа, осуществление и показ которой временно отложены” (с. 550).

Конец фразы из статьи Сахновского относится к его собственным репетициям, которые он вел в МХАТ Первом с 21 сентября по 28 октября 1926 г. О них в основном тексте ниже.

33 Там же, с. 549.

34 Цит. по: **Рудницкий К.** Режиссер Мейерхольд. М., 1969. с. 216–217.

35 См. опись сезона 1926/27, № 35.

36 Марков, т. 3, с. 265.

37 Бокшанская, с. 473.

38 Опись сезона 1926/27, № 88.

39 Книга воспоминаний, с. 211.

40 Книга завлига, с. 158.

41 Цит. по: Михаил Чехов, т. 2, с. 478–479.

42 Там же, с. 514.

43 НД-4, т. 3, с. 182.

44 Там же, с. 171.

## Глава седьмая

1 Дневник репетиций “Унтиловска”. – РЧ № 167, л. 18, запись 5 января 1927 г.

2 ЛН, с. 246.

3 Марков, т. 3, с. 13.

Восстановим заодно авторское право П.А.Маркова – режиссера “Сестер Жерар”: по каким мотивам Марков афиши не подписал, уяснить пока не удается, но в дневнике репетиций зафиксировано, что он провел их более ста.

4 Протокол заседания РХК 5 мая 1927 г. – Опись сезона 1926/27, № 427.

5 Библиотека Музея МХАТ. – “Сестры Жерар” (экземпляр Н.М. Горчакова).

6 РЧ № 132.

7 Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 572.

8 Горчаков, с. 447–448.



- 9 Там же, с. 449– 451.
- 10 РЧ № 132, л. 55.
- 11 Горчаков, с. 453.
- 12 Письмо Ф.Н.Михальского. – КС, № 12947.
- 13 Вот контекст премьеры “Бронепоезда”: как его указывает записка “Театры – Октябрю” в “Новом зрителе” № 45 от 8 ноября 1927 г. в Малом театре – хроника “1917 год” Н.Суханова и И.Платона: в Театре им. МГСПС – “Мятеж” Дм.Фурманова и С.Поливанова; в Театре Революции – “Голгофа” Дм.Чижевского; в МХАТ Втором – “Взятие Бастилии” (“14-е июля”) Ромэн Роллана; в Театре Пролеткульта – “Власть” А.Г.Лобова с эксцентричной, сильной Юдифью Глизер в роли Скобло; в Реалистическом театре (б. Четвертая студия МХАТ) – “Цемент” Ф.Гладкова и К.Бабанина; в Театре им. Вахтангова – “Разлом” Б.Лавренева (ее в энергичеки жестких декорациях Н.П.Акимова ставил А.Д.Попов); в театре б Корш – “Джума Машид” Г.С.Венецианова (агитационную мелодраму о подъеме Индии, угнетаемой английскими колонизаторами, в ориентальных красках Павла Кузнецова режисс А.Д.Дикий, расставшийся с МХАТ Вторым); в Театре сатиры Первом и в Театре сатире Втором – “Дом на перекрестке” М.Тригера и обозрение “Вечерний выпуск”; в ГосГИМе – “Окно в деревню” Р.Акульшина; в Камерном – “Заговор равных” М.Левидова (тематика Великой французской революции как октябрьское приношение вроде бы была подходящей; однако 15 декабря 1927 г. будет разослан циркуляр: “Согласно указаниям директивных органов пьесу М.Левидова “Заговор равных”, включенную в список разрешенных пьес № 23, впредь до особых указаний к постановке допускать не следует. В том случае, если кому-либо из подведомственных вам зрелищных предприятий разрешение на постановку уже выдано, его следует немедленно аннулировать” (цит. по: **Житков В.** Театр и власть 1917–1927. М., 2003, с. 517). “Заговор равных” был тотчас снят, и в списке работ Камерного театра его не упоминали – см. юбилейный сборник 1934 г. (М., ГИХЛ).

Дадим заодно конспект того, как решался вопрос об октябрьской премьеры МХАТ Первого. Из протокола РХК от 21 октября 1926 г.: “Слушали: О пьесе, которая должна быть поставлена в день десятилетия Октябрьской революции”. Решено было в посвященном этом вопросу заседании УГАТ сообщить, что МХАТ временно остановился на мысли о “Старом Кромдейре”, “и в то же время ведет с рядом русских драматургов переговоры о написании ими пьесы, которая могла бы быть поставлена в день десятилетия, и кроме того имеет еще не окончательно установленный план особой формы спектакля, который может быть осуществлен при участии тех же драматургов”.

Двумя месяцами позже, 23 декабря 1926 г., записали: “Признать наиболее желательной формой празднования 10-летия Октябрьской революции – устройство “Утра” с постановкой ряда сцен, связанных между собой не сюжетом, а темой. Выделить комиссию в составе И.Я.Судакова, В.Г.Сахновского, Л.М.Леонидова, А.К.Воронкова, Н.П.Баталова,

П.А.Маркова и поручить ей выработать план празднования и составить сценарий отдельных сцен. После выработки сценария созвать совещание при участии авторов, которым предполагается поручить написание отдельных сцен”.

Выбор авторов при том был скорее вызывающим, чем уступчивым, того менее приспособленным. Договаривались, что напишут Леонов, Булгаков, Пильняк, Замятин, Бабель и Вс.Иванов.

На 20 марта 1927 г. было назначено слушать сцены, написанные Вс.Ивановым, и сообщения Л.М.Леонова и Е.И.Замятина о плане сцен, которые они пишут (у Леонова – Смольный в Октябре и коренные обитательницы, осевшие здесь сироты-старухи, воспитанницы института благородных девиц).

В информационных отделах газет и журналов за апрель еще сообщают о “коллективной пьесе-инсценировке”, которую готовит к юбилейным торжествам МХАТ Первый, но уже 5 апреля 1927 г. на производственном совещании работников МХАТ пройдет название будущего спектакля: “Бронепоезд”. Запишут в протокол: намеченную к постановке пьесу надо будет публично обсудить с привлечением “общественных и литературных сил Москвы”.

“Программы государственных академических театров” (1927, 17–23 мая, № 17) сообщили, что план юбилейных работ несколько меняется – сцена, написанная Вс.Ивановым, “остановила на себе внимание высоким революционным пафосом”, автору будет поручена пьеса, которую и поставят в дни Октябрьских торжеств.

22 мая режиссером предстоявшего спектакля выдвинули И.Я.Судакова (с правом привлекать нужных ему сотрудников). Тем, кто намечался в эту работу, предлагали сократить отпуск (впрочем, отпуск сократят всем). 26 мая в протоколе закрепили распределение ролей (см. Книга завлита, с. 558).

В протоколе РХК от 22 мая пунктом 4 стояло: “Чтение пьесы для труппы устроить 28 мая в 6 час. вечера. Пригласить на чтение Д.Б.Рязанова, А.К.Воронского и В.П.Полонского” (ВЖ № 391).

26 мая протокол РХК закрепил распределение (см. Книга завлита, с. 558. На роль матери капитана Незеласова намечена М.П.Лилина, но к августу она еще не вернется, репетировать – и без единого пропуска – начнет Книппер-Чехова).

В архиве РЧ (опись сезона, № 636) – объявление от руки синим и красным карандашами, крупно: “Завтра 24 июня на Малой сцене в Б.Др. Театре в 3 ½ ч. чтение пьесы “Бронепоезд”. Присутствовать могут все желающие, свободные от репетиций”.

Вероятно, именно тот вариант пьесы (уже правленный), с которым труппа знакомилась во время ленинградских гастролей, был представлен в Главрепертком, где его задержали. Требуется дополнительные архивные розыски для уточнения официальных претензий, которые тяготеги над пьесой вплоть до десятых чисел октября.

Пьеса разрешения еще не имела, но 25 августа И.Я.Судаков репетиции начал. Занятия вплоть до премьеры шли без единого перерыва, кроме общих выходных дней (понедельников), да и в эти дни иногда работали. Как правило, одновременно на разных площадках репетировали и Судаков, и помогавшая ему Н.Н.Литовцева (ей была поручена “Оранжевая”, она же много занималась картинами “Станция” и “Фанза”). В четких протоколах этих занятий (РЧ № 19) нет никаких следов вводных бесед о пьесе и о режиссерском видении ее (хотя бы таких конспективных, как в репетиционном дневнике “Горячего сердца”).

14 Книга завлита, с. 540.

15 РЧ № 19, л. 37, 31, 39.

16 Опись сезона 1927/28, № 9.

17 Письмо И.Я.Судакова К.С.Станиславскому от 12 августа 1927 г. – КС, № 10559.

18 Оформление “Бронепоезда” включало большие живописные задники. – Дневник репетиций “Бронепоезда”. РЧ № 13. Записано за К.С. помрежем В.П.Багаловым 6 сентября 1927 г. (просмотр эскизов и макетов В.А.Симова в макетной мастерской).

19 КС, № 10559.

20 См. письмо К.С. в Управление государственных академических театров. – КС-9, т. 9, с. 294.

21 Там же, с. 284.

22 Письмо из Парижа, от 6 сентября 1927 г. – Переписка с Горьким, с. 45.

23 Опись сезона 1927/28, № 19.

24 РЧ № 19. Запись 6 сентября 1927 г.

25 Письмо от 15 сентября 1927 г. – Бокшанская, с. 638.

26 КС-9, т. 9, с. 290.

27 Опись сезона 1927/28, № 33.

28 РЧ № 19, л. 27.

29 Письмо из Москвы от 28 октября 1927 г. – Переписка с Горьким, с. 46.

30 “Театр”, 1952, № 2, с. 96–97.

31 КС-9, т. 9, с. 297.

32 РЧ № 19, л. 31.

33 Положение о художественных советах при Госактеатрах. – Опись сезона 1927/28, № 8.

Положение уточняло: “Художественный совет является органом совещательным при дирекции театра”; определяло его формирование:

“В состав Художественного совета входят:

от предприятия: директор и не более двух лиц от руководящего художественного персонала театра, представитель месткома, представитель ком. ячейки; от руководящих органов: представители Наркомпроса и УГАТ; от общественных организаций: представители центральных дирек-

тивных органов, ВЛКСМ, КО ВЦСПС, Бюро рабкоров, ячейки “Друзей театра”, ЦК Рабиса, Ассоциации театритиков, Союза Революционных Драматургов, от Федерации писателей, от ВАПП, от АХР и от ОСТ. ...

Персональный состав Художественного Совета представляет через УГАТ на утверждение Наркомпроса сроком на один год”.

34 РЧ № 19, л. 66–65 об.

35 Там же, л. 75. Финальную картину в спектакле по Вс.Иванову К.С. доделывал по собственному почину.

Следов его дальнейшего присутствия в жизни “Бронепоезда” не зафиксировано. Но можно предположить, что К.С. беседовал с режиссером после представления 13 декабря, когда на роль Надежды Львовны была введена М.П.Лилина. Во всяком случае, на следующий день Судаков занялся “Колокольной”; “говорил о сквозном действии каждой картины и физическом состоянии; много стало не по существу, перешло или в играние образа, или на штучки” (РЧ № 19, запись 14 декабря).

36 **Зоркая Н.** Алексей Попов. М., 1983, с. 149.

37 Виленкин. “Качалов”, с. 36.

Замечание о сдержанности в красках можно подкрепить – в дневнике репетиций имеется запись после смотра сценических костюмов и гримов: “Качалов. Поношенные черные плисовые штаны, пиджак поношенный на 4 см. длиннее, рукава на 2–3 см. длиннее, рубашку синюю ситцевую, голенища помазать, коричневый поношенный кафтан – как Лука “На дне”. Парик старый. Шапку баранью черную с длинными ушами” (РЧ № 19, л. 58). В настоящей бараньей шапке Качалову было неудобно – уже перед самой премьерой записали: “Шапку Вершинину сделать из поддельного барашка, такую же по форме, но легче” (л. 68 об).

38 Письмо к С.М.Зарудному. – Цит. по: Качалов, с. 557.

39 КС-9, т. 9, с. 298.

40 Там же, с. 299.

Записка передана Музею МХАТ самим Качаловым (ее адресатом).

41 Там же, с. 489.

42 Там же, т. 1, с. 497.

43 Там же, т. 5-1, с. 242.

44 Опись сезона 1927/28, № 42.

45 Протокол заседания управления худ. частью от 28 сентября 1927 г. – Опись сезона 1927/28, № 36.

М.Н.Кедров был занят как актер в обеих постановках: в “Бронепоезде” играл китаец Син Бин-у, в “Унтиловске” – отца Иону Радофиникина.

Москвин играл в “Унтиловске” Червакова; в каком качестве он был затребован в “Бронепоезде”, не установлено (если не считать, что И.М. участвовал в просмотрах).

46 Опись сезона 1927/28, № 10.

Приведем отрывочные строчки этого листка полностью, не предлагая дописываний:

“Мы счастливы: театр признают.

Нет белог [вычеркнуто].

Все хотят сделать лучше, но нет возм. Что же надо:

1) искус. и ремесло. Ж. чел. духа. Перер

Процесс оплодотворения.

Ремесл. можно приказ. и заказывать идеально: пусть выйдет именно так, а не иначе. В искусстве можно влиять, не прямо на результат, а на первоисточник (распропагандировав природу актера). Необходимо доверие. Нет белогвард.

“Турбины” больше пользы принесли.

Прием Чехова. – Положительные лица, а ошибаются.

Знает ли Репертком психологию толпы.

Важна основная идея, а не отдельные лица. Разложение белогвард. хорош. идея. Для этого нужны хорошие лица.

Важно, чтоб были понимающие начальники.

Наш репертуар бирюльки. Взять одну и все растрясется.

Долго не разрешали “Отелло”. А нам ждать? Мы репетировали на всякий случай.

Приходится пробовать, прежде чем останавливаться на “Хиж. дяди Тома”.

Просмотр только Реперткомом. Весь зал ему.

Задержки разрешений.

Задержка “Турбинных”».

Мысль насчет “бирюлек” записывается отдельно еще раз: “Наш репертуар составляют бирюльки”.

47 Отсылаем читателя к главе “Качалов в роли Ивара Карено” в книге В.Я.Виленина “Качалов” (с. 52–78).

Протицируем письмо, 12 августа 1926 г., адресованное артистом в Главрепертком, лично В.И.Блюму:

«Уважаемый Владимир Иванович, позвольте напомнить Вам о маленьком разговоре в конторе Художественного театра на репетиции “Белой гвардии” – по поводу пьесы “У врат царства”». Качалов предлагает, как бы мог переделать пьесу современный автор; взамен нежелательных идей Гамсуна, которые сейчас отданы герою, “можно написать интересный, горячий спор на тему о демократии, парламентаризме, национализме и сделать очень активной схватку большевика Карено с умным и остророзным ученым, буржуазным идеологом Хиллингом (такого Хиллинга можно сделать). В сценах с Иервеном воспользоваться только хорошо схваченным у автора контрастом между беспокойством и смущенностью ренегата Иервена и ясным спокойствием бескомпромиссного Карено, но по самым темам поднять эти сцены до остроты и значительности столкновения большевизма и меньшевизма” (цит. по летописи А.В.Агапитовой. – Качалов, с. 553).

Блюм задумку идейно оздоровить Гамсуна не поддержал;

артист, однако, с П.А.Марковым сделал свою редакцию пьесы, ее разрешили и играли вплоть до 1941 г. Премьеру новой редакции на Малой сцене (23 февраля 1927 г.) в прежних симовских декорациях как режиссер подготовила Н.Н.Литовцева.

#### Глава восьмая

- 1 ЛН, с. 249.
- 2 Там же, с. 250.
- 3 Бокшанская, с. 480, 489–490, 495.  
Приложим текст листка, хранящегося в фонде КС, № 3468:  
“Землетрясение [зачеркнуто].  
Револ. на сцене. Укажите пьесы – где с революц.  
Что же ставить [зачеркнуто].  
2 успеха. Булгаков – от противного. Зори.  
Сахновский  
Филиппов  
Воронский  
Полонский  
Репертуар [всё зачеркнуто].  
Что же ставить – “Унти” или “Женитьбу” Гоголя.  
Так или иначе, но современный талант написал худож. пьесу  
= а мы будем ставить “Женитьбу”?  
Что дало больше шума вокруг – Булгаков или “Продавцы  
славы”.  
Мы избалованы – не можем ставить какую-нибудь пьесу.  
Чехов. Через 20 лет”.
- 4 Бокшанская, с. 505, 506 (письмо от 29–30 ноября 1926 г.)
- 5 Там же, с. 532.
- 6 Там же, с. 538.
- 7 Там же, с. 555.
- 8 Книга завлита, с. 556
- 9 Там же, с. 245.
- 10 **Крути И.** “Унтиловск”. Пьеса Л.Леонова в МХАТ’е I. – “Наша газета”, 1928, 29 февр.
- 11 Книга воспоминаний, с. 250.
- 12 Виленкин. “Москвин”, с. 180.
- 13 Бокшанская, с. 639.
- 14 Книга завлита, с. 244.
- 15 ЛН, с. 252.
- 16 Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 8.
- 17 Опись сезона 1927/28, № 122. Протокол № 1.
- 18 Книга завлита, с. 551–553.
- 19 **Н.О.** [Н.Осинский]. Об “Унтиловске” (МХАТ). – “Известия”, 1928, 24 февр.; “Современный театр”, 1928, № 9, 28 февр.; **Крути И.** “Унтиловск”. Пьеса Л.Леонова в МХАТ’е I. – “Наша газета”, 1928, 29

февр.

- 20 Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 17.
- 21 Описание сезона 1927/28, № 26.
- 22 НД-4, т. 3, № 1204; КС-9, т. 9, № 276.
- 23 НД-4, т. 3, № 1215 и 1216.
- 24 Описание сезона 1927/28, № 129.
- 25 Дневник О.С.Бокшанской. – Цит. по: Радищева, т. 3, с. 230.
- 26 Дневник милиционера А.В.Гаврилова. – Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 12.
- 27 Согласно протоколу (описание сезона 1927/28, № 122. Протокол № 1), Н.-Д. на обсуждении “Унтиловска” в заседании худполитсовета присутствовал. Авторитетнейший исследователь, Ольга Радищева, однако, убеждена, что на просмотр и обсуждение “Унтиловска” 10 февраля Н.-Д. не приходил (заметим от себя, его имя могли занести в протокол при начале, полагая, что он, пусть с запозданием, но должен появиться). Связанные с этим моментом рассуждения см. т. 3, с. 229–248.
- 28 Описание сезона 1927/28, № 165.
- 29 Там же, № 193.
- 30 Там же, № 201.
- 31 Там же, № 195.

#### Глава девятая.

- 1 Литературная энциклопедия. Т. 5. М., изд. Комакадемии, 1931 с. 154 (статья И.Машбиц-Верова).
- 2 **Мазинг Б.** “Растратчики”, гастролы МХТ. – “Красная газ.”, 1928, 13 июля.
- 3 Письмо О.С.Бокшанской к С.Л.Бертенсону. – Цит. по: Виноградская, т. 3, с. 542.
- 4 **Михайлова А.** Исаак Моисеевич Рабинович. – МХТ. 100 лет, т. 2, с. 144.
- 5 Описание сезона 1927/28, № 66.
- 6 Там же, № 183 и 184.
- 7 КС-9, т. 9, с. 312.
- 8 Описание сезона 1927/28, № 177, л. 45 об.
- 9 КС-9, т. 9, с. 313.
- 10 Запись 12 апреля. – Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 28, 32.
- 11 КС-9, т. 6, с. 291.
- 12 Там же, т. 9, с. 319. Подлинник телеграммы Н.-Д. не разыскан, текст известен из письма О.С.Бокшанской к Н.В.Егорову. – Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 45.
- 13 Протокол заседания Совета 16-ти от 19 марта 1928 г. – Описание сезона 1927/28, № 167.
- 14 Вот статистика: в год премьеры “Бронепоезд” был сыгран 76 раз (чаще шли только “Дни Турбиных” да “Сестры Жерар” на Малой сцене; для сравнения: “Женитьба Фигаро” – 31 раз, “Горячее сердце”

– 22, “У врат царства” – 19, “Царь Федор” – 7, возобновленный 15 мая “Вишневый сад” – 21). В следующем сезоне (1928/29) “Бронепоезд” шел 86 раз (для сравнения: “Дни Турбиных” – 91, новый спектакль “Блокада” – 32, “На дне” и “Вишневый сад” – по 31, “Синяя птица” – 29, “Женитьба Фигаро” – 27, “Горячее сердце” – 26, “У врат царства” – 12). В третий свой сезон “Бронепоезд” шел 74 раза. Никаким нажимом сверху такой длящейся симпатии зрителей не объяснить. И еще не скоро “Бронепоезд” перейдет на положение спектакля, ставящегося три-четыре раза в год на советские праздники.

15 Описание сезона 1927/28, № 236.

16 НД-4, т. 3, с. 217.

17 **Новицкий П.** Проблематика современного театра. – Ежегодник Комакадемии, с. 220–221.

18 **Бескин Э.** В борьбе за реконструкцию. – Там же, с. 237–238.

19 См.: “Нов. зритель”, 1928, № 9.

20 Переписка с Горьким, с. 53–54.

21 **Бескин Э.** В борьбе за реконструкцию. – Ежегодник Комакадемии, с. 232–233.

22 Цит. по: **Житков В.** Театр и власть. 1917– 1927. М., 2003, с. 635.

23 Описание сезона 1927/28, № 240.

24 См. Резолюции пленума. М., 1928, с. 22.

25 Описание сезона 1926/27. № 60. Печатные корешки распоряжений о выдаче мест, подписи К.С.

Места в ложе на 23 сентября 1926 – В.Р.Петрову.

На 8 октября и на 21 октября места (на “Горячее сердце” и на “Царя Федора”) отданы по просьбе Москвина.

Кресла К.С. 22 октября 1926 (“Дни Турбиных”) – М.И.Калинину.

24 октября. Ложа. Эгон Петри – 2 места. Бубнов – 2 места. “Горячее сердце” [А.С.Бубнов, который в 1929 г. сменил Луначарского в Наркомпросе, пока начальник Политуправления РККА].

26 октября. В ложе 2 места на “Дни Турбиных” А.Л.Толстой”.

Места в партере на “Дни Турбиных” 28 октября К.С. записывает своей сестре А.С.Штекер, а места в ложе – Н.И.Бухарину.

Ложа 29/Х 1926. “Турбины”.

Юрьев 2 м.

Калинин 2 м.

Винавер 2 м.

Ложа 30/Х 1926 “Горячее сердце”.

Сталин.

Ложа 5 ноября 1926. “Турбины”.

Куйбышев 2 м.

Андреев 3 м.



Полюдов [?] 2 м.

Халатов 4 м. [Как они там набились? – **И.С.**]

6 ноября 1926. Профинтерн Лозовский 3 места”.

На 7 ноября 1926 года в ложу на “Горячее сердце” сперва были записаны Куйбышев и Ярославский (по 2 места). Зачеркнуто и вписано: “А.И.Рыков”.

10 ноября 2 места на “Турбиных” Сумбатовым в ложе.

11 ноября. Ложа. “Горячее сердце” смотрит Лилина. Она же смотрит 14 ноября “Дядю Ваню”.

“14 ноября. Места К.С. – Mr. White (“Дядя Ваня”).

16 ноября “Царь Федор Иоаннович”. По просьбе Вишневецкого.

1 декабря – ложа на “Турбиных” Вишневецкому. Места К.С. в зале – М.Я.Лукину [технический редактор первого издания “Моей жизни в искусстве”].

3 декабря на “Горячее сердце” места К.С. профессору М.В.Маргулису.

18 декабря. Ложа на “Турбиных” А.В.Щусеву.

7 января 1927. Ложа. “Мудрец”. Сталин, Молотов.

Места в зале – Л.С.Очкина. [Это Любовь Сергеевна, сестра К.С., жена хирурга А.Д.Очкина. – **И.С.**]

8 января 1927. “Турбины”. Кресла № 12 и 13 Козновой. [Н.С.Кознова принадлежала к семье того П.П.Кознова, который в 1898 г. входил в Товарищество для учреждения Художественно-общедоступного театра в Москве. – **И.С.**]

Ложа – 2 места – Максимова (Наркомвнешторг).

19 января 1927. Кресло № 12. Д-р Каннабих.

28 января 1927. “Дни Турбиных” № 12 и 13. П.М.Садовскому.

29 января 1927. “Горячее сердце”. Ложа М.Н.Сумбатовой, места в партер – доктору Напалкову, врачу Южина.

8 февраля. “Гор. сердце”. Ложа Москвину.

Места №12 и 13. М.И.Махариной [?], Васильевой.

9 февраля. Кресла № 12 и 13. “Турбины” М.В.Маргулис.

10 февраля. Кресла №12 и 13 в 8-й ряд. “Турбины”. Лилина.

18 февраля 1927. Кресла 8 р. № 12 и 13. Е.Е.Фромгольд.

22 февраля. Кресла № 12 и 13 – “Турбины” Н.В.Егорову.

24 февраля. Кресла № 12 и 13. “Дядя Ваня”. Эгон Петри.

6 марта. Кресла. “Мудрец”. Г-жа Гранат [вероятно, из семьи издателей известной энциклопедии? – **И.С.**]

11 марта. Кресла – Кире (“Турбины”)

26 Радищева, т. 3, с. 245–246.

27 Переписка с Горьким, с. 53.

28 В кн.: Николай Петрович Баталов. Статьи, воспоминания, письма. М., 1971, с. 70.

29 Смелянский, с. 166–167.

- 30 НД-4, т. 3, с. 227.
- 31 Там же, с. 227 и 228.
- 32 Ежегодник Комакадемии, с. 240.
- 33 Книга воспоминаний, с. 242.

## Глава десятая

- 1 Книга завлита, с. 577.
- 2 Стенограмма встречи генерального секретаря ЦК ВКП(б) с группой украинских писателей 12 февраля 1929 года. – Публикация О.Юмашевой и И.Лепихова (И.В.Сталин: краткий курс истории советского театра. – “Искусство кино”, 1991).
- 3 *Тамашин Л.* Владимир Киришон. Очерк творчества. М., 1963, с. 72–73.

4 “Рабочая газ.”, 1928, 25 марта.

5 Там же.

6 ЛН, с. 188.

7 Архив А.М.Горького, т. 2, с. 5.

“Сомова и других” Горький кончал в феврале 1931 г. (из Сорренто телеграфировал П.П.Крючкову 19-го: “Статью не пришлось болит рука кончаю пьесу”. 1 марта писал тому же Крючкову: “Пьесу – кончил. Домашние – хвалят. Я – сомневаюсь”. – Архив А.М.Горького, т. 14, с. 496)

Горький несомненно интересовался театральными контекстами, в которых должна была бы появиться его первая пьеса о советской действительности. В том же письме Крючкову он благодарит за присланную пьесу Юрия Олеши (“Список благодеяний”). Прочесть ее Горькому было тем любопытнее, что он получил от наркома просвещения А.С.Бубнова письмоцо такого вот содержания (Архив А.М.Горького, т. 14, с. 178):

“А.М.

Вот если бы таким писателям, как Олеша, показать в настоящей коже Юркина (и тысячи таких Юркиных, которые переделывают по-хозяйски деревню на тысячах российских километров), они перестали бы (понемножку) писать такие пустые и раскоряченные пьесы, как “Список благодеяний”.

И процвела бы у нас литература неслыханно.

*А.Бубнов”.*

8 Большая советская энциклопедия, 2-е изд., т. 35, с. 37 (том под-писан в печать 23 июля 1955 г., отметим стойкость взгляда на процесс четвертьвековой давности – два года спустя после смерти его инициатора)

9 ЛН, с. 188.

10 КС-9, т. 9, с. 436.

11 РЭ, т. 6, с. 71

12 Виноградская, т. 4, с. 148.

13 Сведения исходят от О.М.Фельдмана, одного из безупречнейших историков театра, который, готовя к печати сочинения и воспомина-

ния П.А.Маркова, пристально занимался ситуацией в МХАТ Первом конца 20-х гг. Фельдман при разговоре Маркова с Леоновым присутствовал. – Запись беседы с О.М.Фельдманом 26 августа 2006 г.

14 Бокшанская, с. 813.

15 КС-9, т. 6, с. 338–339.

Сходные ноты и краски – в письмах Немировича-Данченко, которые он адресовал Станиславскому, когда оба на время оказались за границей. 18 июля 1928 Н.-Д. обрисовывал обстановку “при настоящих условиях, т.е. при столкновении в стенах самого театра нескольких общественных и политических течений. Союз [профессиональная организация работников искусств, Рабис. – И.С.], местком, Художественно-политический совет, очень “орабоченный”; Кремль хочет одного, а комсомольцы другого; Бубнов говорит: “Ставьте классиков”, Енукидзе даже о “Толстяках” говорит: “Это не наша пьеса”, а молодые писатели Авербахо-Киршоновского течения требуют острейшей современности и откуда-то все время требуют “выдвиженцев”. А бедный Женья Калужский должен вертеться, как белка в колесе, с пятнадцаткой, т.е. давать каждому актеру отдых на пятый день и все-таки вести репертуар и очереди без перебоев (непрерывка)... Общие собрания... Производственные комиссии... Ячейка... Стенная газета... Карьеристы... Болтуны... Мамошин ходит по театру как действительный хозяин его...” (НД-4, т. 3, с. 283–284).

И.А.Мамошин – секретарь парткома МХАТ в 1929–1937 гг.

16 Письмо от 28 апреля 1932 г. – КС-9, т. 9, с. 476. Приведем в подтверждение хлопот Горького несколько строк из его письма Е.К.Малиновской от 17 октября 1931 г.: “С хозяином о МХАТе не успел поговорить, ибо хозяин нездоров и не был у меня. Завтра сам поеду к нему. О результатах – позвоню”. – Архив А.М.Горького, т. 14, с. 376.

17 КС-9, т. 6, с. 338.

18 См. один из черновиков обращения в правительство. – КС, № 1500/1.

19 НД, № 4869/2.

20 Бокшанская, № 206.

21 КС-9, т. 9, с. 448–449.

22 НД-4, т. 3, с. 309 (письмо к С.Л.Бертенсону 11 февраля 1931 г.).

Не присутствовавши на читке “Страха” (она состоялась на экстренном заседании худ. совещания 20 января 1931 г.), Н.-Д. знал реакцию слушавших по отчету Бокшанской: “Пьеса всем настолько понравилась (были: Леонидов, Москвин, Сахновский, Горчаков, Телешева, Баталов, Кедров, Марков, отсутствовали только занятые в спектакле), что ее и не обсуждали. Конечно, в ней есть свои недостатки, но, вероятно, поправимые. Вообще же впечатление изумительное. Леонидов был в полном восторге, тотчас же отправился за кулисы, там рассказывал, всем говорил, что у него такое же чувство, как в светлый праздник. ...Я сохранила для

Вас список действующих лиц, по которому Вы можете судить о среде, в которой развивается действие. ...Роли замечательные у всех, женская, пожалуй, самая замечательная – Клары, 60-летней женщины-партийки. У нее есть такой монолог, что театр будет реветь от восторга, наш советский зритель, конечно” (Бокшанская, с. 781).

- 23 **Рогачевский М.** Трагедия трагика. М., 1998, с. 320.
- 24 КС-9, т. 9, с. 449.
- 25 А.Н.Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. М., 1957, с. 58.
- 26 НД, № 4869/2.
- 27 См. НД, № 4869/4.
- 28 Цит. по: Виноградская, т. 4, с. 167.
- 29 **Олеся Ю.** Что говорят о “Страхе”. – “Веч. Москва”, 1932, 16 янв.
- 30 **Крути И.** “Страх” в МХТ. – “Сов. театр”, 1932, 1 янв.
- 31 “Известия”, 1932, 7 янв.
- 32 Цит. по: **Житков В.** Театр и время: от Октября до перестройки. М., 1994. Ч. 1, с. 130.
- 33 Опись сезона 1928/29, № 193. Цитируемое здесь заявление девяти членов “Совета 16-ти” полностью приведено в тексте выше.

## Приложение с воспоминаниями

К истории идеи МХТ причастен его зал, его зритель.

Автор этой книги стал смолоду (с 13 лет) завсегдадаем в этом зале. В таковом качестве и просит слова, чтобы рассказать о том, как был зрителем прожит предвоенный сезон 1940/41 года, и о последнем военном сезоне (1944/45).

Автор отдает себе отчет, что на ленту памяти накладываются позднейшие соображения; вряд ли это можно (и вряд ли нужно) маскировать. Но со всеми оговорками все же включим проектор.

В помощь читателю и собственной памяти – статистика этих двух сезонов (названия спектаклей – в порядке выхода в сезоне, с указанием числа представлений).

Сезон 1940/41

“Синяя птица” – 31

“Враги” – 14

“Дни Турбиных” – 67

“На дне” – 39

“Тартюф” – 44

“Смерть Пазухина” – 13

“Царь Федор Иоаннович” – 39

“Анна Каренина” – 75

“Вишневый сад” – 34

“Трудовой хлеб” – 15

“Воскресение” – 32

“Любовь Яровая” – 16

“Таланты и поклонники” – 18

“Дядюшкин сон” – 14

“Земля” – 6

“Мертвые души” – 11

“Безумный день, или Женитьба Фигаро” – 16

“Пиквикский клуб” – 18

“Три сестры” – 58

“Горячее сердце” – 25

“Достигаев и другие” – 6

“У врат царства” – 3

“Школа злословия” – 72

“Горе от ума” – 4.

Сезон 1944/45

“Синяя птица” – 44

- “Вишневый сад” – 57
- “Кремлевские куранты” – 70
- “Пиквикский клуб” – 70
- “Три сестры” – 39
- “Царь Федор Иоаннович” – 37
- “Глубокая разведка” – 49
- “Последние дни” – 39
- “На дне” – 21
- “Школа злословия” – 54
- “Русские люди” – 15
- “Мертвые души” – 38
- “Анна Каренина” – 67
- “Последняя жертва” – 12
- “Дядюшкин сон” – 53
- “Горячее сердце” – 22
- “Офицер флота” – 33
- “Безумный день, или Женитьба Фигаро” – 8.

Кроме спектаклей, были книги. Гадая, как воспринимались и получали шанс прорасти зерна идеи МХТ, о книгах сказать надо непременно. Первые монографии о Станиславском, Немировиче-Данченко, Качалове, образцовое издание “Московский Художественный театр. 1898–1923” (М., 1924), монографии о “Вишневом саде”, “На дне”, “Горе от ума”, “Сверчке на печи”, как и другие, также отмеченные рачением одного из создателей русского театрального книгоиздательства А.М.Бродского, – все эти книги, изданные в десятилетия, в начале двадцатых годов, с множеством вклеенных и легко отклеивавшихся фотографий мизансцен и лиц, были атрибутами русского интеллигентного дома.

Был зал.

У Пушкина встречается эпитет: “хранительный”. “В тени хранительной дубравы...”. Хранительная тень была в шехтелевском зале, с его чуть затертым светлым деревом кресел и слабо изогнутых балконов, с его кубическими светильниками (пузырьки стекла напоследок еще розовели, когда стихшая публика погружалась в неполную, чудесную темноту). Против магии этого зала можно было бунтовать, как бунтовал во “Всехсвятских записях” озлобившийся Вахтангов; у молодых новоселов в проезде Художественного театра в 1924 году также была мысль обновить убранство, снять буржуазный стиль модерн, – предложившему хватило ума понять ответный взгляд.

Постоянный зритель МХТ водил в шехтелевский зал детей. С 29 апреля 1936 года вернулась “Синяя птица”, возобновленная Москвиным и Яншиным. Спектакль “Царь Федор Иоаннович” не шел ни в сезон 1929/30, ни в годы с 1931 по 1935-й, но с сезона 1935/36 он вернулся, получив нового исполнителя.

“Царь Федор Иоаннович”

Репетиции нового состава “Царя Федора” (Н.В.Тихомирова – царица Ирина, В.А.Орлов – князь Иван Петрович, М.П.Болдуман, служавший с 1933 года, – Борис Годунов) шли на тормозах; по дневнику их было 120, участие Хмелева решилось позже, он долго готовил роль в одиночестве. Одиночество сделал “зерном”. Пояснял: “Мой Федор любит забираться на колокольню и звонить не потому, что он – “пономарь”... Кругом него – воздух, простор, птицы летают, тишина. Он – один. Так – ближе к Богу. Полон созерцания и молитвы. Здесь никто не тронет его. Нет зла”.

Знание, что живешь не на звоннице – на земле, где от зла никуда не деться, сквозило в мучительном и зыбком существе, каким был Федор – Хмелев. У него был усталый наклон шеи, волосы лежали влажными прядками, как у человека, который взмок от непосильного. У него была раненая память, он боялся ее тронуть: память об отце (“Господь его прости”) и о крови, которая при отце лилась (“это было при нас, это с нами вошло в поговорку” – см. у совсем другого поэта, не у Алексея Толстого). Он знал – кровь проливается, только прикажи. Он был беспокоеен. Он был нервно и болезненно занят тем, чтобы поставить злу преграду; его охватывал трепет, когда оказывалось, что никто ему в этом деле не в помощь; его не понимают, он один. Его охватывало неистовство, когда зло входило в его дом, грозило постригом жене, убивало ребенка-брата. В какой-то миг становился лаконичен и всем понятен; коротким приказом звучало: “Палачей! Поставить плаху здесь...”. Поставить здесь? Поставим.

Хмелев впервые сыграл 15 декабря 1935 года, а в памятный сезон 1940/41 играть стал и Добронравов (впервые – 29 ноября 1940 года на сцене филиала МХАТа, б. Корш, 727-е представление исторической драмы).

Добронравов играл захватывающе, “дополна трагически”, как сказали о нем в одной рецензии, притом проще простого. От него с первого появления (“Стремянный! Отчего /Конь подо мной вздыбился?”) шла волна тревоги, но больше всего чувствовалось, какой добрый человек. Добрый, голубоглазый, рослый, несчастный. Тот же рецензент, вглядываясь, находил Добронравова самым горестным из всех Федоров: «Такие прекрасные, большие глаза намучившегося, усталого человека; из них смотрит, говоря языком русских песен, “неотвязная кручинушка” ...Жизнь кругом Федора скупая, лживая, жестокая...».

У Михаила Болдумана – Годунова слышался мотив “великой утпии”. Он нашел “второй план” этого человека с синими тенями у глаз, пред кем денно и ночью стоит образ чаемой державы, светлой и разумной, ради которой ничего не жаль. Он артикулировал четко: “Из грамоты Головина ты видишь, /Что Шуйские с Нагими в заговоре. /Ты должен приказать немедленно Шуйских /Под стражу взять”.

Вернувший себе роль на равных правах с обоими новыми исполнителями Москвин подымал тут на собеседника лицо. В стихе был слы-

шен слом дыхания: “Под стражу? Как? Ивана /Петровича под стражу? А потом?”

В плотной бумажной обложке была издана года за два до войны беседа Москвина с молодыми актерами. Москвин рассказывал, что он, Федор, испытывает, когда отказывается слушаться логики: Шуйского надо взять под стражу, а затем – если он себя не обелит – Шуйский должен быть казнен.

“Как? Князь Иван Петрович? Тот, который /Был здесь сейчас? Которого сейчас я /Брал за руку?”

Можно было заметить на спектакле, что Москвин переставлял слова. Говорил: “За руку брал”. Усиливал ощущение жесткой, большой ладони князь Ивана, которую только что держал в своих. Казнить его? Так надо? – Вот этому “надо!” Федор – Москвин противопоставляет свое “не хочу!” Бог весть, что дальше будет, он не заглядывает; что будет, то и будет. Минута это отчаянная для Федора – “я на сцене по-человечески теряюсь, так, как бы растерялся Москвин. Я начинаю чувствовать, что я сам нахожусь в тяжелом положении, и говорю Годунову: “Да, я в этом сам на себя возьму ответ”. И тут же сразу чувствую облегчение”.

Москвин играл это как тихий бунт. Поступаешь пусть неразумно, пусть безнадежно, но так, как это тебе и твоему нравственному чувству необходимо. В спектакле 1898 года бунту Федора – Москвина откликался народный бунт, но сцену на Яузе не играли очень давно, с 1906 года. Без облегчения, какое дает бунт, жить человеку нельзя.

“На дне”

Москвин – Лука довольно давно имел “сменщиком” Тарханова.

Когда Луку играл Тарханов, думалось, что за этим человеком тюремный опыт. Тюрьма любви к соседу по нарам не научит, а вот травить байки, развлекать словами, орудовать ими, отбиваться – да. Слова у Тарханова выкатывались кругло, с озорством. Совет Пеплу про Сибирь, где умному – как огурцу в парнике, был ядовит.

Тарханов нес настигающее странника безразличие к людям, к ночлежке, может быть, тысячной, двухтысячной в его пешешествиях.

Лука – Москвин ночлежек навидался не меньше. У актера была к тому же элементарная усталость от роли. Число представлений “Дна” близилось к тысяче, в большинстве из них был занят именно Москвин. У Москвина в момент выхода на сцену были немолодые, с больной желтизной глаза, он (не Лука, а он) казался замученным. Впрягаясь в свою актерскую лямку, Москвин не прятал усилия. У нас на глазах это актерское усилие сливалось с тем усилием, какое делал его Лука.

Москвин пояснял на встрече с молодежью, чем живет в роли: вот я прихожу – гляжу, что тут за люди; жалко их; вот Наташа – молодая, пропадает, жалко ее; буду тащить.

Скученность, хилая перегородка, коридор, где-то близко кухня одна на всех, жизнь одна на всех, оскорбляюще общая, да что ж оскорбляться. Бытийственность не вполне выветрилась из старого спектакля,



но пришли обертоны совсем новой узнаваемости. Мы в наших коммуналах жили в чем-то похоже.

Спектакль был расшатан, это выдвигало то одну, то другую фигуру. На каких-то представлениях на удивление важен был Актер. Обычно его играл Василий Орлов. У него тут, как и в его роли Якова Бардина (“Враги”), и в его роли Горича (“Горе от ума”), при звуком слышалась тема неосуществленности, тщета желаний при некрепкой воле, при дурных обстоятельствах. Эта тема отзовется в том, как Орлов через три года после смерти Добронравова в 1951 году выступит в спектакле “Дядя Ваня”: его Войницкий не имел того внутреннего размаха, той красоты редкостной природы, какими одарял своего героя Добронравов, но отчаяние обыкновенного человека, жизнь которого пропала, было ранащим. Орлов имел смелость играть и любить слабых (причислим сюда и Кульгина, которого он играл в “Трех сестрах” 1940 года).

Актера в “Дне” играл еще и В.А.Попов, пришедший в МХАТ Первый после гибели МХАТ Второго. На сцене жило и просило, чтоб заметили, существо небольшое, доброе, обидчивое, доверчивое (старые зрители вспоминали слепого “скрыпача”, которого В.А.Попов играл на премьере Пушкинского спектакля в 1915 году, и Дантье из богадельни в «Гибели “Надежды”»). Бедняга Сверчков-Заволжский в последнем акте чуточку шумел перед уходом на пустырь, чуть-чуть жестикулировал, набивался, чтоб удержали, но никто не удерживал.

Лука – Москвин ставил глаз. Заставлял видеть людей.

Наверняка новые исполнители роли Сатина соблюдали авторский курсив в утверждениях, что человека нельзя унижать жалостью. Легко было согласиться: жалостью унижать – нельзя. И вообще унижать, так или иначе – нельзя. А жалеть – и можно, и нужно.

В ночлежке жили “бывшие”. Ведь “бывший” тут не один Барон, но и Сатин (бывший служащий на телеграфе), но и Актер (бывший актер), но и Бубнов (имел скорняжное заведение); к концу “бывшим” оказывается Андрей Клец (где его слесарня, где его последний “струмент”), “бывшим” оказывается Татарин (какой он грузчик с рукой, которую должны ампутировать), “бывшим” оказывается потерявший должность Медведев (“Ты, брат, теперь – тю-тю! Ты уж не бутошник – кончено!”).

Качалов не оставлял роли Барона. Он не боялся, что все это близко “трючкам”, – элегантность, с какой натягивал на красивые грязные пальцы рваную перчатку, туповатое разглядывание карты, которую не сумел передернуть, повелительность сутенера с Настей, слезы, когда допекла. Артист ничему не давал загубеть. Доходила беда человека. Нужно было быть большой дрянью, чтобы победоносно хмыкнуть на то, как бывший барон недоумевающе почесывал белесый, вытершийся затылок; чтобы хмыкнуть в ответ его водянистому, потерянному, спрашивающему взгляду.

У кого в зале тридцатых годов не было знания, что такое – бывший: человек, лишившийся всего, кроме привычек.

Качалов – Гаев. “Вишневый сад”

В сборнике, который готовили в 1949 году, роль описывается: “Качалов посмотрел на Гаева глазами сатирика. Как художник он не испытывал к Гаеву никакой любви. Для него этот владделец вишневого сада, брат легкомысленной Раневской, по существу, являлся трупом и паразитом. И Качалов, как судья, произносил своей игрой обвинительный приговор этому последнему отпрыску угасающего дворянского рода, последышу помещиков-крепостников... И чем больше играл Качалов Гаева, тем острее и злее становился созданный им портрет.

Думая о Качалове – Гаеве, ясно видишь, как в чеховскую ткань пьесы уже входило горьковское отношение к жизни”.

Критик Н.Д.Волков, которому принадлежат эти строки, был человеком близким Художественному театру, достойным литератором; несомненно, он смотрел “Вишневый сад” в тридцатые годы не раз (хотя бы в силу своих отношений с Книппер-Чеховой, которая продолжала играть Раневскую). Но позволю себе предположить, что его статья 1949 года так же сдвинута в сторону от реальности, как в сторону от реальности сдвинута статья о Качалове в “Воскресении” в том же “Ежегоднике МХАТ” (первая статья, написанная мной по окончании ГИТИСа). Оба – критик высшего ранга и новобранец профессии – в 1949 году писали не правду, а то и так, что и как полагалось писать.

То, как на самом деле Качалов играл Гаева, к стилистике приговора отношения не имело. Сахновский однажды заметил о технике Москвина, что тот дает роли вибрацию, движет роль короткими мазками (“движками”). А Качалов роль Гаева двигал множеством игольчатых касаний. Изящнейшая техника пунктира.

Внимание Гаева – Качалова перебрасывалось с предмета на предмет и соскальзывало. Реакция равно скользящая получалась на все: на человека, на известие, на звук, на запах. “А здесь пачулями пахнет!” Так же произвольно реагировала на запах Раневская – Книппер: “Кто это здесь курит отвратительные сигары?” Слишком сладкие старые духи, скверный табак, пахнущие мылом скатерти в ресторане – то ли еще придется нюхнуть людям с тонким обонянием.

В час премьеры, в 1904 году, удивлялись способности театра передать перспективу исчезновения – не только усадьбы и сада скоро не станет, но не станет ни этого легкомыслия, ни этого произношения имени “Леонид” так, что слышится “о”. Качалов доносил иное: не перспективу исчезновения, а перспективу длинной злосчастной жизни в мире, с которым этот Леонид Андреевич, сохранив легкомыслие и четкую букву “о”, никогда не освоится и на который будет реагировать – по своей привычке реагировать.

Качалов в Гаеве казался близок чеховским настояниям, будто его пьеса – водевиль. Водевильная подвижность была в том, как Гаев откликался на все и ничему не придавал значения, ни на чем не задерживался. Этот Гаев с естественностью персонажа водевиля носил полотняную

панамку, играл тросточкой, целил ее кончиком (как кием) в кончик собственной туфли, в такт дальней музыки дирижировал ею, приподымаясь с сена. Поза была неустойчива, интонация внезапно лирична: “Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас”. Не сменив интонации Гаев – Качалов продолжал: “Мне предлагают место в банке...”.

Качалов по-разному играл финал, уход из дома, обреченного на слом. Иногда стоял спиной, иногда вполоборота к залу, глядя на следы на обоях от снятых со стен портретов. Иногда можно было расслышать сдвоенное рыдание, иногда – нет. Иногда поворачивался круто, уходил быстро по прямой. Иногда приосанивался и на уходе нарочито легкомысленно вертел тросточкой у себя за спиной.

Бегучий пунктир роли исключал мягкость и давал пронзительность. Этого немолодого человека в панамке, чувствующего себя “бывшим” в имении, еще ему принадлежащем, было все жальче и жальче.

Но не писать же о том в статьях 1932 или 1949 года. Не подводить же актера под монастырь.

“Вишневый сад”, как и “На дне” и массовые сцены “Царя Федора”, помнится обветшавшим. Это вредило значимости, но не могло отнять ее. К старым спектаклям подтягивались (или от них отторгались) впечатления от позднейших работ театра.

“Воскресение”. Качалов – От автора. Дмитриев

Мне трудно продрагаться к собственным впечатлениям от “Воскресения”, как оно шло в сезоне 1940/41 года, – они искажены тем, что мне пришлось писать о Качалове в этом спектакле: статья для посмертного сборника, посвященного артисту, была заказана выпускнице театроведческого факультета тотчас после “разгрома критиков-космополитов”.

Если бы мне сейчас пришлось принять заказ на статью-“реконструкцию”, мне было бы важно: весной 1928-го в Художественном театре думали, что работу над романом Толстого предложат Михаилу Чехову, а в 1929-м взяли инсценировку, сделанную Ф.Ф.Раскольниковым. В том же 1929 году Раскольников вступил в должность начальника Главискусства. Когда вскоре после премьеры “Воскресения” Раскольников оставил свой пост и уехал полпредом в Эстонию, Н.-Д. признавался: “Я жалею, он очень славный”.

Раскольников интереснее как творец собственной биографии, чем как литератор: моряк, командующий Балтфлотом; дипломат со специфическими заданиями в Афганистане, где его спутницей была не менее авантюрная Лариса Рейснер – романтический прототип Комиссара в “Оптимистической трагедии”; главный редактор “Красной нови”, сменивший опального умницу А.К.Воронского; начальник Главискусства, который был послан сюда выправлять либеральные грехи Председателя; и опять дипломат. Из Болгарии, где был полпредом, Федор Федорович в Москву на казнь не стал возвращаться, как прочие: бежал. Кажется, со времен князя Курбского никто не повторял с такой энергией ни побега от тирана, ни писем-обличений тирану. Как можно понять, к

скорой смерти Раскольникова (Париж, 1939) имел касательство адресат его обличений. Однако все это в сторону.

Привлечение партийного деятеля к работе над “Воскресением” должно было наладить баланс в качественном отношении властей к Толстому (к “толстовству” относились однозначно, его последователей пересажали, зарубежная деятельность дочери Льва Николаевича в помощь эмигрантам была известна, так что прикрытие было вовсе не лишним). Писавшие о “Воскресении” одобряли: в спектакле слово отдано обличителю, срывателю всех и всяческих масок. Писали и о том, что спектакль вызревал в борьбе. Павел Марков в статье для журнала “Советский театр” (1930, №13–16) свидетельствовал “противоречия перерождающегося мировоззрения, которое отказывалось от былого идеализма и шло к диалектическому и материалистическому рассмотрению явлений”.

О том же писал в своей книге, вышедшей в 1936 году, Немирович. Рассказав, как Толстой заражал мягким отношением к человеку, упомянув “знаменитое обаяние Толстого”, которое “заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом”, режиссер резюмировал: теперь не то. “В театре, на пороге новых социальных задач... все более и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера”.

Упирая на “разрыв”, Немирович подправлял свою память. Историк МХТ может сравнить сцены суда в “Живом трупe” и в “Воскресении”: расходясь по театральным приемам, они сходятся в нравственном содержании. Тот же враждебный естеству мир безвыходной казенности. Длинный, крашенный масляной краской холодный коридор, тяжелые невысокие двери, обитые железными полосками – у Симова. Непропорциональные человеку колонны, верха которых не увидишь, в зале суда в “Воскресении”, такие же непомерно высокие проемы дверей; язвительно вписанные в монументальный белый фон скверные кабинеты рядом с этим залом, скверные люди здесь.

Немирович-Данченко в стремлении обновить театральный язык (а это становилось его стремлением живейшим) счастливо сошелся с Владимиром Владимировичем Дмитриевым (до того как закрепилась эта связь, судьба сценографа в Художественном театре была судьбой горькой: погибли его работы для “Мертвых душ”, для “Бесприданницы”, для “Бега”, для “Первой Конной”, работы, исполненные мысли, риска и гения).

Сотрудничество с Дмитриевым было тем ценнее Немировичу, что он сконфузился, в 1928 году найдя в новинках МХАТа декорационные приемы и свет на уровне времен Островского. За Дмитриевым был опыт авангардной сцены и ее техники, при том он считал идеальным опыт “Бесов” в МХТ: “успех в открытии поэтической среды, “поющей декорации”, тщательно взыскуемой со времен чеховских спектаклей”.

В “Воскресении” художник оценил решающее присутствие на сцене лица От автора. Он дал Качалову как “условную точку опоры” портал и белый занавес. Вот аналитический рассказ художника о своей работе: “Белый портал незаметно переходил в коробку сцены. Создавалось архитектурное целое портала и декораций. Стены комнат выгнулись вверх и, лишенные потолка, явились как бы условным фоном реального действия. Большие детали интерьера – окна, двери, мебель, тюремные решетки, вписанные в эти стены, – создавали ощущение реальности. В этом спектакле не хотелось прибегать ни к живописи (казалось, она размельчит суровую и скупую композицию действия), ни к грубой бутафории...”.

Шел занавес. Включалась рампа. Чтец стоял на фоне второго занавеса, белого и натянутого, как экран. Качалов был без грима, в застегнутой доверху тужурке, чуть виден краешек белого воротника, облик без домашности, равно как и без театральности. Фигура освещалась снизу, на экран падала тень. “Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали они эту землю камнями...”.

Ударения сглажены. Последовательное чтение слов Толстого о весне, которая была весной и в городе. О траве, растущей, где ее не соскребли. О клейких, пахучих листьях... Качалов предлагал нам текст, еще не подключая ленты своих собственных видений, не давая еще чувствовать силы его собственной, качаловской, отзывчивости на “умиление и радость весны”. На миг в голосе простодушное торжество, даже, если хотите, снисходительность к малоумным стараниям изжить на земле землю, забить ее булыжником: “Все-таки весна была весной”.

“Но люди – Качалов коротко разводил руками – большие, взрослые люди не переставали обманывать и мучить себя и друг друга”. “Люди считали – не то чтобы с издевкой, но с обострившимся удивлением продолжал Качалов – что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом”. “Выдумали”, – растерянно и весело повторяет Качалов.

Этой свежей нотой удивления перед прочными ошибками жизнеустройства и забирали первые минуты.

Мотив шел вглубь, ветвился. Качалов менял регистры, он в самом деле владел нотами и саркастическими, и злыми, и судейскими. Как владел и юмором (юмором светилась Книппер в легчайше сыгранной ею роли графини Чарской, обворожительно естественной в своем барстве; юмор прокрашивал мизансцены и сценографию в ее серо-голубой гостиной – Дмитриев вместо постоянной укрупненности фрагментов давал здесь их миниатюризацию. Мизансцену центрировал крошечный чайный столик, крошечная чашечка в руке Mariette – А.О.Степановой).

В картине “Посетительская” Дмитриев расценил сцену густыми сетками во всю высоту ее – зрителям так же, как пришедшим в тюрьму

на свидание, не удавалось в толчее по ту сторону, за криками и гулом понять, где и что там Маслова. Чтец тут молчал. Был немногословен, войдя в камеру, где арестантки укладывались на ночь. Прислонившись к стене, слушал здешнее, тюремное. Потом белый занавес закрывал сцену. Качалов спускался в зал. Шел кусок “На станции”.

Качалов не сокращал ни единой подробности. Все по Толстому: лес, в котором темно, как в печи, крупные теплые капли дождя, мокрые доски платформы и особенно яркий свет в вагоне первого класса, и зазябшая рука Катюши, когда она, увидев Нехлюдова, стукнула в окно его купе, и опять стукнула. Чтец живет заодно с Катюшей, и мы тоже чувствуем первый толчок паровоза, и то, как дернулся поезд, и Катюшино усилие не упасть с разгону, когда она спешит за поездом и платформа кончается... И прибавляющие ходу вагоны второго класса, и совсем уже быстро идущие вагоны третьего класса, и голос девчонки: “Тетенька Михайловна, платок потеряли, плато-о-о-ок потеряли!..”, и темно-красный огонек на последнем вагоне. “У-е-е-ехал!” – почти кричит за Катюшу Качалов, и опять же физически явствен и ветер, настигнувший Катюшу в открытом поле, и черная земля под дождем, с которой она не хочет вставать, и слышишь повторяемое про себя, детски мстительное: “Вот пройдет поезд – брошусь под вагон...”.

И наконец – уже после куска “На станции” – Качалов рассказывал о начале. Об игре в горелки, о “незнакомой канавке”, которая была за кустом сирени, и о черных, как мокрая смородина, смеющихся глазах запыхавшейся Катюши... Качалов достигал всецелой – как у Толстого – физической внятности того, что есть радость, полнота жизни, ее “священность и важность”. Праздничный блеск иконостаса; и то, как горели свечи в паникадилах и радостно пели певчие: “Пасха Господня, радуйтесь, людие...”; и то, как в тумане на весенней реке слышался шорох какой-то медленной, неустанной работы, слышался стеклянный звон тонких сталкивающихся льдин среди сопения, шуршания и треска...

В том, что произносил Качалов, во всем движении его “образной ленты” было максимальное сближение с Толстым – до нераздельности, до слияния его собственной, качаловской влюбленности в жизнь с мощной толстовской чувственностью, с толстовской жадностью к соккам бытия, с саваофовой мощью творения “плотных созданий”. Проза Толстого в передаче Качалова и сама воспринималась уже как явление жизни – как одно из ее священных и важных явлений. Как абсолютное противостояние тому, что неестественно и что против естества.

Люди в темнеющем шехтелевском зале были деликатны. Воспринимая беду естества в социальных обстоятельствах, естеству противопоставленных, не искали “применений”, не подставляли под представленное им своей и своих ближних беды, своей “Посетительской”, своей камеры, своего мытарства понапрасну.

Неподменно своим становилось только ощущение очень раннего, неодолеваемого, прелестного времени года в картине “Деревня”. За невысо-

ким бедным забором – исчерченные черным стволики берез; постоянный белый фон за ними подсвечивался и смотрелся как единая прозрачно-зеленая живая среда весны. Дмитриеву это лирическое отступление принадлежало на тех же правах, как “отступления” – описания горелок и заутрени – принадлежали Качалову.

Постоянного зрителя держали постоянные образы и сквозные мотивы. Лиризм сквозил в беспокойстве и настойчивости этих повторяющихся мотивов. В “Воскресении” в картине “Этап” был снег, густая ранняя темнота, фонарь, поворот дороги, тоскливый простор. На вариации того же мотива темноты, фонарей и дороги смыкалось начало и конец “Анны Карениной” – от ночной метели под фонарем на перроне (“Бологое”) в черноту “Обираловки” с накатывающимися слепящими фонарями. Работая с другим художником, с Петром Вильямсом, над “Последними днями” Булгакова, Немирович-Данченко в финальной сцене продлит тот же мотив снега, темноты, дороги и сольет его с пушкинской строкой, на которой держался спектакль: “Буря мглою небо кроет...”.

“Анна Каренина” была самым труднодоступным спектаклем – на “Анну Каренину” рвались все.

“Анне Карениной” во МХАТе сопутствовал выход книги, рассказывающей о работе над спектаклем; можно было прочесть письмо Немировича-Данченко к Сахновскому, где закурсивлены слова: “Пожар страсти”. Когда опубликуют материалы по “Тамлету” (работы над ним начались до войны), там тоже встретятся слова: “Пожар страсти”; они относятся к Гертруде и Клавдию и сведены со словами “ужас” и “бездна преступлений”. Слова “ужас” и “бездна” словарю тогдашнего театра не принадлежали, Немирович вводил их на свой страх и риск. Для человека, на глазах которого разгорается этот пожар, весь мир окрашивается – пишет он – багровым светом.

В спектакле “Анна Каренина” (прежде всего в том, что давал Дмитриев) была красота вертикали. Имперский Петербург тут изначально непропорционален человеку, Дмитриев нашел это сразу и стоял на найденном. Силуэт женщины терялся в слишком высоком проеме окна. (Сама женская фигура также решалась “по вертикали”: талантливый театральный фотограф М.А.Сахаров передал это в портрете стоящей Анны – Тарасовой в узком черном платье.)

Непропорциональный человеку, мир был разнообразен и смущающе красив.

Первый же режиссерский набросок, как бы он ни акцентировал враждебность “торжественных форм жизни” естеству, выдавал зачарованность великолепием этих форм. Обличения переставали звучать как обличения: “...свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо”. И на этом фоне – “пожар страсти. Анна с Вронским,

охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безвыходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения. Где-то наверху закаменелое лицо верховного жреца – Понтифекса Максимиуса...

Очень интересует меня, конечно, что делает Дмитриев. Иногда мне кажется, что все идет на драпировках – то богатейших парчовых, то синих бархатных, то красных штофных, – на драпировках, передвигающихся по ходам в разных направлениях на потолке и замыкающих великолепную, подлинную мебель – то Людовика XV, то красного дерева, то мягкую, – и бронза, вазы, хрусталь... А потом вдруг что-то от природы. Просто прекрасное панно”.

“Великолепный” – одно из любимых слов в словаре Немировича, здесь оно было как нельзя более кстати. Возникал ни на йоту не перегруженный, но в самом деле великолепно зрительный образ мира, к человеку неблагорасположенного, подчиняющего себе и очень красивого, устойчивого и по-своему подвижного (в спектакле, одетом в глубокий синий бархат, обворожительны были неожиданные “Скачки”: дивный свет лета, дерево временных трибун, свежесть светлых нарядов, просвечивающие цветные зонтики, беглый трепет цвета – натура французских импрессионистов, которые ведь современники выхода романа Толстого и его событий).

В “Анне Карениной”, как она разворачивается в театральном воспоминании, можно сегодня угадать особую лирику режиссера.

Такое было в “Чайке”: как если бы до спектакля воображение режиссера преследовал крик ночной птицы, женская фигура в светлом из полутьмы, шелест дождя в парке. Потом – при постановке Чехова в 1898 году – на это, как на колки, натянулось всё.

В Музыкальном театре Немировича года три уже шла “Травиата” – можно было уловить, как будоражат воображение режиссера силуэты 70-х, прически во вкусе императрицы Евгении, как многое идет от этого. И как ему важен мотив театра, полукруг лож на сцене; знаком конца и смерти читается то, что в последнем акте “Травиаты” нежный бархат лож укрыт холстиной (так всегда после конца спектаклей укрывают...). Глядя на синий бархат в “Анне Карениной”, на лоск палисандра, на отобранность немногих, но подлинных предметов, на опять построенный на сцене пояс лож (картина “В театре”), те, кто был тогда близок создателю спектакля, могли думать: тут до странности много от собственного его, Немировича-Данченко, давнего переживания Петербурга. Дух имперской столицы, богатство, эклектика, растравленность музыкой, нервная вздернутость.

Это до “Анны Карениной” мучило и “Анне Карениной” было от дано: край платформы и тоска железнодорожных огней, темное, в снеж-



ке пространство прежде и после всех интерьеров.

Прокручивая ленту памяти, могу сегодня радоваться, что все это видела и вот могу вспомнить. Но в вечер, когда смотрела, я была несвободна и остерегалась полюбить всеми любимым спектакль.

Успех спектакля принес зримые плоды. Материализовалось официальное признание: А.К.Тарасова и Н.П.Хмелев стали народными артистами СССР в обход регламента присвоения званий, Художественный театр был тут же награжден орденом Ленина.

В газетах печатали речь Немировича-Данченко при вручении награды на заседании Президиума ЦИК СССР 7 мая 1937 года:

“Из последних постановок, за которые театр, собственно, и был награжден, две крупнейшие постановки нам были подсказаны товарищем Сталиным. Это были “Враги” и “Любовь Яровая”.

Мы сейчас подошли к такому положению, когда театр является уже стопроцентно советским”.

Неподделен и нескончаем был и успех у зрителя. Алла Тарасова в заглавной роли во второй раз (после Финочки в “Зеленом кольце”) была любима абсолютно. Думается, успех был связан сверх всего (а может быть, прежде всего) с красотой воплотившихся в спектакле “торжественных форм жизни”. Исходная мысль режиссера о несогласии этих торжественных форм с самой жизнью, об их губительности пролетала мимо ушей.

Виталий Яковлевич Виленкин, один из умнейших историков МХАТ, заканчивал свое сжатое эссе: «“Анна Каренина” вошла в сложное взаимодействие с “большим стилем” эпохи, сформированным в тридцатые годы». Стоит уловить этот подсказ и задуматься, в какой мере “Анна Каренина” повлияла на принципы и практику сталинского ампира.

“Земля”

В репертуаре 1940 года оставался спектакль “Земля”, выпущенный как премьера МХАТ к 20-летию октября. Он был поставлен по роману “Одиночество”. Инициатором работы стал весной 1936 года Н.М.Горчаков. Роман стоил внимания: автор, сын сельского священника Николай Вирта, был мальчиком в пору гражданской войны, мятеж Антонова видел своими глазами и, так сказать, с обеих сторон; его нынешняя советская ангажированность вольно или невольно корректировалась деревенской памятью; в фабуле, нестройной, как сами события, открывалась бессмыслица разорения и кровопролития, становящаяся привычкой, образом жизни. Книжку Вирты передали Немировичу-Данченко – книжка ему понравилась, но он сказал, что не видит возможности ее инсценировать. Разве что автор сам напишет пьесу на том же материале.

Горчаков менее всего был подготовлен своим режиссерским опытом (от “Битвы жизни до “Трех толстяков”) к документальной крестьянской драме. Он был меток в жанровых и стилевых решениях,

изобретателен в сценической графике. Он обладал – рискованно добавив – обаянием легковесности. Его изящный дар оставался в момент проявления недооцененным, но с расстояния видно, как важна была для поддержания артистической культуры не только “Школа злословия” (1940) – шедевр грации и иронии, но и скромная сказочность “Двенадцати месяцев” (1948), неподдельная чувствительность и чеканка фабулы в “Поздней любви” (1949), суховатая грусть и стройность “Осеннего сада” (1956). Наверное, Горчакову было комфортней в Театре сатиры, где он “совместительствовал” с 1933 года и поставил чудного, сердечно смешного “Чужого ребенка” В.Шкваркина.

Вышло так, что в Художественном театре этому режиссеру досталось после нестерпимо затянувшихся работ выпускать “Мольера” (1936), – гибель булгаковского спектакля отозвалась в биографии Горчакова, закрепив в нем страх и готовность отречься от себя, готовность доказывать политическую правоту. После снятия “Мольера” он нуждался в работе, которая стерла бы пятно.

Инсценировка, затеянная в литчасти, подтверждала прогноз Немировича-Данченко: не удавалась. Вирта уехал в Ялту писать пьесу. Он выстроил ее, лишив той жизненной емкости, которая была в хаотичном “Одиночестве”.

Вроде бы хотели документальности. С тем ездили в Тамбов, делали зарисовки, подмечали местный говор. Познакомились с прообразом роли, которую поручали Хмелеву: повстанец Сторожев отбыл срок, работал в родных ему местах. Но находили лишь то, что требовалось найти.

Пьесу “Земля” официально приняли к постановке в декабре 1936 года, Горчаков должен был работать над ней вместе с Леонидовым.

Леонидову было 64 года, он повторял шутку насчет того, что он – самый молодой режиссер в МХАТ. До сих пор он лишь однажды участвовал в постановке, доведенной до конца (“Пугачевщина”); его пред-революционные режиссерские пробы в мистерии Тагора и во “Флорентийской трагедии” Уайльда закончились ничем. Как актер Леонидов в 1937 году почти бездействовал: четвертый год после “Егора Булычова”, который продержался один сезон, не имел новых ролей. Сорвался пушкинский спектакль, где он хотел сыграть Скупого рыцаря. В “Борисе Годунове”, которого готовили до лета 1937 года, он репетировал Пимена – по свидетельствам, это была “трагическая неудача”; впрочем, “Борис Годунов” был отставлен в планах МХАТа независимо от того. Занятия режиссурой обещали выход невостребованной потенции. Леонидов готов был влюбиться в “Землю”.

Над текстом работали у него на квартире. 15 марта 1937 года читали на труппе (при обсуждении запросили более бодрый финал). 10 апреля в поисках художника остановились на В.Ф.Рындине: сценограф “Оптимистической трагедии” расстался с Камерным театром. МХАТ рассчитывал на его владение сценическим пространством, в спектакле

хотели дать обобщенный образ земли рядом с приметамы реального села (как большинство в ту пору, Рындин поворачивал к жизнеподобию, стремясь сохранить монументальность). С 5 мая начали готовить участников “массовки”. Постановили: ради юбилейной премьеры все, занятые в пьесе, отказываются от отпуска. 27 июня на двух автобусах выехали в мхатовский дом отдыха Пестово – там и репетировали.

Стержнем спектакля стали поиски правды, и никто не мог сомневаться, где ее найдет середняк Фрол Баев. Заслышав о ней от большевика Листрата (Листрату отдавал свое обаяние Добронравов), Фрол – А.Н.Грибов с бедняком Андреем Андреевичем (С.И.Калинин) отправлялись ходочаками к Ленину. Это паломничество было дописано в пьесе – в романе его не было. Логично было бы дописать и встречу, но в “Земле” Ленин на сцене не появлялся, хотя в других юбилейных премьерах тридцать седьмого года театры это себе разрешили. Леонидов какое-то время увлекался мыслью: “Зал должен вздрогнуть от одного факта, что слышит голос Ленина” (нашли пластинку, искали радиоинженера). Поэтому остались при рассказе Фрола Баева о встрече с Ильичом.

Леонидов беспокоился о световой и звуковой партитуре, ужасался, когда в цехах находил в ответ своим требованиям “какое-то пассивное несогласие”, требовал от всех горения, вспоминал энтузиазм во время такой же штурмовой работы над “Братьями Карамазовыми”: “Так неужели же теперь мы, граждане Советской страны, готовые отдать всю свою жизнь за нашу родину, не можем проявить такой же максимальной энергии” (так записано за ним, см. ВЖ, № 1278, л. 17). Репетиции подгонялись словами: “Это политическое дело”; предлагалось работать “под знаком осознания политической ответственности”.

В “Правде” накануне премьеры “Земли” уже прошла приветствующая рецензия Д.Заславского “Большевицкая правда”. Рецензия в “Вечерней Москве” имела заголовок «“Земля” на сцене орденоносного МХАТ».

Что сказали в “Земле” о крови, пролившейся на Тамбовщине? Что хотели сказать о ней? Торжествовала политическая тенденция. Ее победа, заметим, давала и трофеи. Хмелев играл кулака-убийцу, найдя в роли свой “балет”, как он любил выражаться. Завораживал ритм волка, волчье бесстрашие, волчья малоподвижность шеи. Рисунок был неизбежно убедителен. Сколько было в нем правды, Хмелев не спрашивал себя. Балет был предопределен императивом.

По логике “размхачивания” отказывались от открытого финала. В согласии с законами социалистического реализма давали четкое завершение – Фрол погибал, но оставался в живых его спутник, все узнавали благие решения X съезда партии. Сторожев был схвачен, небо над крестьянами сияло ультрамаринном, колыхалась и золотилась под солнцем нива.

“Московский Художественный театр 1898–1938”

Так значилось на плотном синем переплете. Полное название

книги было “Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах”. Перед текстом на чистой странице в последний момент набрали пять строк:

“Во время печатания настоящей книги

в Москве

7 августа 1938 г. в 3 ч. 35 м. дня

скончался

Константин Сергеевич Станиславский”.

В том экземпляре, который был мне подарен, на странице 580 типографской краской (до сих пор можно пощупать, какой непроницаемо густой) была забита фамилия одного из трех содиректоров МХАТа: его успели репрессировать “во время печатания настоящей книги”. Театр Мейерхольда к моменту выпуска книги был уже закрыт, но сам Мейерхольд был еще на свободе, и в списке “Группа и вспомогательный состав за 40 лет” он значится. Те, кто расстрелян, пребывает в ведении ГУЛАГа или в эмиграции, из списка исключены. Там нет имен Никиты Балиева, Ричарда Болеславского, Марии Германовой, Марии Крыжановской, Николая Массалитинова, Акима Тамирова, Марии Успенской, Михаила Чехова и скольких еще! – они в эмиграции. Нету имени молодого актера Юрия Кольцова – он в лагерях. По той же причине нету имени Алексея Дикого – потом Немирович-Данченко приложит усилия, чтоб его выпустили (но от того, чтобы спасенный пришел режиссером в Художественный театр, Немирович-Данченко с той же энергией открестится). Дикий во время войны сыграет генерала Горлова в спектакле вахтанговцев “Фронт” (актерские чудеса – пьеса литературных достоинств лишена, но роль сыграна вправду гениально). Будет играть Сталина в славящем вождя спектакле Малого театра “Незабываемый 1919-й” и пять раз получит Сталинскую премию, – пресной нашу жизнь не назовешь.

Имена, которых нет в списках труппы за сорок лет, фигурируют на страницах предшествующих. Так, на странице 130 названы актеры, в разные годы участвовавшие в представлениях “На дне”, но исключенные из списка труппы, идущего на странице 581–595. Названы М.Н.Германова, В.В.Соловьева, В.П.Булгакова, игравшие роль Наташи; А.П.Бондырев, игравший Клеца; М.А.Успенская, игравшая Анну; М.А.Токарская, игравшая Квашню; Н.О.Массалитинов и Р.В.Болеславский, игравшие Сатина; И.В.Лазарев, игравший Актера; Л.Н.Булгаков и А.М.Тамиров, игравшие Алешку; Н.А.Румянцев, игравший Кривого Зоба.

С теми же результатами можно бы пройти по всему разделу, представляющему жизнь спектаклей МХТ от дня премьеры до последнего их представления (это основной корпус тома – с. 45–577). К моменту выхода книги явно не хватало той техники, которая выдумана автором одного из позднейших язвительных романов-антиутопий (кого-то осудят, исключат из жизни – и чудная техника позволяет тут же исключить их имена во всех наличествующих книгах, газетах, документах, а

по возможности – и в мозгах).

Из перечня репертуара за сорок лет изъяты “Хлеб” и лауреат конкурса 1934 года водевилистый “Чудесный слав”. Автор обеих пьес Владимир Киришин расстрелян 28 июля 1938, на следующий день после того, как 27 июля был подписан в печать юбилейный мхатовский том.

На последнем листе – где положено – перечислены участники работы над томом. Опять строки напрочь забытые типографской краской (к выходу в свет тома посажен его ответственный редактор, недолго пробывший директором после Аркадьева Я.О.Боярский).

Том подготовлен к печати и напечатан под художественной и технической редакцией А.М.Бродского – подготовлен с той образцовостью, с какой всегда работал этот знаток дела. Снимки сцен, персонажей, документов и групп сделаны для книги М.А.Сахаровым (он не называл себя фотографом – предпочитал определение “художник светописи”). Эта работа выполнена чудесно.

Не Елизавета Петровна Асланова и не Елена Сергеевна Кречетова, которые по материалам Музея МХАТ подготовили сведения о репертуаре, списки труппы и данные о сценическом пути актеров, в ответе за купюры. За их трудом (как бы его ни измордовали), за трудом Бродского и Сахарова – неискоренная культура и неискоренная добросовестность.

Помеченная страшным годом выпуска, но чем-то важным и противостоящая этой дате, книга стоила дорого. Самому себе такую не купить бы, она радовала как подарок.

#### “Половчанские сады”

Немирович-Данченко по ходу занятий говорил: «“Половчанские сады” будут совершенно новой советской пьесой в духе “Чехов и современность”, “Чехов в социалистическом реализме”. Не Чехов дореволюционный, а каким бы он был теперь. Чехов не в том миноре, какой привыкли видеть, а Чехов в современном мажоре. Глубокий мажор, мажор в музыкальном смысле». Репетиции стенографировались (приводимые здесь и далее тексты – из стенограмм, подготовленных к печати Л.М.Фрейдкиной и оставшихся в архиве НИС Школы-студии МХАТ). “Содержание такое крепкое, сочное, сильное, цветистое”. “Краски не натуралистические, бытовые, не слишком реальные, а все какие-то музыкальные”.

Сотрудничество с Леонидом Леоновым восстанавливали после того, как была беда с “Унтиловском” и не сложилось ни с его пьесами “Провинциальная история” и “Усмирение Бададошкини” в 1928 и 1929 годах, ни с инсценировкой его романа “Дорога на океан” (1930). “Половчанские сады” пришли в 1936 году. Можно сказать, что автор писал их как антитезу “Унтиловску”. Сохранив метафоричность, взамен образа города, навсегда занесенного снегами, откуда никто не может вырваться, предлагал образ многоверстных, бесконечно плодоносящих садов: место, куда слетаются в нужный час и откуда разлетаются мо-

гучие сыновья Маккавеева. Символично цветение, символична угроза засухи, оттенок священнодействия в том, как вкушают от небывалого огромного яблока. В первоначальном варианте пьесы столь же символичен некто в нищенском облике, появляющийся на пороге счастливого дома богатырей (“дымка, загадка”). “Есть Маккавеев, его плоды, сады – и есть человек, который не может этого выносить”. За плечами пришельца беды и пустота. В варианте, с которого начинали работу, у пришельца-страдальца витиеватый и грозный текст: “И тогда услышал я дыхание человека, которого ненавидел всю жизнь... И сказал себе: приду нищий, и шепну три слова... и потухнут его зрачки, и упадет на одно колено, и рухнет пеплом яблочко к его ногам. Отдай мне мое”.

Ненависть страдальца к созидателю, при том что авторская симпатия всецело отдана второму, – это сближало “Половчанские сады” со “Стариком” Горького. На репетициях говорили также о зависти Сальери к Моцарту. Но в работе над текстом автор и театр были заморочены мотивами советских тридцатых годов – мотивами бдительности и прощесов врага.

Сады оглашались оптимистическим ревом идущих рядом маневров РККА. Пришелец по фамилии Пыляев оказывался диверсантом, который назначил в доме Маккавеевых место встречи с сообщниками.

Механически введенный Леоновым детективный ход перекашивал пьесу и роли. “Получается какая-то чепуха”, – жаловался исполнитель роли Пыляева Н.Н.Соснин.

Все шло вразнос.

Отсылки к поэтике Чехова и отсылки к материалам судебных процессов над Бухариным, Рыковым, Пятаковым.

Подсказы – “это уже шекспировский размах! Это образ из Шекспира, из Достоевского!” А писать музыку позвали И.О.Дунаевского с его милой простотой задач, доступной мелодичностью.

Была надежда на новизну актерского материала, может быть, – и на новый тип актера. Молодого героя-контрразведчика Отшельникова играл служивший в МХАТе третий год Владимир Белокуров, который вскоре прославится в фильме “Валерий Чкалов”; молодого хирурга-гения Юрия Маккавеева – только что вступивший в МХАТ Николай Боголюбов, которого все знали по главной роли в кинофильме “Великий гражданин” (а могли бы знать и по поздним работам ГосТИМа – старшина Бушуев в “Последнем решительном”, Чуб в “Командарме 2”). И тот и другой принадлежат актерской типологии советских тридцатых годов. Но с образностью Леонова (даже не будь она извращена, как в данном случае) их крепкая и простодушная природа, их ясная манера расходилась непоправимо. Спектакль так же удручал вывертом жизненных тем, как и разладом художественным. Корежило даже такого мастера, как Дмитриев. Он получил, как ему помнилось, задание “создать лиричность, аналогичную лиричности чеховских спектаклей, но это должна быть лирика не разочарования и грусти, а современных

чувств советских людей”. Художнику виделся особый свет спектакля: хотел идти от игры лучей сквозь густую листву – тень сада на белой стене, залитой солнцем; тень сада на блестящей под лунной глади пруда. Но ничего этого не понадобилось, образ спектакля покорствовал общей эстетике поздних тридцатых – веранда дома Маккавеевых была скомпонована как натюрморт, символизирующий изобилие и написанный едва ли не в технике “обманки”.

Премьера после 246 репетиций была сыграна 6 мая 1939 года под конец безрадостного пост-юбилейного мхатовского сезона.

“Половчанские сады” с их маниакальностью и восторженностью (номер “Правды” с некрологом героическому подводнику – старшему сыну Маккавеева воспринимается семьей так же подъемно, как арест диверсантов) выдержали 36 представлений. Шли один сезон.

У жутковатой премьеры был плюс: после нее берешься за голову и заставляешь себя опомниться.

### Автономии и “Враги”

В Художественном театре начинал в то время вырабатываться навык, противоположный тому, который предлагала “идея МХТ”: навык не замечать соседства, навык жить своей отдельной жизнью, насколько удастся.

Так жил здесь “Пиквикский клуб” (премьера 1 декабря 1934). Принимая решение ставить, заверяли, что будет Диккенс – противоположность “Сверчку”, Диккенс едко социальный, колючий; скорее всего так говорилось для порядку. Режиссерский дебют В.Я.Станицына был поддержан эксцентричной живописью Петра Вильямса, ее шутками (эскиз всех разом этажей битком набитой, истинно английской тюрьмы; панно со сценами истинно английской охоты – панно вытянутые вверх и узкие, на панно борзые, скачущие вверх, тоже вытянутые и узкие, истинно английские). В спектакле держали общий скачущий ритм с перепадами, в забавных неладах с ним был неизменный ритм мистера Пиквика – В.В.Грибкова (воплощенное душевное равновесие; плотно обтянутые толстые ножки не подведут, во всех передрыгах Пиквик тверд).

Так же в сезоне 1940/41 начала жить “Школа злословия”: избретенный режиссером Горчаковым и определявший театральную структуру дуэт флейты и арфы, счастливый час комедии супругов Тизл – звездный час Андровской и Яншина. Сухая, изящная стильность декораций – художником был Николай Акимов; идеальная планировка для финальной “комедии положений”, лучшей не придумать – и Анатолий Кторов с артистизмом, близким лихости, доигрывал в этой планировке свою роль обольстительного ханжи-нахала. Лоск, блеск техники.

Автономные спектакли становились праздником актерского неповиновения. Красавец Павел Массальский был вралем Джинглем в “Пиквикском клубе” – куцый зеленый фрак, остроугольные движения, синкопы неудержимой речи. Исполнитель веселился, уходя от себя, играя с характерностью роли. Та же грация актерской свободы и про-

низанность живого рисунка театральным светом была у Массальского, когда он играл шалого доброго малого Чарлза в “Школе злословия”.

“Школа злословия” умела не считаться с теми спектаклями, которые ее глушили и не заглушили. Она не замечала ложных идеологем “Половчанских садов”, как не замечала актерской и режиссерской скудости “Трудового хлеба” (пьесу Островского готовили А.Н.Грибов и Н.А.Подгорный с “молодняком”, премьера 1 января 1940 года была обескураживающе тусклой).

Автономность “Школы злословия” вдвойне ощущалась в соседстве с работами грандиозными по таланту и по своей программной силе.

“Враги” после премьеры 10 октября 1935 года со сцены не сходили.

На том, чтоб в Художественном театре взяли пьесу Горького, которую уже играли без радости на двух московских сценах (в Малом и в Театре им. МГСПС), настаивал хозяин (Немирович запомнил и прочим напоминал: “Сам И.В. в упор задал мне вопрос, когда узнал, что репетиции “Врагов” затягиваются: “Не нравится актерам? Да?” И, однако, он не прибавил: если не нравится, так не ставьте”). Спектакль, сделанный по приказу, был спектаклем мощным и совершенным; шедевр, созданный в эстетике танка и утеса (образ из одного более позднего письма – Дмитриев обменивался в 1942 году с Немировичем мыслями об “Антонии и Клеопатре”: “...Египет горизонтален и бесконечен, как море, как пустыня, а Рим вертикален, как утес, как танк”). “Рим”, вертикальность танка, нависшего над человеком в окопе, суровость, ясность, безжалостная неколебимость в проведении темы.

Немирович гордился, как здесь покончил с сентиментальностью (в сцене, когда жена подходит к мужу – в того стреляли, он умирает – режиссер одернул артистку: ни жалости, ни испуга, только то, что связано с доминантой, с “зерном”: зерно – “враги”).

Сплошной тускло-зеленый забор отделял барскую веранду с плетеной мебелью от тускло-красных, подкопченных заводских корпусов с рядами зарешеченных на тюремный манер окон. Художник объяснит:

“Основной темой оформления была передача контрастов эпохи со всей возможной социальной остротой. Атмосфера русского капитализма, его вкусы и настроения, его эстетические тенденции вылились в оформлении спектакля в стиле модерн, подчеркнутый мною во всей обстановке. Хотелось передать и холодную надуманность модерна, его декадентские нотки (панно третьего акта) и противопоставить этот замкнутый мир миру завода, рабочих, резким контрастом врывающемуся в эту атмосферу.

“Враги” по принципу планировки декораций, может быть, ближе всего к почти натуралистическим павильонам чеховских спектаклей, но, мне кажется, им свойственна подчеркнутость, резкость контрастов, сгущение светотени, передающие остроту горьковской пьесы”.

Задача разделки с собственным прошлым (если не с сутью) угады-



валась в том, как интерьер дома Бардиных, владельцев фабрики, включал мотивы шехтелевского зала (терпкая смесь подтекста автобиографического с подтекстом сатирическим).

“Враги” были образцом и торжеством социалистического реализма ранней его поры. Стиль достоин изучения, как всякий стиль, проживший свой срок и к концу (к пятидесятым годам XX века) исчерпавшийся. Но художнику, этому стилю иноприродному, жить в пору господства социалистического реализма было крайне затруднительно, если ему не повезло и он не имел автономии в большом чужом пространстве (как нет-нет, а получали во МХАТе толику автономии и Станицын, и Горчаков).

Идея МХТ идеей автономии, увы, подрывалась.

“Три сестры”

Сезон 1940/41 года был переосмыслен и музыкально выстроен присутствием “Трех сестер”.

После извращенной попытки (“Половчанские сады” – “Чехов в социалистическом реализме”) Немирович-Данченко возвращал себя и свой театр к Чехову каким его знал.

“Три сестры” были сыграны как премьера 24 апреля 1940 года.

Начиная репетиции “Трех сестер”, Немирович-Данченко снимал задачу пересмотра. Он допускал (может быть, хотел), что работа приведет туда же, куда пришли, впервые ставя пьесу Чехова. Он не отвергал с порога мысль обновить декорации Симова к спектаклю 1901 года.

Олег Фельдман видел “Трех сестер” уже на излете их жизни, – сколько же было заложено в этот спектакль, если и годы спустя оно доходило. «От “душевного натурализма” старого МХТ неизблемым осталось требование подлинности сценического переживания и полностью перевоплощения. ...Все краски образа актеру предстояло подчинить некой доминанте и прожить ее на каждом спектакле свободно и сосредоточенно. Эту доминанту, общую для всех героев пьесы, Немирович-Данченко назвал “тоской по лучшей жизни”».

Тоска по лучшей жизни становилась стержнем в структуре роли, ее отражение ложилось на индивидуальность персонажа – всех персонажей. Поразительным образом с этой тоской соединялось или ею обуславливалось чувство счастья, какое уносил зритель.

Это чувство счастья не покидало с тех пор, как ты видел белую фигуру в высоком скругленном проеме двери и сквозную бледную зелень за окном, проникавшую, кажется, в дом. Узнаваем ли был дом? Конечно. Но он был выстроен режиссером и художником не так, чтобы хоть на секунду возникло то трогательное панибратство, которое было дозволено зрителю первой постановки (тогда писали, что побывали в гостях у Прозоровых). Всё там, на тихо приходившей порой в движение сцене, текло вольно и живо, и мой пожилой сосед в партере мог бы, если бы пожелал, припомнить и вкус темненькой водки, которую наливает себе Вершинин, и запах стоящих повсюду цветов, и воздух холодного мая,

но между нами и теми на сцене существовала чарующая раздельность.

Она существовала и между персонажами и актерами, – отсюда совершенно новый звук их искусства.

Разделенность шла не от того, что они пока еще там, в своем 1901 году, и ими еще не прожита жизнь, прожитая людьми в зале. Разделенность шла от сотворившего спектакль художника.

Голову на отсечение: во время репетиций, когда так богато и изычно прорабатывалось состояние персонажей, подчиненное доминанте, никто не спрашивал, что персонажи поделывают, как приняли совершившиеся перемены, где могила Вершинина, жив ли Андрей, за кем замужем Софочка, “la Sophie”, и кем стал Бобик, которому нынче должно быть за сорок. Где сестры? Этот вопрос был бы в пределах эстетики спектакля антихудожествен. Разве кто-нибудь спросит, где сейчас та женщина, которая на картине босая идет в облаках, прижимая к себе обреченного кресту ребенка. Она там, в облаках; там, на холсте Рафаэля; где же еще ей и быть.

Что тривиальней, чем выражение “торжество искусства”? На спектакле “Три сестры” совершалось именно торжество искусства, и тянуло преклониться.

Для кого-то эти минуты торжества были и минутами личной потери. Кто-то из старших мужчин рядом со мною мог вздохнуть: “Милые сестры, мы были когда-то знакомы, вам приходилась сродни моя жена, которую я помню в таких, как у вас, платьях, с такими женственными жестами, с такими оборотами речи. Вам теперь нет дела до меня в замкнувшемся, светлом, поющем пространстве художественного мира. Жизнь, которая была моею, но во мне умерла и умерла в моей жене, претворена в вас”.

На этом спектакле думалось об искусстве, которое не сохраняет жизни, не возвращает ее ни на миг, но ее претворяет, суля вечность. Это и есть торжество искусства.

В спектакле была загадочность, – и в нем самом и в способе его создания. Энигма, эмблема-загадка, тайный знак, – право, было это, сколько бы тут ни было живого, милого, телесного (мех, который отряхает во втором акте Маша, снежинки, попавшие ей за ворот, холодящие шею). Мизансцены были текучи, позволяли изменения. В конце Ольга, Маша и Ирина стояли втроем у сросшихся берез и казались тоже от одного корня. Как эти березы. Или как жены-мироносицы в иконостасе Троице-Сергиева – у Рублева три фигуры стоят и клонятся тесно.

Можно было вспоминать Рублева; можно было вспоминать из Блока – в его записных книжках ассоциации ведут от загадок итальянской религиозной живописи, от Беллини к Чехову.

В спектакле была высота взгляда на человека и высветленность.

Но вот что еще.

У нас на глазах, к концу тридцатых, только что закончили выкорчевывать корневую систему режиссерского мастерства. Удивитель-

ность “Трех сестер” была помимо всего и до всего еще и в том, что они были шедевром режиссерским и утверждением истинно режиссерских средств. Действовали ритм, свет, звук, музыка, пространство, линия, цвет, дикция.

Мои воспоминания о дикции, свете, музыке, пространстве спектакля вторят тому, как описывает их другой (более поздний) зритель. “При непреложном соблюдении мхатовской сценической простоты текст звучал как стихотворение в прозе, была разгадана условность ритмов чеховского письма. ...Для монологов Ольги, первого, которым открывался спектакль, и последнего, которым он заканчивался, К.Н.Еланская находила редкостный по красоте внутренний и внешний рисунок. Актрисе был свойствен дар интуитивного постижения творческих заданий, и зерно спектакля в живой целостности раскрывалось с покоряющей светлой энергией. Боль необратимых утрат и способность сберечь веру в ненапрасность человеческих жизней вопреки тому, что “все делается не по-нашему”, получали выражение обобщенное и обобщающее”.

Принцип жизнеподобия сохранялся, в павильон вернули потолок, которого сначала не было, но гладкие белые стены были развернуты непривычно, читались как фоны фигур. Тот же Олег Фельдман, чей текст приведен выше, описывает игру света:

“Весеннее солнечное тепло в первом акте было разлито в воздухе – в комнатах было светлее, чем за окнами. Во втором акте тревожный, живой полумрак окружал объяснение Маши и Вершинина, философским спорам Вершинина и Тузенбаха отвечал нейтральный ровный “отвлеченный” свет. Затем свет теплел, приобретал нежнейшие “домашние” оттенки. ...В четвертом акте стоял тихий свет бессолнечного осеннего дня. И была короткая пауза, одна из кульминаций спектакля, всецело принадлежавшая Дмитриеву-пейзажисту: после ухода Тузенбаха на дуэль мягкий поворот сценического круга открывал зрителю поднимавшуюся на пригорок аллею прекрасных деревьев – возле них действительно могла бы быть прекрасная жизнь. Полноту власти в эти секунды режиссер отдавал живописцу. Дмитриев слегка увеличил зеленоватые стволы высоких берез и скрыл их кроны в колосниках, ритм этой живой колоннады был незабываем в естественности ее природной красоты.

Такую же власть несколько раз режиссер передавал музыке. Ни какой-то паре бродячих музыкантов не сыграть так вальс “Ожидание”, как звучал он из-за кулис в четвертом акте, приостанавливая действие. Бытовые оправдания отпадали, это была мелодия тоски по лучшей жизни, подтекст спектакля, озвученный оркестром струнных. Перед последним монологом Ольги важнейшая кульминационная пауза принадлежала застенному духовому оркестру. Оркестровая транскрипция приближавшегося и затем удалявшегося прощального “Скобелевского марша” была замечательна. Дыхание музыки, в своем нарастании обращавшейся в какой-то момент непосредственно к зрительному залу, было осво-

бождающим и требовательным. В меди оркестра, внебытовой, светлой, звучали, казалось, ответы (возможные в своей полноте, наверное, только в музыке) на вопрос, зачем мы живем, зачем страдаем”.

Я помню все именно так, но зачем искать свои слова, лучше не опишешь.

Немирович-Данченко не находил удачным термин “искусство переживания”. Тянет сказать, что “Три сестры” сорокового года были созданы по законам искусства сострадания. Тончайшее расстояние между актером и персонажем было пространством сострадания. “Сострадать – страдать вместе, переносить муки сообща. Сочувствовать горю, сокрушаться, соболезновать. Сострадание – жалость к другому. Сострадалец – ...участник в печали, сочувствующий и скорбящий по чужому горю. Сострадательный – состраждущий чувством... В сострадательном сердце печаль друга отзывается как своя”. Так по словарю Даля.

К артистическим задачам и к артистической технике актера школы МХАТ все это кажется относящимся непосредственно.

Отзывчивость сердца, понятливого к печали и поэзии мира, была такой же приметой Художественного театра, как чайка, которую в спектакле “Три сестры” 1940 года художник дал видеть над сценой, на верхней падуге, как глухой оливковый тон боковых кулис (в тон занавесу), как шехтелевский орнамент на этих кулисах. Театр, во “Врагах” пользовавшийся таким же вводом в декорацию мотивов своего зала, чтобы с собою прежним разделаться, в “Трех сестрах” заставлял прием служить обратной цели.

#### “Последняя жертва”

Последний военный сезон Художественного театра казался годом возрождения. Все знаковые создания – “Царь Федор Иоаннович”, “На дне”, “Вишневый сад”, “Синяя птица” – заново собрались, обрели соединяющий смысл в поле “Трех сестер”; душа болела, что нету столь же “знаковых”, определительных “Дней Турбиных” – они были необходимы в новом живом раскладе мыслей и сил театра, сто раз пожалеешь об их декорациях, погибших в начале войны, спектакль “Турбины” соединяли бы в строящем диалоге “знаковые спектакли” давних лет со спектаклями, успевшими обрести “знаковость” в годы МХАТ Первого – в репертуаре жили “Горячее сердце” и “Женитьба Фигаро”; можно было удивиться, почему выпали суровые по структуре, жесткие и мощные спектакли “Воскресение” и “Враги”, а можно было и понять: они в самом деле не шли тональности нового *allegro*.

Стоило вслушаться, как включилось в общее *аллегро* звучание “Кремлевских курантов”. Можно сказать, что с этим спектаклем счастливо для него опоздали. МХАТ пропустил сроки, когда полагалось сдавать премьеры “с образом Ленина”, что как-то освобождало от норм, таким работам предписываемым. В репетициях “Курантов”, когда их с января 1941 года повел Немирович, несомненно отсветы того творческого состояния, в котором он недавно закончил “Трех сестер. “Три

сестры” закрепили в режиссере силу лиризма, свободу личного отзвука. Этот отзвук стал в “Курантах” столь же неожидан, сколь и властен. Режиссер искал не предметных, внятно маркирующих примет революции, но света, цвета, ритма, воздуха исторического времени, которое сам пережил.

Поначалу у Дмитриева был эскиз: в сине-серых сумерках на площади вздыблен кубистический монумент ярко-алого цвета; Немировичу монумент не понадобился, сине-серая сквозящая гамма понадобилась. Промерзшее, просветлевшее, проредившееся пространство; ледяной воздух нагой весенней поры. Зябко и светло. Стройная линия вдоль бульвара. Нигде ни загородки, ни заборчика – за зиму разобрали для буржук, чему радоваться, но как все стало видно. На деревьях грачиные гнезда, чернеют резкие и легкие ветки, даже почки не набухли, а видно, что весна. Зябкий Гоголь в своей шинели, синеватые отсыревшие стены домов, светлое, не голубеющее, а именно светлеющее небо, светлый прореженный (как на высокогорье) воздух, которым режиссер в те годы надыхался.

Спектакль выпускался без Немировича-Данченко, как без Немировича (он скончался в 1943-м) шел весь этот сезон *allegro* с его стройным и крепким ходом, с естественным исчезновением из репертуара вещей низких и лишних, с прелестной жизнью “Пиквика” и “Школы злословия”, с лаконичностью энергичного, умного, честного мастерского спектакля “Глубокая разведка” и с искренним патриотизмом военного представления “Русские люди” (две премьеры текущего года). Но до ухода Немирович смог многое заладить наперед; и жил уже спектакль, который должен бы ввести тему утрат и центрировать собою замедляющееся и углубляющееся *lento*: “Последние дни” Булгакова (“Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т.п., и вдруг глушь... закоптёлый потолок, сальные свечи, холодище... и какие-то жандармы... Это везут Пушкина”. Буря мглою небо кроет.)

Впрочем, в чудесный сезон 1944/45 года премьер было мало, всего две. Первой вышла “Последняя жертва”.

До войны Алла Тарасова (она готовила Юлию Тугину) успела выступить в газете (“Известия”, 1941, 30 апреля): “Островский хотел показать не только женщину любящую, милую и симпатичную, чувствительную и нежную, но и практичную, деловую и расчетливую... Она – подлинная купчиха. Она во власти денег, не бросит их на ветер... Поступает так, как поступила бы любая представительница ее общества”. Артистка поясняла: роль трудна ей тем, что ей незнаком купеческий быт и нравы. Рассказывала, как одолевает эту трудность: “Музей Художественного театра готовит для актеров, занятых в спектакле, выставку из восьмидесятых годов прошлого столетия... Мы знакомимся с фотографиями и зарисовками типов купцов и купчих, их квартир, особняков, дач. Я читаю широко распространенный в то время журнал “Модный свет”... Для нас достали “Историю московского купеческого общества”

в нескольких томах”.

Сделанное должны были показать Немировичу в начале июня срок первого. Показы не состоялись, – война. Продолжали в эвакуации в Саратове. Сказавши конкретно, что Телешева выпускать спектакль не может (присматривавший за работой Сахновский был осенью 1941 года арестован), Немирович-Данченко обобщил в который раз: “Самое “узкое” место нашего театра – режиссура”. С Москвиным и Тарасовой он занимался, оказавшись с ними в Нальчике.

Спектакль, каким он состоялся к лету 1944 года, менее всего одушевлялся “Историей купеческого общества”.

Вышло так, что последней репетицией, которую провел в своей жизни Немирович-Данченко, была репетиция “Последней жертвы” (листок с его пометками, сделанными 18 апреля 1943 года, лежит на письменном столе в мемориальной квартире; так закольцовалось – первая в жизни рецензия на новую пьесу Островского в 1878 году, последняя в жизни репетиция).

Как режиссер “Последнюю жертву” выпускал Хмелев год с лишком спустя после смерти Немировича. Очевидно сродство спектакля со смыслами и задачами финальных работ ушедшего.

В спектакле, каким он вышел, была гамма золотого и красного, интенсивные удары синего, золотисто-рыжие деревья Александровского сада (Дмитриев писал, что колорит “сродни блеску червонцев на карточных столах, рыже-русым волосам и платьям московских богачих, красным душным тонам кабинета “червонного валета”, авантюриста и игрока... Спектакль идет в раме темно-красного бархата, в него уходят стены, он же ограничивает их вместо потолка... Цвет здесь горящий, московский, “винно-красный”, телесный...”).

Роль Москвина описывали с тою же восхищенной подробностью, с той же примесью изумления перед актером, как его царя Федора, его штабс-капитана Снегирева, его Хлынова, его Червакова. Прибытков входил в москвинскую великую коллекцию вариантов русского национального типа. Актер брал характерность цепко – и стариковскую, и социальную. Стариковская элегантность – безупречно сидящий черный сюртук, черная лайка перчаток. Лицо, которому мало идет улыбка, – и смех тоже не идет. Спокойствие, какое дают большие деньги. Цинизм в ту меру, какую определяет многоопытный ум, а впрочем, не цинизм – скорее ироничность. Разгадка породы: из тех, кто к старости не расплывется, не тучнеет, а подсыхает и кажется выше ростом. Никак не родня Тит Титычу – пожилой человек другой, сильной и дельной русской породы, той, какой принадлежал сам Москвин со всеми его страстями. Ничего от самодурства. Строитель и организатор – эти определения его Прибыткову идут лучше, чем “делец”, “стяжатель”. Строитель и организатор своего времени – наверняка не худшего из времен, выпадавших нашему отечеству.

Детали Москвин экономил и оттачивал. Встав резко с кресла, на

ручку которого присела было Юлия с ее неловкими непристойными заходами, Прибытков поправлял галстук.

То, что в минуту отчаяния Юлии, которому он уступал, или в минуту ее благодарного взрыва накатывало на этого пожилого человека, не было ни любовью, ни страстью, ни душевным переворотом-раскаиванием-прозрением. Но что-то именно накатывало. Накатывало, находило. Как находит тоска.

Русская сердечная тоска по высоте.

На успешного человека она накатывала, ничего не меняя в поступках и целях. Прибытков – Москвин давал завершиться затеянной интриге. Он ни от чего не отказывался и получал Юлию. Он мог бы позволить себе в завершающей сцене с Дульчиным ноту торжества, если бы в спектр свойственных ему интонаций она входила (не входила).

Когда Ирэнъ кидалась дедушке на шею, благодаря за щедрость, Флор Федулыч – Москвин знал, что поцелуй Ирэнъ тоже от души. Как от души благодарный поцелуй Юлии. Только души разные.

Прибытков – Москвин заглядывал в душу себе, она его смущала. Он знал, что его принципы верны. Он радовался, что не так черств, чтоб стоять на принципе и отказать разрыдавшейся женщине в просимом (смутился, когда она выговорила, сколько ей надобно: всего-то, Боже мой!). Но душа томилась. Душа умная, старая, всему знающая цену, недоверчивая томилась тоской, не умея стать душой лучшей, душой верящей, безоглядной, прощающей.

Так вот помнится последний военный сезон Художественного театра. Сезон великой надежды.

Сбыться ей не дали. Но это уже другая история.

## Указатели



## Указатель имен

- Абрамова М.М. **14**  
Авербах Л.Л. **491**  
Агапитова А.В. **600**  
Адашев А.И. **124, 202, 204**  
Азагарова А.Я. **10, 15**  
Азарин А.М. **292**  
Акимов Н.П. **381, 461, 544, 546, 594, 634**  
Акульшин Р.М. **594**  
Александр I **356**  
Александров Н.Г. **141, 202, 211, 219, 268, 269, 382, 570**  
Алексеев И.К. **169**  
Алексеев М.В. **534–536**  
Алексеева Е.В. **17**  
Алексеевы **407,**  
Амфитеатров А.В. **145**  
Андерс А.А. **290, 402, 443, 495**  
Андреев Л.Н. **49, 56, 90, 111, 113, 125, 161–163, 195, 196, 199, 200, 306, 333, 334, 378, 420, 562, 570**  
Андреев Н.А. **222, 225**  
Андреев-Бурлак В.Н. **14**  
Андреева М.Ф. **9, 17, 37, 42, 44, 54, 73, 76, 77, 80, 81, 96, 98, 562–564**  
Андрейкина О.В. **565**  
Андровская О.Н. **288, 289, 305, 370, 377, 379, 415, 422, 454, 457, 634**  
Анненкова П.Е. **385**  
Антокольский П.Г. **345, 349**  
Антонов А.С. **627**  
Антуан А. **14, 229,**  
Анурина Н.С. **506**  
Аркадьев М.П. **630, 631**  
Артем (Артемьев) А.Р. **9, 36, 44, 65, 67, 147, 185, 202, 219, 482**  
Архипов Н.Н. **13**  
Асланов Н.П. **267**  
Асланова Е.П. **631**  
Астангов М.Ф. **427**  
Афиногенов А.Н. **524, 525, 530–532, 540–543, 546, 547, 607**  
Ахматова А.А. **72**
- Бабанин К.М. **594**  
Бабель И.Э. **589, 595**  
Багрицкий Э.Г. **589**  
Базилевский В.П. **267**

Байрон Дж.-Н.-Г. **161, 221–223, 402, 515**  
Бакланова О.В. **268, 297**  
Баклановский С.Н. **425, 428, 584**  
Бакшеев П.А. **203, 219, 220, 229, 267**  
Балиев Н.Ф. **141, 166, 630**  
Бальзак О. де **425**  
Бальмонт К.А. **84**  
Баранов Н.А. **57, 98, 99**  
Барановская В.В. **125, 156, 202–204, 570**  
Барнай Л. **10**  
Бартошевич А.В. **63, 563, 571**  
Басов О.Н. **258, 572**  
Батайль А. **193**  
Баталов В.П. **357, 359, 388, 495, 503, 597**  
Баталов Н.П. **305, 314, 370, 376–379, 437, 447, 456, 457, 473, 492, 495, 499, 520, 532, 586, 595, 604, 607**  
Бебутов В.М. **571**  
Безыменский А.И. **371**  
Беллини Я. **638**  
Белокуров В.В. **633**  
Бельгард А.В. **163**  
Белый А. (Б.Н.Бугаев) **349**  
Бендина В.Д. **288, 293, 422, 501**  
Бенуа А.Н. **153, 155, 182, 186–188, 197, 214, 215**  
Бергер Г. **146, 206, 209**  
Бердяев Н.А. **236**  
Берковский Н.Я. **50, 562**  
Берснев И.Н. **196, 203, 204, 219, 220, 241, 255, 267, 510**  
Бертенсон С.Л. **219, 269, 294, 310, 377, 521, 584, 602, 607**  
Бескин Э.М. **522, 602**  
Беспятов Е.М. **444,**  
Бестужев-Рюмин М.П. **588**  
Бетховен Л. ван **462**  
Бизе Ж. **233, 260**  
Бильбасовы **153**  
Биль-Белоцерковский В.Н. **528**  
Бирман С.Г. **204, 243, 247, 572**  
Бичер-Стоу Г. **383, 407**  
Блинников С.К. **425, 495**  
Блок А.А. **153, 155, 159, 211, 212, 333, 480, 568, 592, 638**  
Блюм В.И. **402, 590, 599, 600**  
Боборыкин П.Д. **15, 52**  
Боголюбов Н.И. **633**  
Боклевский П.М. **129**  
Бокшанская О.С. **254, 289, 294, 295, 453, 471–474, 481, 493, 536, 543,**

**559, 567, 577, 586, 590, 593, 597, 600, 601, 607**  
Болдуман М.П. **613, 614**  
Болеславский Р.В. **202, 204, 206, 218, 220, 267, 630**  
Бомарше (П.-О.Карон) **310, 370, 376–380, 390, 392, 395, 585**  
Бондырев А.П. **202, 630**  
Борис, болгарский царь **127**  
Боярский (Шимшелевич) Я.О. **631**  
Бравич К.В. **80**  
Брам О. **14**  
Браудо Е.М. **260**  
Бренко А.А. **14**  
Брехт Б. **415, 417**  
Бродский А.М. **612, 631**  
Бромлей Н.Н. **146**  
Брусилов А.А. **515**  
Брюсов В.Я. **101, 122, 566**  
Бубнов А.С. **603, 605, 606**  
Булатова Е.Б. **293**  
Булгаков Л.Н. **630**  
Булгаков М.А. **71, 234, 271, 284, 311, 327, 328, 343–346, 348–352, 354, 357–368, 371, 374, 376, 389, 391–396, 414, 419, 422, 429, 432, 498, 506, 509, 521, 526, 555, 561, 571, 581–583, 585, 595, 600, 623, 641**  
Булгакова В.П. **630**  
Бунин И.А. **40, 222, 223, 571**  
Бурджалов Г.С. **202, 204, 268, 272, 273**  
Бутова Н.С. **166, 204, 268**  
Бутюгин С.А. **293, 305, 317, 495**  
Бухарин Н.И. **603, 632**  
Бьернсон Б. **84**  
Бэкон Ф. **220**  
Бюхнер Г. **412, 430**

Ваграмов Ф.А. **525**  
Валентин Р. **378**  
Ван Гог В. **207**  
Васильева **604**  
Вахтангов Е.Б. **124, 193, 194, 203, 206, 208, 210, 221, 222, 224, 239, 243, 245, 259, 277, 335, 348, 403, 408, 424, 426, 591–593**  
Ведекинд Ф. **113**  
Венецианов Г.С. **594**  
Венкстерн Н.А. **383**  
Вербицкий В.А. **305, 403, 441, 454, 495, 508, 548, 589**  
Вершилов Б.И. **265, 306, 311, 328, 344–348, 352, 376, 380, 410, 411, 426, 585, 586, 589**  
Виленкин В.Я. **462, 559, 569, 579, 598, 599, 601, 626**  
Виленский-Сибиряков В.Д. **589**

Вильямс П.В. **623, 634**  
Винавер **603**  
Виноградская И.Н. **559, 562–564, 566–569, 571, 577, 579, 580, 582, 584–586, 588–590, 594, 601, 602, 606**  
Вирта Н.Е. **531, 627**  
Витте С.Ю. **112**  
Вишневский А.Л. **43, 83, 98, 123, 145–147, 163, 166, 202, 204, 288, 294, 341, 382, 403, 422, 426, 429, 548, 581, 604**  
Вишневский В.В. **531**  
Владимир, митрополит **163, 400**  
Волков Н.Д. **617**  
Володя (В.С.Сергеев) **99**  
Волошин М.А. **345**  
Волькенштейн В.М. **206, 215, 331**  
Вольпин М.Д. **502**  
Воронов С.Н. **170**  
Воронский А.К. **433, 459, 469, 595, 596, 600, 619**  
Ворошилов К.Е. **458, 502**  
Врубель М.А. **260**

Гаврилов А.В. **601**  
Гаевский В.М. **585**  
Газенклевер В. **330, 415**  
Гайдаров В.Г. **271**  
Гальбе М. **145**  
Гальперин М.П. **221**  
Гамсун (Педерсен) К. **113, 119, 120, 151, 152, 169, 181, 261, 381, 415, 600**  
Ган Ю.Н. **573, 574**  
Гаррель С.Н. **283, 292, 495**  
Гауптман Г. **9, 10, 27, 31, 37, 47, 48, 50, 52, 206, 208, 290, 332, 400, 409, 415**  
Гегель Г.-В.-Ф. (Hegel) **425**  
Гейерманс Г. **206**  
Гейрот А.А. **204**  
Гейтц М.С. **537, 541, 542**  
Геркен М.С. **565**  
Георг, герцог Мейнингенский **21**  
Герасимов Г.А. **495**  
Германова М.Н. **86, 114, 116, 141, 145, 146, 156, 170, 195, 199, 202, 219, 220, 251, 252, 255, 268, 568, 569, 630**  
Гёте И.-В. **402, 462**  
Гзовская О.В. **129, 172, 185, 188, 202, 203, 209, 220, 228, 255, 268, 338, 568, 569**  
Гиацинтова С.В. **202, 209, 242, 267–270, 309, 383**  
Гиляровский В.А. **526**  
Гиппиус З.Н. **211, 305, 306, 385**

Гладков Ф.В. **594**  
Глазунов О.Ф. **258**  
Глебов А.Г. **594**  
Глизер Ю.С. **594**  
Гнедич П.П. **182**  
Гоголь Н.В. **132, 151, 315, 335, 404, 423, 425, 471, 473, 566, 591, 600, 641**  
Гойя Ф. **593**  
Голицын В.М. **12**  
Головин А.Я. **310, 370, 376, 379, 380, 518, 589**  
Гольдони Карло **186, 187, 337**  
Гомер **96**  
Горев А.Ф. **128, 130**  
Горев Ф.П. **128**  
Горева Е.М. **14**  
Горный С. **247, 572**  
Горчаков Н.М. **275–277, 281, 374, 380, 382, 437–439, 442–444, 449, 454, 495, 544, 559, 574, 579, 580, 587, 594, 607, 626–628, 634, 636**  
Горький (А.М.Пешков) М. **7, 35, 40–42, 47, 52, 54–56, 58, 61, 62, 65, 66, 72, 73, 77–81, 83, 84, 87–90, 92–94, 96–99, 112, 151, 197, 198, 212, 302, 329, 333, 334, 436, 451, 455, 468, 469, 485, 504, 512, 519, 521, 524, 526, 532, 533–539, 559, 560, 562–565, 578, 589, 592, 597, 603–606, 632, 635**  
Готовцев В.В. **170, 172, 202, 204, 267**  
Гофмансталь Г. фон **113**  
Гранат **604**  
Грановский А.М. **452**  
Гремиславский И.Я. **219, 449**  
Грибков В.В. **501, 634**  
Грибов А.Н. **326, 424, 428, 429, 495, 501, 508, 628, 634**  
Грибоедов А.С. **113, 115, 288, 289, 325, 335, 590**  
Грибунин В.Ф. **44, 86, 98, 186, 196, 202, 204, 225, 288, 296, 312, 314, 317, 320–322, 326, 422, 424, 428–431, 437, 471, 474, 577, 581**  
Григорьев Б.Д. **229**  
Григорьева (Николаева) М.П. **17, 267, 268**  
Грильпарцер Ф. **110**  
Громов М.А. **44**  
Гроссман Л.П. **592**  
Гузеев А.И. **495**  
Гуревич Л.Я. **64, 129, 175, 236, 567**  
Гуцков К. **9, 337**  
Гюго В. **374**

Давыдов В.Н. **309**  
Даль В.И. **640**  
Д' Аннунцио Г. **113**  
Дейч А.И. **330**  
Де-Лазари И.К. **481, 482**

Деннери А.-Ф. **437**  
Дзержинский Ф.Э. **235**  
Дикий А.Д. **174, 349, 569, 594, 630**  
Диккенс Ч. **206, 209, 265, 276, 278–281, 284, 420, 634**  
Дмитревская Л.И. **268,**  
Дмитриев В.В. **530, 619–625, 635, 639, 641, 642**  
Дмоховская А.М. **268**  
Добронравов Б.Г. **21, 265, 268, 294–297, 312, 314, 318, 319, 322, 323, 326, 341, 367, 429, 437, 454, 471, 473, 474, 479–481, 484, 495, 501, 508, 526, 527, 531, 532, 548, 559, 577, 578, 581, 591, 616, 628**  
Добужинский М.В. **153–156, 159, 185, 186, 195, 213, 216**  
Дорохин Н.И. **525**  
Достоевский Ф.М. **9, 169, 170, 173, 174, 180, 195–197, 199, 215, 220, 261, 316, 317, 353, 385, 402, 420, 425, 428, 507–509, 566, 591, 632**  
Дробнис Я.Н. **589**  
Дунаевский И.О. **502, 633**  
Дункан А. **87, 105, 153, 568**  
Дуняша (А.Н.Копылова) **99, 100**  
Дурасова М.А. **209, 282**  
Дьяченко В.А. **9, 337**  
Дюамель Ж. **415**  
Дягилев С.П. **115, 153, 155**

Еврипид **402**  
Егоров В.Е. **121, 125**  
Егоров Н.В. **490, 494, 496, 517, 602, 604**  
Егошина О.В. **56**  
Еланская К.Н. **148, 288, 305, 317, 325, 326, 454, 495, 520, 543, 638**  
Елизавета Федоровна, вел. кн. **17**  
Елина Е.К. **305, 422**  
Енукидзе А.С. **227, 502, 534, 545, 575, 606**  
Ермолова М.Н. **110, 116, 407, 553, 590**  
Ершов В.Л. **255, 267, 274, 288, 314, 326, 402, 410, 422, 475, 476, 495, 516, 548, 588**  
Есенин С.А. **301, 589**  
Ефремов О.Н. **554**  
Ефремова М.А. **202, 204**

Жаткин П.Л. **586**  
Жданова М.А. **202, 268**  
Жилинский А.М. **219**  
Жильцов А.В. **288, 293, 425, 495, 508**  
Житков В. **595, 603, 607**  
Жуве Л. **415**

Завадский Ю.А. **288, 349, 370, 376, 377, 385, 387, 398, 402–404, 406, 430,**

**433, 462, 492, 495, 503, 588**

Зайцев Б.К. **334**

Замятин Е.И. **328, 331, 437, 595**

Зарудный С.М. **598**

Заславский Д.И. **629**

Засулич В.И. **209**

Захава Б.Е. **258, 263, 404**

Званцев Н.Н. **98**

Зингерман Б.И. **579**

Знаменский Н.А. **268, 298**

Зонненталь А. фон **10**

Зоркая Н.М. **598**

Зуева А.П. **305, 422**

Зуева Л.И. **293, 305, 548**

Ибсен Г. **11, 27, 29, 34, 42, 44, 47, 55, 61, 84, 87, 106, 113, 117, 119, 145, 169, 174, 190, 332, 337, 409, 525, 564**

Иванов В.В. **332, 434, 445, 446, 451, 453, 455–457, 459, 463, 469, 512, 519, 522, 560, 589, 595, 596, 598**

Иванов С.И. **304**

Изралеvский Б.Л. **357**

Ильин И.А. **236**

Иофан Б.М. **533**

Истрин В.П. **268, 422, 495, 508**

Калинин М.И. **227, 603**

Калинин С.И. **628**

Калужский Е.В. **303, 305, 317, 422, 430, 433, 495, 507, 606**

Кальдерон П. **276, 340, 347**

Каменев Л.Б. **393**

Каменский В.В. **298–300, 331**

Карпов Е.П. **182, 308**

Карташев С.М. **525**

Карцев А.В. **202**

Касаткин А.И. **571**

Катаев В.П. **465, 468, 473, 497–502, 589**

Качалов (Шверубович) В.И. **16, 28, 42–44, 47, 58, 61, 63, 65, 78, 81, 86, 87, 91, 96, 99, 105, 114, 116, 117, 143, 152, 156, 162, 165, 170, 171, 174, 175, 181, 184, 185, 196, 202, 204, 205, 219–221, 223, 229, 237, 252, 261, 267, 286, 288, 296, 321, 326, 349, 370, 386, 387, 402, 410, 422, 424, 436, 454, 461–463, 466, 470–475, 492, 493, 495, 508, 520, 526, 539, 543, 559, 563–565, 569, 584, 588, 598–600, 612, 617–619, 621–623**

Качаловы **98, 269**

Кедров М.Н. **292, 303, 372, 410, 422, 466, 495, 531, 532, 598, 607**

Кемпер М.Н. **202, 204**

Керенский А.Ф. **515**

Керженцев П.М. **521**  
Кин В. (В.П.Суровикин) **525**  
Кира (К.К.Алексеева) **604**  
Киршон В.М. **524, 525, 527–534, 540, 546, 605, 631**  
Клейгельс Н.В. **56**  
Клодель П. **415**  
Кнебель М.О. **218, 293, 422, 571**  
Книппер В.Л. **579**  
Книппер Л.К. **530**  
Книппер (Чехова) О.Л. **11, 17, 19, 20, 26, 29, 37, 42–44, 46, 52, 57, 60, 61, 64, 65, 69, 70, 74, 77, 85–87, 98, 114, 123, 141, 145–147, 181, 202, 204, 205, 219, 229, 255, 274, 275, 288, 318, 368, 408, 417–419, 437, 443, 541, 547, 549, 559, 562–564, 568, 570, 588, 592, 596, 617, 618, 622**  
Кнорин В.Г. **589**  
Кобзиков И.В. **273, 342, 343, 550**  
Козлинский В.И. **501**  
Козловский А.Д. **288**  
Кознов П.П. **604**  
Кознова Н.С. **604**  
Коломийцева А.А. **292, 417**  
Колчак А.В. **219**  
Кольцов Ю.Э. **630**  
Комиссаржевская В.Ф. **80, 128, 152**  
Комиссаржевский Ф.Ф. **420**  
Комиссаров А.М. **292**  
Комиссаров М.Г. **430, 433, 495**  
Коонен А.Г. **156, 181, 183, 190, 202, 203, 298, 299, 570**  
Коренева Л.М. **156, 160, 172, 198, 201, 202, 204, 225, 341, 418, 422, 436, 570**  
Кормон П.-Э. **437**  
Корнейчук А.Е. **531**  
Корнилов Л.Г. **515**  
Корш Ф.А. **10, 12, 15, 53, 58, 444**  
Косминская Л.А. **98**  
Котлубай К.И. **374, 426, 433, 474**  
Кошеверов А.С. **27, 53, 75**  
Крамарж К. **52**  
Красковская Т.В. **268**  
Кровский (Красовский) И.Ф. **576**  
Кроммелинк Ф. **415**  
Крути И.А. **546, 601, 607**  
Крыжановская М.А. **219, 630**  
Крылов И.А. **45,**  
Крымов Н.П. **312–315, 408, 468, 478, 479, 481, 483, 485**  
Крымова Н.А. **590**



Крэг Г. **111, 144, 153–156, 166, 178, 182, 185, 190, 220, 420, 421, 568**  
Крючков П.П. **605**  
Кторов А.П. **634**  
Кугель А.Р. **385, 424, 588**  
Кудрявцев И.М. **303, 390, 402, 422, 425, 428, 495, 523, 525,**  
Кудрявцев Н.П. **404**  
Кузнецов С.Л. **128, 129**  
Кузнецов П.В. **594**  
Кузьмин А.П. **422, 425–427, 429, 434, 470**  
Куйбышев В.В. **603**  
Куликов Н.И. **337**  
Куприн А.И. **23, 40**  
Кустодиев Б.М. **213, 485**  
Кшенек Э. **519**

Лабзина О.Н. **422, 501**  
Лавренев Б.А. **461, 594**  
Лазарев И.В. **630**  
Лапшин И.И. **236**  
Ларгин П.С. **422**  
Ларин Ю. (М.А.Лурье) **392, 589**  
Левант А.Я. **334**  
Левидов М.Ю. **594**  
Левитская Е.А. **268**  
Лежава А.М. **458, 502, 504**  
Лекок Ш. **221**  
Ленин (Ульянов) В.И. **223, 235, 237, 272, 278, 279, 478, 515, 516, 628, 641**  
Ленский А.П. **129, 134, 135, 553, 569**  
Лентовская А.В. **10, 15**  
Лентовский М.В. **14, 400**  
Леонидов Л.М. **44, 58, 86, 114, 125, 141, 145, 156, 170, 172, 175, 200, 202,**  
**215, 219, 220, 222, 225, 261, 288, 303, 321, 326, 388, 403, 416, 418, 433,**  
**435, 436, 449, 454, 459, 470, 476, 490, 492, 508, 518, 539, 541, 542, 546,**  
**547, 580, 588, 595, 607, 628, 629**  
Леонов Л.М. **374, 433–436, 468, 469, 471, 476, 481, 484, 485, 488, 497,**  
**502, 511, 520, 536, 589, 595, 601, 606, 632, 633**  
Лепихов И. **605**  
Лермонтов М.Ю. **45, 591**  
Лесков Н.С. **266, 316, 331, 511**  
Лесли П.В. **587**  
Лешковская Е.К. **11, 129**  
Ливанов Б.Н. **293, 403, 410, 422, 438, 454, 479, 495, 501, 520, 547, 588**  
Лилина (Алексеева) М.П. **9, 16, 17, 27, 36, 42, 44, 46, 48, 77, 99, 114, 123,**  
**141, 145, 146, 152, 167, 185, 186, 196, 202, 204, 219, 252, 268, 321, 499,**  
**503, 504, 543, 567, 568, 596, 598, 603**  
Литовцева (Качалова) Н.Н. **26, 57, 219, 261, 383, 386, 426, 433, 454, 459,**

**460, 495, 596, 600**  
Лихачев В.И. **192**  
Лозовский **603**  
Ломоносов М.В. **547**  
Ломов Г.И. **574, 575**  
Лосский Н.О. **236**  
Лубенин Д.М. **275, 576**  
Лужский В.В. **9, 19, 43, 44, 52, 88, 98, 100, 127, 161, 169, 170, 202, 204, 213, 244, 252, 265, 266, 268, 269, 271, 274–277, 285, 291, 292, 307, 313, 325, 332, 335, 349, 350, 359, 367, 368, 373, 380, 391, 410, 414, 423, 426, 430, 433, 439, 445, 454, 459, 470, 471, 474, 479, 483, 485, 488, 492, 495, 504, 508, 516, 548, 575, 576, 578, 581, 582, 587**  
Лукин М.Я. **604**  
Луначарский А.В. **287, 304, 332, 388, 389, 453, 458, 483, 496, 603**  
Львов Г.Е. **515**  
Львов Я.Л. **165, 569**  
Любимов-Ланской Е.О. **528**

Мазинг Б.В. **602**  
Майков С.Ф. **563**  
Малиновская Е.К. **471, 606**  
Малолетков Б.С. **425, 495**  
Мамин-Сибиряк Д.Н. **40**  
Мамонтов С.И. **53, 98, 99**  
Мамошин И.А. **606**  
Мандельштам О.Э. **287, 410, 577**  
Маргулис М.С. **516, 604**  
Марджанов К.А. **166, 170, 181, 190, 202, 500**  
Марина Н.И. **292, 422**  
Марк Е.В. **202**  
Марков П.А. **122, 132, 193, 225, 275, 285, 286, 289, 290, 311, 344, 345, 348, 358–360, 375, 383, 391, 398, 400, 430, 431, 433, 435, 437–439, 444, 454, 459, 476, 484, 490, 492, 495, 499, 520, 536, 539, 543, 559, 560, 575, 585, 593, 595, 600, 606, 607, 620**  
Маркс А.Ф. **570**  
Мартине М. **330**  
Масс В.З. **377, 438**  
Массалитинов Н.О. **204, 211, 216, 219, 271, 630**  
Массальский П.В. **442–444, 495, 634**  
Машбиц-Веров И. **602**  
Маяковский В.В. **370, 410, 445**  
Медокс М.Г. **427, 428**  
Мейерхольд В.Э. **11, 19, 27, 29, 31, 37, 44, 47, 52, 53, 57, 69, 75, 92–95, 97–101, 104, 105, 108–110, 120, 152, 252, 258, 259, 263, 310, 330, 335, 349, 375, 392, 396, 408, 421, 424, 452, 511, 553, 560, 562, 563–565, 572, 574, 575, 585, 589, 593, 630**

Мережковский Д.С. **29, 213, 215, 385**  
Мериме П. **260**  
Метерлинк М. **73, 84, 86, 98, 109, 113, 132, 133, 151, 154, 240, 261, 332, 407, 564**  
Минский Н.М. **146**  
Михайлов (Лопатин) В.М. **185, 204, 422, 441**  
Михайлова А.А. **602**  
Михайловский Н.Н. **80**  
Михаловская Н.В. **422,**  
Михальский Ф.Н. **249, 267, 444, 560, 572, 594**  
Мозалевский С.А. **268**  
Молотов В.М. **604**  
Молчанова Р.Н. **402, 436, 495**  
Мольер (Ж.-Б.Поклен) **186, 337**  
Мордвинов Б.А. **495**  
Морес Е.Н. **422, 495, 548**  
Морозов С.Т. **53, 54, 80, 81, 517**  
Москвин И.М. **11, 12, 16, 18, 20, 21, 26, 27, 42, 44, 48–50, 58, 61, 65, 77, 78, 86, 87, 96, 114, 128, 129, 145, 147, 166, 170, 173, 183, 184, 195, 202–205, 213, 216, 220, 221, 226, 229, 249, 250, 265, 269, 274, 288, 289, 296, 303, 312, 314–317, 319, 321, 322, 326, 341, 342, 349, 408, 413, 422, 424, 429–431, 433, 436, 449, 459, 466, 468, 470, 471–474, 476–478, 488, 492, 493, 508, 526, 539, 554, 555, 559, 564, 569, 572, 575, 577, 579, 581, 599, 601, 604, 607, 613–615, 617, 641–644**  
Мунт Е.М. **27, 42**  
Муравьев Н.М. **587**  
Муратова Е.П. **96, 141, 202, 268**  
Мусоргский М.П. **288, 301, 586**  
Мчедлов В.Л. **221, 303**

Наварро Р. **378**  
Найденов С.А. **84, 86, 126**  
Напалков К.М. **604**  
Незлобин К.Н. **80, 178, 182, 192, 444, 445**  
Немирович-Данченко Вл.И. **7, 8, 11–17, 20, 21, 24, 26, 27, 30, 31, 36, 40, 43–47, 51, 52, 54, 55, 57–59, 61, 63, 72–74, 77–79, 81–83, 85–87, 95, 97, 100, 104–109, 113, 114, 116, 117, 120, 126, 128, 129, 131, 137–141, 144–148, 155, 161, 163–165, 168–170, 174, 176–183, 188, 193–195, 197–199, 201, 209, 210, 213, 215, 217, 221, 228–230, 237–244, 250–254, 256–263, 265, 270, 272, 274, 276, 278, 286, 289–293, 295, 297, 300–302, 307, 309–311, 325, 328, 332, 334, 335, 337, 344, 347, 350, 360, 368, 373, 375, 377, 378, 389, 408, 411, 413, 416, 420, 421, 429, 432, 463, 471–474, 491–495, 497, 503, 505–507, 509, 510, 515, 518–522, 529, 530, 538–543, 555, 559–561, 567–569, 572–575, 577, 581, 586, 587, 602, 612, 618, 619, 623–627, 630, 631, 635, 636, 640–642**  
Нивинский И.И. **240, 347**

Нивуа П. **380, 381, 415**  
Николаев Н. **563**  
Николаева – см Григорьева М.П.  
Николай Михайлович, вел. кн. **115**  
Нинов А.А. **582**  
Ницше Ф. **152, 260**  
Новиков В.К. **425, 454, 495**  
Новицкий П.И. **602**  
Нусинов И.М. **585**

Овидий **422**  
Овчининская М.Н. **293**  
Огарев Н.П. **588**  
Огнев Н. (М.Г.розанов) **589**  
Одоевский А.И. **588**  
Олеша Ю.К. **498, 524, 544–546, 605, 607**  
Ольденбург С.Ф. **584**  
Ольшевская Н.А. **501**  
Омон Ш. **53**  
О’Нил Ю. **415**  
Оранский В.А. **388, 588**  
Орлов В.А. **292, 303, 326, 403, 508, 613, 616**  
Орочко А.А. **258**  
Осинский Н. (В.В.Оболенский) **601**  
Осоргин М.А. **236**  
Островский А.М. **571**  
Островский А.Н. **12, 27, 29, 38, 164, 274, 277, 288, 312, 314, 317, 335, 337, 390, 402, 413, 423, 485, 553, 566, 579, 591, 620, 621, 634, 642**  
Офросимов Ю. **247**  
Оффенбах Ж. **221**  
Очкин А.Д. **604**  
Очкина (Алексеева) Л.С. **604**

Павлов И.П. **542**  
Павлов П.А. **219, 267**  
Павлова А.П. **153, 155**  
Павлова В.Н. **219, 268**  
Пальерон Э.-Ж.-А. **146**  
Паньоль М. **380, 381, 415**  
Пастернак Б.Л. **349, 410**  
Пастухов Г.А. **104**  
Пельше Р.А. **509**  
Пестель П.И. **587**  
Петлюра С.В. **363**  
Петри Э. **516, 603, 604**  
Петров В.Р. **603**

Петров Н.В. **308**  
Петров-Водкин К.С. **449**  
Петрова В.А. **86**  
Петровский Д. **349**  
Пешкова Е.П. **565**  
Пильняк (Вогау) Б.А. **318, 590, 595**  
Пиранделло Л. **415**  
Писарев М.И. **14**  
Писемский А.Ф. **9, 402, 591**  
Платон И.С. **575, 594**  
Погодин Н.Ф. **528**  
Подгорный В.А. **251**  
Подгорный Н.А. **202, 205, 211, 219, 229, 294, 295, 314, 326, 402, 422, 459, 491, 586, 587, 634**  
Подобед П.А. **262, 339, 573, 574, 577**  
Покровский А. **118, 566**  
Поливанов С. (Н.И.Шейнфельд) **594**  
Полонская В.В. **422**  
Полонский В.П. **433, 459, 487, 596, 600**  
Полякова Е.И. **571, 581**  
Полянская Е.П. **41**  
Попов А.Д. **243, 461, 546, 594, 598**  
Попов С.В. **616**  
Попов С.А. **95, 97, 99, 102**  
Попова А.И. **202**  
Попова В.Н. **421**  
Пристли Дж.-Б. **415**  
Протазанов Я.А. **378**  
Прудкин М.И. **288, 360, 361, 378, 402, 410, 422, 433, 462, 476, 492, 495, 503, 508, 548, 588**  
Пузырева М.И. **305**  
Пушкин А.С. **84, 127, 128, 214, 301, 398, 401, 405, 427, 566, 588, 613, 641**  
Пшибышевский С. **113, 334**  
Пыжова О.И. **228, 255, 256, 338**  
Пятаков Ю.Л. **632**  
Пятницкий К.П. **559**

Рабинович И.М. **238, 260, 497, 500, 519, 592, 593, 602**  
Радищева О.А. **102, 517, 560, 565, 566, 587, 601, 604**  
Радлов С.Э. **331**  
Раевская Е.М. **9, 202, 204, 268, 341, 540, 581**  
Раевский И.М. **292, 441, 501**  
Ракитин Ю.Л. **568**  
Раскольников Ф.Ф. **491, 619**  
Распутин Г.Е. **166, 309**  
Рафаил М.А. **589**

Рафаэль Санти **637**  
Рахманинов С.В. **40**  
Рахманов Н.Н. **206**  
Режан Г. **10, 178**  
Рейнгардт М. **573**  
Ремизов А.М. **213**  
Рерих Н.К. **153, 155, 190**  
Римский-Корсаков Н.А. **38**  
Рогаевский М.Л. **542, 607**  
Розанов В.В. **166, 568**  
Роксанова М.Л. **11, 12, 26, 27, 53, 57, 80, 245**  
Роллан Р. **415, 594**  
Романов П.С. **590**  
Ромэн Ж. **286, 287, 381, 577**  
Ропшин Б. (Б.В.Савинков) **590**  
Ростан Э. **192**  
Роцин-Инсаров Н.П. **10, 15**  
Рощина-Инсарова Е.Н. **193**  
Рублев А. **637**  
Рудницкий К.Л. **593**  
Румянцев Н.А. **137, 630**  
Русланов Л. **258**  
Рустейкис А.А. **271**  
Рыков А.И. **395, 459, 464, 471, 575, 603, 632**  
Рындзюнский Г.Д. **31**  
Рынди́н В.Ф. **628**  
Рябушинская Н.П. **534, 536**  
Рябушинский Ст.П. **534**  
Рязанов Д.Б. **433, 459, 596**

Савина М.Г. **153**  
Савицкая М.Г. **11, 20, 26, 43, 44, 58, 87, 103, 141, 145–148, 150, 565**  
Садовские **553**  
Садовский П.М. (старший) **129**  
Садовский П.М. (младший) **516, 604**  
Салтыков-Щедрин М.Е. **213, 317, 402, 485, 566, 591**  
Самарова М.А. **32, 44, 202**  
Санин А.А. **9, 16, 19, 35, 42, 53, 80**  
Сахаров М.А. **624, 631**  
Сахновский В.Г. **396, 398, 420–423, 425–427, 430, 433, 434, 454, 459, 470–474, 484, 490, 492, 495, 500, 543, 592, 593, 595, 600, 607, 617, 624, 642**  
Сац И.А. **121, 125, 181, 184, 387, 568**  
Светлов М.А. **590**  
Секретарева М.В. **293**  
Сергей Александрович, вел. кн. **17, 35**

Симов В.А. **16, 18, 32, 38, 60, 84, 87, 127, 131, 151, 165, 438, 449, 450, 464, 596, 620, 636**

Симонов Р.Н. **258**

Синельников Н.Н. **220**

Синицын В.А. **387, 477, 480, 495, 545**

Скоропадский П.П. **374**

Сластенина Н.И. **293, 422, 454**

Словацкий Ю. **220**

Смелянский А.М. **560, 568, 582, 584, 585, 604**

Смирнов А.П. **458, 503**

Смолин Д.П. **276, 290, 303, 304, 473**

Смолич Н.В. **308**

Смышляев В.С. **193, 204, 244, 357, 401, 584**

Соколова В.С. **305, 422, 480, 484, 495**

Соколова (Алексеева) З.С. **36**

Соколовская Н.А. **547**

Сократ **478**

Соловьева В.В. **202, 219, 220, 630**

Сологуб Ф.К. **213**

Соснин Н.Н. **632**

Софокл **29, 416, 418, 422**

Средин Л.В. **93, 95**

Сталин И.В. **395, 514–516, 528, 536, 538, 543, 604, 626**

Станиславский (Алексеев) К.С. **7–14, 16–19, 23–25, 27–32, 34–36, 38, 41–44, 46, 47, 49–51, 53, 54, 58–62, 64–67, 70–77, 79, 81–84, 86, 88–90, 92–102, 104–110, 112, 114–116, 119–126, 129, 131–139, 141–149, 151–158, 160, 161, 164–169, 17600180, 182–195, 197, 201, 202, 204–206, 208–210, 212, 214–219, 221–224, 226, 228–230, 233, 236, 239–244, 246, 248–250, 252–257, 259, 263, 266–273, 275–279, 281, 283, 285, 286, 288, 291, 292, 294–296, 299, 300, 305, 307–310, 312–314, 317–328, 331, 332, 334–339, 341, 346, 352–355, 357–359, 361, 367, 369, 370, 372–374, 376–384, 386–391, 393, 394, 396, 399, 403, 406–411, 413, 414, 418–421, 426, 434, 435, 437–444, 449–466, 470–474, 475, 476, 478, 481–488, 490–497, 499–501, 503–508, 515–518, 521, 524, 526, 534–542, 544, 547, 551, 553, 555, 559–562, 564, 565, 568–571, 574, 576, 578–581, 583–585, 587, 589, 590, 592, 597, 598, 603, 604, 606, 612, 630**

Станицын (Гезе) В.Я. **266, 288, 303, 326, 402, 422, 438, 495, 581, 634, 636**

Станюкович К.С. **40**

Стахович А.А. **182, 211, 268**

Степанов А.Ф. **301**

Степанова А.О. **266, 283, 285, 288, 292, 415, 442, 454, 495, 622**

Степун В.А. **425, 495**

Столыпин П.А. **163**

Стриндберг А. **84, 113, 240, 332, 412, 580**

Строева М.Н. **560, 579, 588**

Суворин А.С. 17  
Судаков И.Я. 233, 256–259, 270, 305, 307, 311–313, 319, 325, 345, 346, 348, 359, 363, 391, 419, 429, 430, 433, 434, 444, 449–451, 453, 454, 459, 460, 464, 474, 490–492, 495, 499, 507, 519, 530, 532, 542, 543, 547, 573, 588, 595–598  
Судейкин С.Ю. 427  
Судьбинин С.Н. 60, 576  
Сулержицкий Л.А. 64, 111, 124, 125, 133, 154, 156, 167, 178, 193, 194, 206, 208, 210, 215, 245, 265, 277, 278, 282, 305, 408, 568, 570, 577  
Сумбатова М.Н. 604  
Сумбатовы 52, 603  
Сургучев И.Д. 212  
Суреньяц В.Я. 84  
Суханов Н.Н. 594  
Сухова-Кобылин А.В. 395, 398, 402, 421, 424, 426, 430, 431, 475, 591, 592  
Сушкевич Б.М. 202, 241, 255, 267, 431  
Сытин И.Д. 569

Тагор Р. 215, 628  
Таиров А.Я. 349  
Таманцова Р.К. 517, 589  
Тамашин Л. 605  
Тамиров А.М. 630  
Тарасова А.К. 211, 219, 220, 255, 261, 271, 288, 306, 341, 402, 413, 422, 495, 548, 573, 624, 626, 642  
Тарханов М.М. 220, 261, 274, 312, 319–321, 324, 326, 373, 402, 421, 426, 429–431, 454, 459, 473, 492, 499, 503, 615  
Тезавровский В.В. 141, 267  
Телешева Е.С. 311, 376, 380, 391, 410, 411, 422, 426, 607, 642  
Теляковский В.А. 35, 55, 562  
Титова М.А. 495, 501, 548  
Титушин Н.Ф. 292, 326, 428, 495  
Тихомиров И.А. 44, 74, 75, 93, 95  
Тихомирова Н.В. 417, 613  
Тихон, патриарх 237  
Токарская М.А. 630  
Толлер Э. 415  
Толстой А.К. 10, 16, 17, 28, 29, 288, 402, 561, 591, 613  
Толстой А.Л. 603  
Толстой А.Н. 281, 304, 309, 328–331, 378, 580, 590  
Толстой Л.Н. 9, 14, 35, 36, 46, 54, 111, 177, 178, 180, 183, 190–193, 203, 213, 269, 332, 333, 340, 347, 378, 413, 414, 509, 526, 566, 569, 591, 619–623  
Топорков В.О. 454, 477, 495, 503, 508, 545, 578  
Тренев К.А. 300, 302, 578  
Третьяков С.М. 330  
Тригер М.Я. 594



Троцкий Л.Д. **223, 358, 384, 385, 515, 516**  
Тургенев И.С. **84, 154, 156, 158, 159, 169, 335, 337, 425, 566, 568, 591**  
Тщедушнов И.К. **274**

Уайльд О. **215**  
Ульянов Н.П. **131, 328, 355, 356, 565**  
Уоткинс М. **415**  
Уралов И.М. **128–130, 141, 146**  
Успенская М.А. **630**

Файко А.М. **445**  
Фальк Р.Р. **287**  
Федин К.А. **445**  
Федотов А.А. **10, 15**  
Федотова Г.Н. **309**  
Фельдман О.М. **94, 607, 636, 639**  
Филиппов В.А. **600**  
Флеров С.В. **39**  
Фонвизина Н.Д. **385**  
Форш О. **349**  
Фрейдкина Л.М. **568, 577, 631**  
Фромгольд Е.Е. **516, 604**

Халатов А.Б. **603**  
Халютина С.В. **204, 211, 382, 587**  
Харламов А.П. **57, 80**  
Хеллман Л. **415**  
Хмара Г.М. **204, 209, 219**  
Хмелев Н.П. **16, 68, 303, 305, 312, 322–324, 326, 328, 356, 360, 363, 413, 422, 458, 477, 495, 499, 503, 507, 527, 530, 543, 555, 581, 588, 613, 614, 626, 629, 642**  
Хомяков А.С. **127**  
Хохлов К.П. **204, 267, 577**

Чаадаев П.Я. **242, 588**  
Чапек К. **330**  
Чемоданов С.М. **589**  
Чернышевский Н.Г. **284**  
Чесноков П.Г. **222**  
Чехов А.П. **11, 14, 24, 26, 28–30, 34–36, 39, 40, 44–48, 50, 52, 53, 55, 57, 61, 62, 65–67, 69, 72–78, 83, 85, 90, 92, 95, 112, 134, 149, 151, 153, 155, 158, 159, 168, 182, 211, 213, 224, 242, 248, 274, 275, 293, 306, 328, 329, 332–335, 341, 365–368, 400, 409, 418, 466, 469, 505, 507, 510, 511, 518, 553, 562–564, 592, 599, 601, 625, 631, 632, 636, 638**  
Чехов В.И. **244**  
Чехов М.А. **180, 193, 194, 206, 207, 224–226, 239, 241–244, 246, 252, 255,**

**265, 267, 269, 297, 315, 338, 340, 349, 396, 398, 424, 426, 431, 432, 452, 505, 509, 510, 512, 554, 561, 572, 573, 581, 593, 619, 630**

Чехова М.П. **572**

Чехонин С.В. **383**

Чижевский Д.Ф. **594**

Чимароза Д. **389, 390**

Чириков Е.Н. **84, 87, 88**

Чудакова М.О. **371, 561, 571, 582, 583, 585, 589, 592**

Чупятов Л.Т. **434, 449, 450**

Чюмина О.Н. **153**

Шаляпин Ф.И. **52, 58, 297, 364, 478**

Шахалов А.Э. **223, 267**

Шварц Е.Л. **491**

Шверубович В.В. **475**

Шевченко Ф.В. **266, 268, 312, 314, 322, 323, 326, 422, 424, 428, 429, 474, 485, 495**

Шейнман А.Л. **502**

Шекспир У. **9, 62, 63, 67, 155, 156, 167, 182, 184, 208, 241, 395, 405, 412, 413, 535, 632**

Шелонский Н.Н. **481**

Шервинский С.В. **422**

Шереметьева А.А. **268**

Шехтель Ф.О. **53**

Шиллер Ф. **195, 438**

Шиллинг Р.Ф. **293, 425, 428**

Шифрин Н.А. **530, 543, 546**

Шкваркин В.В. **627**

Шмидт В.В. **459**

Шницлер А. **146**

Шоу Б. **209, 415**

Штекер А.С. **603**

Шторм Г.П. **590**

Шувалов (Егоров) И.М. **10, 15**

Шульга Н.А. **293**

Шульц В.Н. **10,**

Шумский С.В. **553**

Шухмин Б.М. **283**

Щеголев П.Е. **590**

Щедрин – см. Салтыков-Щедрин М.Е.

Щепкин М.С. **115, 129, 134, 135, 145, 553**

Щукин Б.В. **258, 573**

Щусев А.В. **438, 604**

Эрдман Б.Р. **502, 544**

Эрдман Н.Р. **410, 445, 538, 543**  
Эренбург И.Г. **590**  
Эркман-Шатриан (Э.Эркман и А.Шатриан) **9, 337**  
Экстер А.А. **593**  
Эрманс В.К. **577**  
Эсхил **357, 395, 401, 584, 590**  
Эфрос А.М. **286, 287, 301**  
Эфрос Н.Е. **8, 85, 564**

Южин (Сумбатов) А.И. **111, 129, 181, 399, 604**  
Юмашева О. **605**  
Юон К.Ф. **225**  
Юрьев Ю.М. **516, 603**  
Юстинов Д.И. **394, 453**  
Юшкевич С.С. **169, 180, 334**  
Яблоновский С. (С.В.Потресов) **566, 568**  
Ягода Г.Г. **535**  
Яншин М.М. **292, 375, 380, 416, 422, 429, 454, 495, 501, 586, 613, 634**  
Ярославский Е.М. **603**  
Ярцев П.М. **86, 159, 189, 199, 568, 569**

## Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

- “Авангард” В.П.Кагаева **498**  
“Авдотьяна жизнь” С.А.Найденова **84**  
“Азеф” А.Н.Толстого и П.Е.Щеголева **330, 590**  
“Альма” Н.М.Минского **146**  
“Анатэма” Л.Н.Андреева **111, 161–164, 166, 222, 334, 568**  
“Анго” – см. “Дочь Анго”  
“Анна Каренина” по Л.Н.Толстому **623–626**  
“Антигона” Софокла **26, 29**  
“Антоний и Клеопатра” У.Шекспира **555, 635**  
“Архангел Михаил” Н.Н.Бромлей **401**
- “Балладина” Ю.Словацкого **221, 572**  
“Барсуки” Л.М.Леонова **511**  
“Бег” М.А.Булгакова **271, 365, 497, 507–510, 525, 620**  
“Бедность не порок” А.Н.Островского **274, 277**  
“Без вины виноватые” А.Н.Островского **297** (Незнамов)  
“Безумный день, или Женитьба Фигаро” Бомарше **264, 310, 311, 337, 340, 344, 348, 370, 376–380, 389, 391–393, 403** (Альмавива), **410, 411, 416, 429, 435, 437, 467, 508, 528, 585, 602, 640**  
“Белая гвардия” – см. “Дни Турбиных”  
“Бесприданница” А.Н.Островского **9, 28** (Паратов), **29, 402, 413, 414, 423, 435, 507, 591, 620**  
“Бесы” – см. “Николай Ставрогин”  
“Битва жизни” по Ч.Диккенсу **265, 276, 277, 279, 282–285, 293, 308, 340, 626**  
“Блокада” В.В.Иванова **264, 497, 518–525, 529, 602**  
“Блоха” по Н.С.Лескову **331** (Левша)  
“Блудный сын” С.А.Найденова **86**  
“Богатые невесты” А.Н.Островского **337**  
“Борис Годунов” М.П. Мусоргского **301, 586**  
“Борис Годунов” А.С.Пушкина **111, 127, 128, 131, 132, 163, 170, 263, 288, 301, 322, 574, 591**  
“Брак поневоле” Мольера **583**  
“Бранд” Г.Ибсена **113, 116–119, 122, 152, 163, 566, 569**  
“Братья Карамазовы” по Ф.М.Достоевскому **111, 169–179, 182, 185, 196, 201, 205, 220, 222, 228, 236, 249, 261, 296, 308, 392, 475, 507–509, 517, 521, 522, 525, 566, 583, 586, 591, 629, 643** (Снегирев)  
“Бронепоезд **14–69**” В.В.Иванова **264, 434, 443–451, 453–467, 470, 475, 477, 481, 483, 486, 488, 493, 496, 508, 509, 512, 515–517, 519, 520, 522,**

**528, 594–599, 602**

“Будет радость” Д.С.Мережковского **215**

“Бунт машин” А.Н.Толстого **330**

“В мечтах” Вл.И.Немирович-Данченко **27, 48, 51, 52**

“В **1825** году” Н.А.Венкстерн **383**

“В царстве скуки” Э.Пальерона **146**

“Варвары” М.Горького **329**

“Василиск Холодов” Д.П.Смолина **304**

“Васса Железнова” (1-й вариант) М.Горького **329, 334**

“Ведьма” по А.П.Чехову **323**

“Великодушный рогоносец” Ф.Кроммелинка **415**

“Венецианский купец” У.Шекспира **26, 146, 337**

“Вертер” Ж.Массне **392**

“Вечная сказка” С.Пшибышевского **113**

“Вечный муж” по Ф.М.Достоевскому

“Взлет” Ф.А.Ваграмова **525, 531, 544**

“Взятие Бастилии” Р.Роллана **594**

“Виндзорские проказницы” У.Шекспира **146**

“Вишневы сад” А.П.Чехова **7, 21, 36, 61, 65–74, 78, 83, 89, 90, 103, 111, 147, 151, 182** (Гаев), **205, 215** (Гаев), **218–220, 228, 229, 249, 252** (Лопухин), **255, 256, 276, 293, 296, 313, 321, 344, 358, 367–369, 400, 408, 462** (Елиходов), **466, 497, 504, 505, 516, 518, 540, 583, 592, 602, 617–619, 640**

“Власть” А.Г.Глебова **594**

“Власть тьмы” Л.Н.Толстого **54, 57, 322, 526**

“Войцек” Г.Бюхнера **412, 430**

“Воскресение” по Л.Н.Толстому **509, 543, 617, 619–624, 640**

“Враги” М.Горького **476, 616, 626, 633, 635, 636**

“Врата” – см. “У врат царства”

“Гадибук” С.Ан-ского **163, 348, 404**

“Гамлет” У.Шекспира **16, 26, 111, 153–158, 163, 167, 169, 174, 177, 178, 183–185, 205, 220, 222, 269, 363, 375, 387, 401, 405, 412, 413, 517, 555, 624**

“Ганнеле” Г.Гауптмана **10, 12, 23, 27, 354, 399**

“Где тонко, там и рвется” И.С.Тургенева **185, 566, 583**

“Гедда Габлер” Г.Ибсена **29, 32, 39, 50, 564**

“Геншель” Г.Гауптмана **27, 31, 32, 37**

«Гибель “Надежды”» Г.Хейерманса **180, 206, 207, 239, 242, 247, 616**

“Глубокая разведка” А.А.Крона **641**

“Голгофа” Д.Ф.Чижевского **594**

“Голос недр” В.Н.Билль-Белоцерковского **528**

“Горе от ума” А.С.Грибоедова **111, 113–116, 151, 163, 186, 213, 215** (Фамусов), **257, 265, 288–290, 308** (Фамусов), **325** (Софья), **337–340, 386, 395, 403, 417, 443, 461** (Чацкий), **462, 476, 511** (“Горе уму”), **566, 569, 570, 590, 616**

- “Город ветров” В.М.Киршона **530**
- “Горькая судьбина” А.Ф.Писемского **402, 591**
- “Горький цвет” (“Посрамление блудного беса”) А.Н.Толстого **330, 580**
- “Горячее сердце” А.Н.Островского **263, 264, 311–327, 337, 338, 343, 344, 348, 370, 373, 380, 395, 396, 411, 423, 467, 476, 478, 493, 508, 528, 579, 591, 597, 602–604, 640, 643** (Хлынов)
- “Град Китеж” – см. “Сказание и невидимом граде Китеже и деве Февронии”
- “Гроза” А.Н.Островского **176, 307, 325, 413, 421, 591**
- “Гувернер” В.А.Дьяченко **9, 337**
- “Далай-лама” В.В.Каменского **331**
- “Дама-невидимка” П.Кальдерона **276, 307, 328, 340, 347, 352**
- “Дачники” М.Горького **73, 77–80, 94, 128, 333, 526, 548**
- “Два брата” М.Ю.Лермонтова **591**
- “Двенадцатая ночь, или Как вам угодно” У.Шекспира **9, 29, 38, 131, 145, 146, 180, 208, 221, 225, 239, 241, 242, 246, 337**
- “Двенадцать месяцев” С.Я.Маршака **627**
- “Две сиротки” – см. “Сестры Жерар”
- “Декабристы” – см. “Николай I и декабристы”
- “Дело” А.В.Сухова-Кобылина **398, 421, 431, 432**
- “Дети солнца” М.Горького **42, 73, 88–92, 97, 99, 101, 110, 116, 128, 146, 163, 569**
- “Деяния атлетов” Ж.Дюамеля **415**
- “Джиоконда” Г.Д’Аннунцио **113**
- “Джонни наигрывает” Э.Кшенека **519**
- “Джума Машид” Г.С.Венецианова **594**
- “Дикая утка” Г.Ибсена **47, 48**
- “Димитрий Самозванец” А.С.Хомякова **127**
- “Дни Турбиных” М.А.Булгакова **68, 71, 264, 284, 292, 327, 340, 343–346, 348–375, 380, 389–398, 403, 406, 414, 416, 418–420, 422, 423, 426, 428, 430, 432, 434, 435, 437, 445, 452–454, 458, 470, 476, 481, 482, 493, 506, 508–510, 528, 555, 582, 583, 589, 599, 602–604, 640**
- “Дно” – см. “На дне”
- “Доктор Штокман” Г.Ибсена **27, 29, 42, 43, 112, 152, 183, 370**
- “Дом на перекрестке” М.Я.Тригера **594**
- “Дон Карлос” Ф.Шиллера **500**
- “Дон Сезар де Базан” Ф.-Ф.Дюмануара и А.-Ф.Деннери **229**
- “Дочь Анго” Ш.Лекока **180, 221, 238, 262**
- “Драма жизни” К.Гамсуна **23, 109, 111, 113, 118–125, 160, 196, 258, 261, 262, 355, 581**
- “Дядюшкин сон” по Ф.М.Достоевскому **426, 473, 474, 507, 543, 591**
- “Дядя Ваня” А.П.Чехова **7, 14, 30–39, 44, 52, 62, 111, 147, 151, 168, 183** (Астров), **215, 219, 220, 228, 327, 341, 367, 380, 397, 400, 418, 434, 443, 452, 482, 483, 528, 561, 592, 603, 604, 616**

- “Евгений Онегин” П.И.Чайковского **355, 392**  
“Егор Булычов и другие” М.Горького **628**  
“Екатерина Ивановна” Л.Н.Андреева **161, 199, 200, 334**  
“Елизавета Петровна” Д.П.Смолина **265, 276, 290, 303, 304, 347, 443**
- “Женитьба” Н.В.Гоголя **404, 406, 471, 600**  
“Женитьба Фигаро” – см. “Безумный день, или Женитьба Фигаро”  
“Живой труп” Л.Н.Толстого **176, 180, 183, 184, 198, 202, 203, 205, 332, 566, 591**  
“Жизнь Человека” Л.Н.Андреева **111, 125–127, 146, 151, 161, 163, 334**
- “Заговор императрицы” А.Н.Толстого и П.Е.Щеголева **304, 309, 329, 330**  
“Заговор равных” М.Ю.Левидова **594, 595**  
“Заговор чувств” Ю.К.Олеши **544–546**  
“Заколдованный принц”, переделка Н.И.Куликова **337**  
“Зеленое кольцо” З.Н.Гиппиус **211, 265, 305, 306, 378, 626**  
“Земля” Н.Е.Вирты **626–629**  
“Земля дыбом” С.М.Третьякова **330**  
“Златопуз” Ф.Кроммелинка **415**  
“Злоумышленник” по А.П.Чехову **86**  
“Зойкина квартира” М.А.Булгакова **338, 364**  
“Золотой петушок” Н.А.Римского-Корсакова **542**
- “И свет по тьме светит” Л.Н.Толстого **414, 591**  
“Иван Козырь и Татьяна Русских” Д.П.Смолина **304**  
“Иван Мироныч” Е.Н.Чирикова **84, 86–88, 105, 146**  
“Иванов” А.П.Чехова **15, 73, 85, 86, 170, 218, 228, 295, 564**  
“Иудушка” (“Господа Головлевы” по М.Е.Салтыкову-Щедрину **402, 592**  
“К звездам” Л.Н.Андреева **90, 113, 334**  
“Кабала святош” – см. “Мольер”  
“Каин” Дж.Байрона **161, 180, 221–223, 225, 278, 303, 475, 488, 489, 515, 516**  
“Калики перехожие” В.М.Волькенштейна **209, 223**  
“Калхас” (“Лебединая песня”) А.П.Чехова **15**  
“Каменный гость” А.С.Пушкина **214, 386, 402, 403, 405, 566, 591**  
“Карамазовы” – см. “Братья Карамазовы”  
“Кармен” Ж.Бизе **260**  
“Карменсита и солдат” К.А.Липскерова–Ж.Бизе **260, 262, 267, 500, 586**  
“Каучук” Г.Бывалого **511**  
“Квадратура круга” (“Черный петух”) В.П.Катаева **501, 502, 509**  
“Княгиня Настя” А.В.Амфитеатрова **146**  
“Коварство и любовь” Ф.Шиллера **195**  
“Когда мы, мертвые, пробуждаемся” Г.Ибсена **43, 106, 107**  
“Командарм 2” И.Л.Сельвинского **633**  
“Комедия любви” Г.Ибсена **99, 145**

- “Королева Христина” А.Стриндберга **412**  
“Король Лир” У.Шекспира **269** (Гонерилья), **270**  
“Король темного чертога” (“Король темного покоя”) Р.Тагора **215**  
“Кремлевские куранты” Н.Ф.Погодина **640, 641**  
“Кромдейр” – см. “Старый Кромдейр”
- “Лагерь Валленштейна” Ф.Шиллера **146**  
“Лапы” – см. “У жизни в лапах”  
“Лев Гурыч Синичкин” Д.Т.Ленского **308, 379**  
“Лес” А.Н.Островского **9, 315, 337, 553**  
“Лизистрата” Аристофана **146, 238, 252, 260, 262, 266, 276, 303, 500**  
“Любовь – книга золотая” А.Н.Толстого **329**  
“Любовь Яровая” К.А.Тренева **300, 578, 626**
- “Манфред” Дж.Байрона **387**  
“Мария Стюарт” Ф.Шиллера **392**  
“Маскарад” М.Ю.Лермонтова **399**  
“Мать” С.Пшибышевского **113**  
“Медведь” А.П.Чехова **15, 30**  
“Мертвые души” по Н.В.Гоголю **410, 421, 423, 427, 473, 499, 543, 591, 620**  
“Месяц в деревне” И.С.Тургенева **84, 111, 123, 125, 154–160, 164, 182, 201, 218, 322, 566, 568, 583**  
“Мещане” М.Горького **27, 41, 47, 48, 52, 53, 55–57, 99**  
“Miserere” С.С.Юшкевича **169, 180, 181, 185, 202**  
“Микаэль Крамер” Г.Гауптмана **7, 47–51, 184**  
“Миракль” К.Фолмеллера **573**  
“Младость” Л.Н.Андреева **306, 378**  
“Мнимый больной” Мольера **180, 186, 187, 200, 205, 420, 583**  
“Много шуму из ничего” У.Шекспира **9, 337**  
“Мольер” (“Кабала святош”) М.А.Булгакова **375, 394, 583, 627**  
“Моцарт и Сальери” А.С.Пушкина **214, 215, 566**  
“Мудрец” – см. “На всякого мудреца довольно простоты”  
“Мысль” Л.Н.Андреева **161, 195, 199, 200, 334, 476** (Керженцев)  
“Мятеж” Д.А.Фурманова и С.Поливанова **594**
- “На всякого мудреца довольно простоты” А.Н.Островского **111, 164–166, 182, 186** (Крутицкий), **205, 215** (Крутицкий), **220, 228, 295, 308, 322, 335, 337, 338, 386, 395, 417, 418, 443, 461** (Глумов), **466, 474, 475** (Глумов), **504** (Крутицкий), **566, 568, 583, 591, 604**  
“На дне” М.Горького **7, 42, 54, 57–62, 71** (Сатин), **82, 83, 88–90, 92, 111, 147, 151, 182, 184** (Лука), **205, 215, 218, 220, 221, 228–230, 249, 294, 295, 308, 318, 321, 323, 338, 339, 341, 343, 344, 373, 386, 397, 408, 417, 443, 461, 466, 475, 504** (Сатин), **507, 526, 536, 577, 583, 592, 598, 602, 615–617, 619, 630, 640**  
“На дыбе” (“Петр I”) А.Н.Толстого **580**



- “Нахлебник” И.С.Тургенева **185, 296, 566, 583, 591**  
“Наша молодость” С.М.Карташева (по В.Кину) **525, 544**  
“Нашествие Наполеона” по В.Газенклеверу **330**  
“Не было ни гроша, да вдруг алтын” А.Н.Островского **12** (Елеся), **591**  
“Невидимка” – см. “Дама-невидимка”  
“Недоросль” Д.И.Фонвизин **438**  
“Незабываемый 1919-й” В.В.Вишневого **630**  
“Непрощенная” М.Метерлинка **84, 85**  
“Николай I и декабристы” по Д.С.Мережковскому **343, 370, 380, 386–388, 404, 461, 462, 474, 588**  
“Николай Ставрогин” по роману Ф.М.Достоевского “Бесы” **195–201, 204, 226, 322, 566, 570, 621**  
“Нищий” Ю.К.Олеши **545**  
“Ножи” В.П.Катаева и М.Д.Вольпина **502**  
“Номах” С.А.Есенина **589**  
“Нора” Г.Ибсена **11**  
“Ночь” М.Мартине **330**
- “Обнаженная” А.Батайля **182, 193**  
“Общество почетных звонарей” Е.И.Замятина **331**  
“Овечий источник” Лопе де Вега **500**  
“Огни святого Доменика” Е.И.Замятина **331**  
“Одинокие” Г.Гауптмана **37, 39, 44, 290, 293, 553**  
“Окно в деревню” Р.М.Акульшина **594**  
“Оптимистическая трагедия” В.В.Вишневого **401, 628**  
“Орестея” Эсхила **401**  
“Орлеанская дева” Ф.Шиллера **116, 117**  
“Орленок” Э.Ростана **182, 192**  
“Освобожденный Прометей” Эсхила **340**  
“Осенние скрипки” И.Д.Сургучева **212, 213, 215, 217, 220, 305**  
“Осенний сад” Л.Хеллман **415, 627**  
“Отелло” У.Шекспира **297, 395, 413, 429, 473, 474, 497, 507, 509, 517, 518, 535, 583, 599**  
“Отец” А.Стриндберга **580**  
“Отжитое время” – см. “Дело”
- “Пазухин” – см. “Смерть Пазухина”  
“Партия честных людей” Ж.Ромэна **381**  
“Пелеас и Мелисанда” М.Метерлинка **113**  
“Первая Конная” В.В.Вишневого **531, 620**  
“Пер Гюнт” Г.Ибсена **117, 190, 202**  
“Перикола” Ж.Оффенбаха **238, 262**  
“Песня Судьбы” А.А.Блока **153, 580**  
“Петербург” А.Белого **401**  
“Пиквикский клуб” по Ч.Диккенсу **634, 641**  
“Пир во время чумы” А.С.Пушкина **214, 281, 282, 374, 402, 566**

- “Пир в Сольхауге” Г.Ибсена **337**
- “Платон Кречет” А.Е.Корнейчука **531**
- “Плоды просвещения” Л.Н.Толстого **9, 28** (Звездинцев), **29, 146, 185, 337, 413, 414, 507, 583, 591**
- “Подросток” по Ф.М.Достоевскому **402**
- “Поздняя любовь” А.Н.Островского **627**
- “Поле брани” И.И.Кольшко **182**
- “Половчанские сады” Л.М.Леонова **631–634, 636**
- “Польский еврей” Эркмана-Шатриана **9, 23, 106, 337, 354**
- “Последние дни” М.А.Булгакова **555, 623, 641**
- “Последний решительный” В.В.Вишневского **633**
- “Последняя жертва” А.Н.Островского **9, 413, 470, 555, 591, 640–644**
- “Потонувший колокол” Г.Гауптмана **9, 25, 26, 38, 89, 106, 146**
- “Потоп” Г.Бергера **146, 180, 209, 210, 220, 221, 225, 239, 242, 244, 572**
- “Правда – хорошо, а счастье лучше” А.Н.Островского **404**
- “Праздник мира” Г.Гауптмана **131, 180, 206, 208**
- “Привидения” Г.Ибсена **86, 105**
- “Принцесса Турандот” К.Гоцци **236, 237, 239, 240, 347, 404** (Калаф)
- “Провинциалка” И.С.Тургенева **186, 188, 205, 215** (граф Любин), **225, 295, 322, 566, 583, 591**
- “Провинциальная история” Л.М.Леонова **469, 632**
- “Продавцы славы” М.Паньоля и П.Нивуа **370, 380–383, 393, 415, 587, 600**
- “Прометей” Эсхила **357, 386, 387, 395, 443, 474, 584–586**
- “Прометей прикованный” Эсхила **340**
- “Пугачев и Екатерина” Д.П.Смолина **304**
- “Пугачевщина” К.А.Тренева **265, 298, 300–303, 309, 314, 340, 578, 581, 628**
- “Путь в Дамаск” А.Стриндберга **580**
- “Пушкин и Дантес” В.В.Каменского **331**
- “Разбойники” Ф.Шиллера **307**
- “Разлом” Б.А.Лавренива **461, 528, 594**
- «Разъезд после “Ревизора”» (“Театральный разъезд после представления комедии”) Н.В.Гоголя **146**
- “Расточитель” Н.С.Лескова **266**
- “Растратчики” В.П.Катаева **264, 465, 467, 468, 488, 497–500, 502, 504, 506, 508–511, 522, 529, 602**
- “Ревизор” Н.В.Гоголя **111, 128–132, 141, 145, 180, 191, 224–226, 257, 265, 266, 274, 296, 297, 304, 315, 337, 338, 339, 511, 566, 567, 573**
- “Реквием” Л.Н.Андреева **420**
- “Реклама” М.Уоткинс **415**
- “Рельсы гудят” В.М.Киршона **528–530**
- “Ричард III” У.Шекспира **402**
- “Роза и Крест” А.А.Блока **212, 215, 333, 592**
- “Романтики” Д.С.Мережковского **213**

- “Росмерсхольм” Г.Ибсена **113, 174, 581**  
“R.U.R.” К.Чапека **330**  
“Русские люди” К.М.Симонова **641**
- “Самоубийца” Н.Р.Эрдмана **538, 543, 544**  
“Самоуправцы” А.Ф.Писемского **9, 25**  
“Самсон в оковах” Л.Н.Андреева **334**  
“Сарданапал” Дж.Байрона **402**  
“Сафо” Ф.Грильпарцера **110**  
“Свадьба” А.П.Чехова **405**  
“Сверчок на печи” (“Сверчок”) по Ч.Диккенсу **131, 180, 200, 206, 208, 209, 211, 218, 221, 225, 239, 242, 244, 247, 278, 282, 420, 571, 572, 612, 634**  
“Свет во тьме” – см. “И свет во тьме светит”  
“Свете тихий” Е.М.Беспятова **444**  
“Севильский цирюльник” Бомарше **337**  
“Село Степанчиково” по Ф.М.Достоевскому **9, 131, 180, 201, 215, 216, 218, 226, 245, 266, 316** (Фома Опискин), **319** (Фома Опискин), **322, 478** (Фома Опискин), **566, 571, 591**  
“Семь жен Иоанна Грозного” Д.П.Смолина **304**  
“Сердце не камень” А.Н.Островского **29**  
“Сестры Жерар” В.З.Масса по “Двум сироткам” А.-Ф.Деннери и П.-Э. Кормона **430, 434, 437–444, 455, 509, 593, 594, 602**  
“Синяя птица” М.Метерлинка **111–113, 132–134, 136, 141, 151, 155, 201, 208, 209, 218, 221, 240, 261, 305, 338, 339, 341, 344, 354, 374, 392, 397, 406–409, 466, 544, 602, 613, 640**  
“Сказание и невидимом граде Китеже и деве Февронии” Н.А.Римского-Корсакова **401, 512**  
“Сказка об Иване-дураке и его братьях” по Л.Н.Толстому **307, 340, 347, 378, 591**  
“Скверный анекдот” по Ф.М.Достоевскому **420**  
“Скрипки” – см. “Осенние скрипки”  
“Скупой рыцарь” А.С.Пушкина **402, 403, 405, 591, 628**  
“Слава” Г.Д’Аннунцио **113**  
“Слепые” М.Метерлинка **84, 85**  
“Смерть Занда” Ю.К.Олеши **545**  
“Смерть Иоанна Грозного” А.К.Толстого **7, 27, 29–32, 37, 38, 91, 267, 288, 402, 432, 591**  
“Смерть Пазухина” М.Е.Салтыкова-Щедрина **200, 213, 228, 249, 266, 274, 296, 297, 308, 316, 317, 322, 323, 337–339, 466, 478, 566, 591**  
“Смерть Тарелкина” А.В.Сухово-Кобылина **395, 398, 402, 420, 423–426, 428, 431, 433, 434, 470, 472–475, 591–593**  
“Смерть Тентажиля” М.Метерлинка **99, 101, 102, 109**  
“Снегурочка” А.Н.Островского **7, 29, 41, 42, 58, 59, 106, 145, 548**  
“Снегурочка” Н.А.Римского-Корсакова **38**  
“Сомов и другие” М.Горького **524, 532, 533, 536, 605**  
“Сон в летнюю ночь” У.Шекспира **145**

- “Соната призраков” А.Стриндберга **580**  
“Список благодеяний” Ю.К.Олеши **605**  
“Старик” М.Горького **329, 632**  
“Старый Кромдейр” Ж.Ромэна **286–288, 381, 409, 410, 415, 577, 595**  
“Стенька Разин” В.В.Каменского **298, 299, 331**  
“Стены” С.А.Найденова **111, 126, 198**  
“Столпы общества” Г.Ибсена **29, 61**  
“Страх” А.Н.Афиногенова **524, 525, 530, 541–549, 607**  
“Сцена из Фауста” А.С.Пушкина **403, 405, 406**
- “Тайный брак” Д.Чимарозы **389, 589**  
“Таланты и поклонники” А.Н.Островского **290, 293, 413, 476, 591**  
“Там внутри” М.Метерлинка **84**  
“Тангейзер” Р.Вагнера **51**  
“Темп” Н.Ф.Погодина **528**  
“Товарищ Хлестаков” Д.П.Смолина **304**  
“Толстяки” – см. “Три толстяка”  
“Травиата” Дж.Верди **625**  
“Трактирщица” – см. “Хозяйка гостиницы”  
“Трахинянки” (“Деянира”) Софокла **416, 418**  
“Трехгрошовая опера” Б.Брехта **417**  
“Три сестры” А.П.Чехова **7, 33, 39, 40, 44–48, 62, 75, 111, 147, 150, 151, 155, 156, 168, 205** (Вершинин), **215** (Вершинин), **220, 228, 248, 249, 270, 321, 437, 517, 555, 567, 568, 615, 636–641**  
“Три толстяка” Ю.К.Олеши **524, 544, 545, 606, 627**  
“Трудовой хлеб” А.Н.Островского **634**  
“Турандот” – см. “Принцесса Турандот”  
“**1917** год” Н.Н.Суханова и И.С.Платона **594**
- “У врат царства” (“У царских врат”) К.Гамсуна **151, 152** (Карено), **205, 220, 461, 462, 466, 467, 528, 583, 599, 600, 602**  
“У жизни в лапах” К.Гамсуна **169, 180, 181, 202, 217, 218, 220, 228, 295, 308, 381, 415, 583**  
“Узор из роз” Ф.Сологуба **292**  
“У монастыря” П.М.Ярцева **86**  
“Укрощение строптивой” У.Шекспира **239**  
“Унтер Пришибеев” по А.П.Чехову **86**  
“Унтиловск” Л.М.Леонова **420, 426, 429, 433–436, 462, 465–489, 493, 497, 502, 506, 508, 509, 511, 520, 522, 524, 529, 589, 591, 593, 599, 600, 601, 632, 643** (Черваков)  
“Уриэль Акоста” К.Гуцкова **9, 28, 337**  
“Усадьба Ланиных” Б.К.Зайцева **347**  
“Усмирение Бададошкина” Л.М.Леонова **632**
- “Фальстафиада” по У.Шекспиру **509**  
“Фауст” И.-В.Гёте **402**

- “Фауст” Ш.Гуно **365, 478** (Мефистофель)  
“Федор” – см. “Царь Федор Иоаннович”  
“Фигаро” – см. “Безумный день, или Женитьба Фигаро”  
“Финикиянки” Еврипида **402**  
“Флорентийская трагедия” О.Уайльда **215, 628**  
“Фрекен Жюли” А.Стриндберга **580**  
“Фронт” А.Е.Корнейчука **630**
- “Хижина дяди Тома” по Г.Бичер-Стоу **374, 383, 384, 406, 407, 426, 599**  
“Хирургия” по А.П.Чехову **86, 322**  
“Хлеб” В.М.Киршона **524, 525, 527, 530–532, 536, 544–546, 548, 631**  
“Хозяйка гостиницы” К.Гольдони **25, 180, 186, 188, 189, 195, 199, 200, 204, 205** (Рипафратта), **215, 228, 255, 256, 295, 337, 338, 420, 454**
- “Царь Федор Иоаннович” А.К.Толстого **7, 10, 16–21, 24, 26–28, 31–33, 38, 42, 62, 70, 85, 91, 92, 111, 112, 147, 163, 173, 218, 220, 228, 229, 248, 249, 255, 261, 262, 266, 267** (Шуйский), **274** (царица Ирина), **286, 296** (Голубь-сын), **301, 308, 321, 332, 338, 339–344, 386, 395–397, 400, 408, 417** (царица Ирина), **421, 461, 462, 466, 507, 517, 526, 548, 556, 566, 577, 581, 591, 602–604, 613, 619, 640, 643**  
“Цемент” Ф.В.Гладкова и К.М.Бабанина **594**  
“Цена жизни” Вл.И.Немировича-Данченко **199**
- “Чайка” А.П.Чехова **11, 21–28, 31, 37, 39, 44, 50, 57, 62, 73, 92, 100, 224, 245, 275, 313, 332, 335, 340, 397, 400, 411, 419, 420, 489, 553, 556, 592**  
“Чудак” А.Н.Афиногенова **542**  
“Чудаки” М.Горького **335**  
“Чудесный сплав” В.М.Киршона **631**  
“Чудо святого Антония” М.Метерлинка **239, 404** (Антоний)  
“Чужой ребенок” В.В.Шкваркина **627**
- “Школа злословия” Р.-Б.Шеридана **628, 634, 635, 641**  
“Шлюк и Яу” Г.Гауптмана **98, 99, 102, 146, 354**  
“Шоколадный солдатик” Б.Шоу **209**  
“Штокман” – см. “Доктор Штокман”  
“Шторм” В.Н.Билль-Белоцерковского **528**
- “Эгмонт” И.-В.Гёте **387, 462**  
“Эдда Габлер” – см. “Гедда Габлер”  
“Эллида” (“Женщина с моря”) Г.Ибсена **169, 170**  
“Эрик XIV” А.Стриндберга **221, 239, 242, 247, 248, 347, 412**
- “Юлий Цезарь” У.Шекспира **7, 62–65, 67, 72, 91, 163, 301, 387** (Брут и Антоний), **548, 563**  
“Юность” М.Гальбе **145**

# ИННА СОЛОВЬЕВА

## Художественный театр Жизнь и приключения идеи

С 60

Соловьева Инна. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007.  
– 676 с.

ISBN 5-9000-20-20-7

Книга крупнейшего историка русской сцены Инны Соловьевой вершит многие десятилетия, отданные изучению Художественного театра. Она посвящена приключениям того, что можно назвать идеей МХТ. Впервые разрабатывается тема сотворения театра во времени как единого и цельного произведения. Подробно, с привлечением массива документов показано, как развивалось это “художественное произведение” по имени МХТ до революции, и что произошло с великим театром и его идеей после революции. Книга, подобно самой истории МХТ, строится множеством линий, втягивая читателя в поразительные по красоте, силе и драматизму перипетии театральной жизни от конца XIX до начала 30-х гг., когда органическое развитие авторского идейного театра сталкивается с неодолимыми препятствиями.

Книга затрагивает важнейшие проблемы русской советской культуры. Она расчитана на самый широкий круг читателей, которым эта культура не безразлична.

УДК 792 (47)  
ББК 85.334.3(2)

Художник А.Л.Бондаренко  
Корректор Е.Н.Павлова  
Компьютерная верстка К.В.Москалев

Подписано в печать 12.4.2007. Формат 84×108/32.  
Бумага офсетная. Гарнитура “НьюБаскервиль”.  
Печать офсетная. Усл.-печ.л. 46.  
Тираж 1500 экз. Заказ №

Издательство “Московский Художественный театр”  
125009, Москва, Камергерский пер., 3а  
тел. 229-58-70