

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ

*Кризис символизма * Символизм и акмеизм, полемика поэтов * Художники «Мира искусства» и стиль «модерн» * Обращение МХТ к классике («Горе от ума», «Ревизор») * Первый сезон Старинного театра * Н. Н. Евреинов * Проблема «реконструкции» * Начало традиционализма * «Месяц в деревне» на сцене МХТ и «Дон Жуан» в Александринском театре в постановке Вс. Э. Мейерхольда * Стиль и стилизация * Интерес русских режиссеров к итальянской комедии масок * Пантомимы Мейерхольда * Ф. Ф. Комиссаржевский * «Мнимый больной» в МХТ..... 5*

[Читать](#)

ПУТИ ТРАГЕДИИ

*МХТ и Леонид Андреев * «Анатэма» в постановке В. И. Немировича-Данченко * Встреча К. С. Станиславского с Гордоном Крэгом в работе над «Гамлетом» * «Братья Карамазовы» в постановке Немировича-Данченко * Трагедия вне быта * Прием «чтеца» * Крэговская идея кинетического пространства и проза Достоевского, ансамбль трагиков (Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, И. М. Москвин) * Неприятие Достоевского М. Горьким * «Николай Ставрогин» на сцене МХТ * «Идиот» в театре Незлобина в постановке Ф. Комиссаржевского * «Живой труп» Л. Толстого в МХТ и в Александринском театре * Обращение театра к «Мелкому бесу» и «Заложникам жизни» Ф. Сологуба * «Пер Гюнт» Г. Ибсена и «Мысль» Л. Андреева в МХТ * Испанский цикл Старинного театра * «Пушкинский спектакль» в МХТ * «Гроза» и «Маскарад» в постановке Мейерхольда 77*

[Читать](#)

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ

*Замысел студии Станиславского * Сотрудничество с Сулержицким * Занятия по «системе» * Идеи Сулержицкого о психологии актерского творчества * «Душевный натурализм» на фоне сукон * «Гибель Надежды» Г. Гейерманса * «Праздник мира» Г. Гауптмана * Вахтангов и Сулержицкий * Неприятие спектакля «Праздник мира» Станиславским * Московская публика 1913 г. * «Сверчок на печи» по Диккенсу в постановке Б. Сушкевича * «Особая сценичность» Первой студии * Отрицание ее Мейерхольдом и неприятие Немировичем-Данченко * «Ожесточенность» в стилистике игры Вахтангова-актера * «Потоп» Бергера. Вахтангов и его учителя * Недовольство Сулержицкого * Начало творческого пути Михаила Чехова 172*

[Читать](#)

ТАИРОВ И КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

*Первые постановки Таирова * Его сценическая и теоретическая полемика со Станиславским и Мейерхольдом * Таировская концепция «чистоты жанра» * Эстетика пластического жеста * Таировские вариации на темы комедии дель арте * Арлекинады Мейерхольда и Таирова * Свободный театр Марджанова * Встреча Таирова с Алисой Коонен * Открытие Камерного театра * Художники Камерного театра*

** «Сакунтала» Калидасы * Балетный метод организации пространства в сценической эстетике раннего Таирова * Великая актриса в системе режиссерского театра * «Фамира Кифаред» И. Анненского * Метаморфозы античности * Рождение новой театральности * Театральный кубизм * Влияние эскизов Аппиа * Световая атмосфера * «Саломея» Уайльда на сцене Камерного театра * Клавиатура красок как принцип оформления* 201

[Читать](#)

ТЕАТР ФУТУРИСТОВ

*Русские поэты-футуристы и театр * Велимир Хлебников и Владимир Маяковский * Различия между итальянской и русской концепциями футуризма * Пьеса Хлебникова «Чертик» и ее полемическая связь с поэзией Блока * Развитие в «Чертике» абсурдистских мотивов * Неприятие урбанизма * Пролог Хлебникова к опере «Победа над солнцем» * Сочетание архаизма и футуризма в словесной стилистике Хлебникова * «Супрематизм» декораций и костюмов К. Малевича к «Победе над солнцем» * Театральные начинания футуристов и творчество художника Филонова * Трагедия-монодрама «Владимир Маяковский» * Гротескный сплав «мистерийного» и «буффонного», пародии и экспрессии * Система патетики, лозунгов, метафор и гипербол* 239

[Читать](#)

А. Смялянский. Искусство соотношений. Вместо послесловия 264

[Читать](#)

ПРИМЕЧАНИЯ..... 268

[Читать](#)

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ

*Кризис символизма * Символизм и акмеизм, полемика поэтов * Художники «Мира искусства» и стиль «модерн» * Обращение МХТ к классике («Горе от ума», «Ревизор») * Первый сезон Старинного театра * Н. Н. Евреинов * Проблема «реконструкции» * Начало традиционализма * «Месяц в деревне» на сцене МХТ и «Дон Жуан» в Александринском театре в постановке Вс. Э. Мейерхольда * Стиль и стилизация * Интерес русских режиссеров к итальянской комедии масок * Пантомимы Мейерхольда * Ф. Ф. Комиссаржевский * «Мнимый больной» в МХТ*

Через три года после поражения русской революции 1905 г. интерес режиссеров к символистской драме быстро остывает и короткая полоса русского сценического символизма заканчивается. Мейерхольд, изгнанный из театра Комиссаржевской и приглашенный на императорскую сцену, не обнаруживает больше никакого желания ставить символистские драмы. Даже в своих экспериментальных студийных работах он теперь равнодушен к Ибсену, Метерлинку, Леониду Андрееву. Если же обращается к авторам-символистам, то интерпретирует их чрезвычайно активно, в сущности ломая и уничтожая символистские мотивы, подавая их иронически, иной раз их «циркизируя». В Художественном театре последними истинно символистскими спектаклями были «Жизнь Человека» (1907) и «Росмерсхольм» (1908).

Как известно, Александр Блок датировал кризис символизма 1910 г., видимо не только потому, что в 1910 г. в лагере символистов начался разброд и программные доклады о символизме самого Блока и Вяч. Иванова подверглись резкой атаке с двух флангов, со стороны В. Брюсова и Д. Мережковского, но и потому, что к 1910 г. закрылись один за другим оба журнала символистов — «Весы» и «Золотое руно». А журнал «Аполлон», который начал выходить в 1909 г., охотно предоставляя свои страницы поэтам-символистам, тем не менее сразу же занял настороженно-неприятную позицию по отношению к символизму в целом. Авторы «Аполлона» скептически относились к символистским идейным и эстетическим концепциям. В краткой редакционной статье, предваряющей первый номер нового журнала и формулирующей главные его цели, высказан был резкий «протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности». Слова о культурной преемственности, прозвучавшие в контексте литературной критики и теории тех лет совсем неожиданно, отметим особо: они предвещали важные перемены. Далее высказывалось отвращение к «болезненному распаду духа и лженоваторству». Эти камни были брошены в символистский огород. Редакция «Аполлона» заявляла, что она хотела бы «называть *своим* только строгое искание красоты»¹.

В названии нового журнала имя «дневного» бога солнца, света и искусства полемически противопоставлялось имени «ночного» бога Диониса, которому вслед за Ницше поклонялись символисты. Самим своим именем «Аполлон»

возражал против мрачных прорицаний и угрюмого фатализма русских дионисийцев. Очень скоро в «Аполлоне» появилась программная статья М. Кузмина «О прекрасной ясности». Кузмин писал: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность»ⁱⁱ.

Надменно-презрительная интонация, с которой Кузмин отзывался о «хаосе» и «недоумевающем ужасе», означала, что время символистских наваждений прошло, что тот священный трепет, который вызывали у читателей апелляции символистов к Року, исчез, что символистская образность набила оскомину. Этого, впрочем, давно следовало ожидать. Кризис символизма предвещала ироническая «самокритика» профетических претензий и высокопарного мистицизма, прозвучавшая еще в 1906 г. в «Балаганчике» Блока. Кризис символизма тогда же предощущался и в издевательских насмешках Андрея Белого (недавнего участника символистского движения) над облюбованной символистами «бездной» («Бездна — необходимое условие комфорта для петербургского литератора. Там ходят влюбляться над бездной, сидят в гостях над бездной, устраивают свою карьеру на бездне, ставят над бездной самовар. Ах, эта милая бездна!»ⁱⁱⁱ).

Акмеисты же противопоставляли «роковым безднам» и мрачным прорицаниям символистов ясность, определенность образов, их новаторству — традиционность, их глобальным претензиям — конкретность тематики, их многословию — тугую краткость, их склонности к нарядному разнообразию размеров и ритмов — приверженность к классическим ямба, хореем и анапестам, их ассонансам — точность рифмы, главное же, их расплывчато-многозначным иносказаниям — твердую волю к простоте.

Понятно, что анализу акмеизма здесь места не будет. Но чтобы понять перемены, совершившиеся в русском искусстве на рубеже 1910 г., необходимо все же выяснить социальный смысл той, говоря нынешним языком, «конфронтации» между символистами и акмеистами, которая обозначилась в этот момент.

«Для символистов стих был по преимуществу явлением “музыкального” звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона речи, естественно, не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. [Сравните с требованием Мейерхольда символистской поры: “Слова должны падать, как капли в колодець”. — *К. Р.*] Фразы как таковой, слова как такового в их стихе не было»^{iv}.

Этой системе акмеисты предпочли «четкость, монументальность, некий рационализм, противостоящий музыкальной зыбкости, к которой призывали символисты»^v.

Сергей Городецкий писал: «Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами... У акмеистов роза опять стала

хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще»^{vi}.

Над этой символистской системой «подобий» позднее иронизировал Осип Мандельштам: «Все преходящее есть только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием... Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного... Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой... На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом рад не будешь»^{vii}.

Однако с точки зрения социальной символистские иносказания имели то достоинство, что сквозь них всегда просвечивала современность. Это свойство и открыло символизму широкую дорогу на сцену. Символистские спектакли при всей их внешней отрешенности от конкретной социальной действительности тем не менее ею дышали и ей откликались. Тяготение символистов к театру (почти все они писали пьесы: и Анненский, и Блок, и Брюсов, и Сологуб, и Мережковский, и Гиппиус, и Андреев) таило в себе жажду выйти к большой аудитории, оказать воздействие на русское общество. Еще более откровенно такие мечты выразились в театральных теориях Вячеслава Иванова. Идеи жизнестроительства, изменения самой действительности силой «соборного действия» возникали и пользовались популярностью в символистской среде, косвенным образом доказывая непреходящую актуальность всех символистских исканий и метаний, плохо скрытую, а то и вовсе не скрываемую злободневность их невнятных прищипаний и их ламентаций.

Акмеисты же, отказываясь от символистской системы подобий и иносказаний, не обнаруживали интереса к злобе дня, к гражданственности, к актуальности поэзии. Соответственно они не нуждались в большой аудитории, не испытывали тяготения к сцене, почти вовсе не писали пьес (драмы Гумилева, в сущности, не пьесы, а небольшие поэмы в диалогах), нимало не беспокоились о будущем театра. Единственный из акмеистов, причастный к сценическим экспериментам, М. Кузмин, сочинял музыку и песенки к иным спектаклям или же шуточные оперетты, совершенно безучастные к злобе дня. Зато акмеисты испытывали острый и неожиданно свежий интерес к искусству прошлого, к красоте старины, и вот тут-то их увлечения внезапно и знаменательно совпали с новыми тенденциями, проступившими в русском театре¹.

¹ Указывая, что «излюбленные темы Мандельштама — античность, русский амфир» были в эту пору «модными темами», Л. Гинзбург писала: «Мотивы амфирного Петербурга, пушкинского Петербурга в частности, широко

Восприятие старинного искусства акмеистами было на первый взгляд чем-то родственно духу объединения русских художников «Мира искусства», возникшего еще в конце XIX в. Вплоть до начала 1910-х годов идеи «мирискусников» не находили отзвука в русской поэзии. Поэзия акмеистов явилась первым, пусть и парадоксальным, откликом ретроспективизму «Мира искусства». Журнал «Аполлон» впервые продемонстрировал близость и солидарность группы русских художников и группы русских поэтов: на страницах этого журнала «мирискусники», которые в свое время остались чужды символизму, дружелюбно объединились с акмеистами.

(Заметим, к слову, что в это самое время, т. е. начиная именно с 1910 г., в русской архитектуре прихотливая динамика стиля «модерн» уступает место твердой статике неоклассицизма, устремляющего свои взоры туда же, куда глядели и «мирискусники», и акмеисты, — в русский XVIII и XIX вв., к русскому барокко и русскому ампиру. И «Аполлон» в первых же своих номерах публикует проекты неоклассициста И. Фомина.)

Неизбежной основой своеобразнейшего союза акмеистов и «мирискусников» в первую очередь явилась антипатия к современности. Ни акмеисты, ни тем менее «мирискусники» не помышляли изменить жизнь. Напротив, современные мотивы если и существовали в их творчестве, то лишь постольку, поскольку вечное и прекрасное всегда так или иначе соотносится с сегодняшним.

Правда, на гребне революции 1905 г. «мирискусники» поддались было воздействию «политики» и приняли самое прямое участие в социальных столкновениях. Политическая карикатура, политический плакат стали их формой революционного действия. Но как только революция потерпела поражение, их творчество тотчас отпрянуло от современности и вновь полностью, с наслаждением погрузилось в прошлое.

Означенная коллизия имеет самое прямое отношение и к истории русского театра. Подхватывая полемический тон, который присущ русской театральной критике 1908 – 1917 гг., и внимательно анализируя отчетливо видимое противостояние Мейерхольда, с одной стороны, и Московского Художественного театра — с другой, историки не замечают обычно симптоматичной общности, которой окрашены театральные искания этой поры.

Запах современности в эти годы отлетел от театральных афиш. Л. Гуревич в 1910 г. имела все основания объявить, что главный «лозунг современности» формулируется очень просто: «К классикам!»^{viii} Ни один из мало-мальски даровитых русских режиссеров не предпринимал ни малейших попыток воссоздать на сцене конкретные образы современной русской жизни. (Правда,

разрабатывались в графике 1910-х годов. Мандельштамовские *опыты воссоздания культуры* вовсе не были уединенными. Напротив, они окружены плотной атмосферой современного искусства» [Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 362; курсив мой. — К. Р.]. Как мы увидим далее, русский театр именно опытам воссоздания культуры прошлого уделил в 1910-е годы огромное внимание.

могут возразить: Немирович-Данченко ставил в те годы пьесы о современности. Но ведь плохие пьесы!) Связанная с именем Чехова традиция тончайшего искусства психологического реализма, которая принесла всемирную славу Художественному театру, казалось, едва возникнув, тут же и умерла. Художественный театр, который утвердил себя и завоевал огромный престиж именно как театр Чехова и Горького, т. е. как театр современной русской драмы, за восемь сезонов в 1909 – 1917 гг. дал всего только шесть постановок пьес современных русских авторов, причем ни одна из них не оказалась значительной². Отвернувшийся от символизма Мейерхольд обнаруживал точно такую же холодность к современному русскому репертуару и тоже почти вовсе не ставил новых русских пьес. Его теперь интересовали Мольер, Кальдерон, Лермонтов, Островский, Пушкин. Московский же Художественный театр, в свою очередь, ставит Шекспира, Мольера, Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Островского, Достоевского, Салтыкова-Щедрина. И если в Художественном театре преимущественный интерес к классике проступает как бы спонтанно и руководители МХТ не выступают с декларациями, в принципе направленными против современного репертуара, то Мейерхольд действует в этом смысле вполне осознанно и целеустремленно: традиционализм громко провозглашается и на деле становится его программой.

В первом же номере журнала «Аполлон» Мейерхольд опубликовал небольшую статью «О театре». В ней четко и внятно сказано было, что проблема «Революция и театр» исчерпана. «... Страна, — писал Мейерхольд, — пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания». И в это время, считал он, уже не нужен «театр, угождающий партеру», который еще недавно был «почти организованным политическим собранием». Точно так же изжил себя, по мнению Мейерхольда, театр, какой «нужен улице: пестрый, безвкусный, как вывески и плакаты». Современный репертуар вызывал у режиссера нескрываемое отвращение: «Так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка»^{ix}.

Отсюда был уже один шаг до сознательного предпочтения репертуара классического. И Мейерхольд этот шаг сделал.

В высшей степени симптоматично, что в эту же пору возникает и привлекает к себе большое общественное внимание театр, который сам себя называет «Старинным» и который ставит перед собой задачу прямой реставрации давнишних форм сценического действия. Открывающийся в 1914 г. Камерный театр Таирова также обнаруживает острый интерес к старине и не выказывает ни малейшего любопытства к современной русской жизни. Тяготение к прошлому, любование стариной давало себя знать и в драматургии. Это видно в таких пьесах, как «Путаница» и «Псиша» Юр. Беляева или «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба; они-то и пользовались большой популярностью.

² Для сравнения укажем, что в первые восемь сезонов МХТ поставил 24 современные пьесы, среди них пять пьес Чехова, три пьесы Горького и «Власть тьмы» Л. Толстого.

Между тем виднейшие русские драматурги Максим Горький и Леонид Андреев продолжали писать современные пьесы, которые, само собой разумеется, нелегко проходили цензуру. Однако обращает на себя внимание тот факт, что даже и разрешенные цензурой пьесы этих авторов почти вовсе не ставились в крупнейших русских театрах. Две пьесы Леонида Андреева — «Мысль» и «Екатерина Ивановна» — попали на сцену МХТ. Разрешенные цензурой «Варвары», «Чудаки», «Васса Железнова» Горького шли во второразрядных театриках, «Зыковы» не ставились вовсе. Такое явное отсутствие интереса к пьесам Горького, чье имя звучало тогда очень громко, достаточно выразительно показывает, сколь равнодушны стали режиссеры к современной драматургии вообще и к самому Горькому в особенности.

Уже в 1910 г. один из критиков, ставя Горького в общий ряд с другими «знаньевцами», с иронией вспоминал те времена, когда считалось, «что пьесы Горького, Найденова, Чирикова — хорошее искусство и хорошая общественность». О «быстром охлаждении» к названным писателям упоминалось как о факте общеизвестном, не требующем анализа^x.

Это вовсе не означает, будто современные пьесы вообще не шли. Они шли. Но не в Художественном театре, а у Корша и у Незлобина в Москве, у Суворина в Петербурге, на обеих казенных сценах и в провинции. Современная драма перестала оказывать сколько-нибудь заметное воздействие на жизнь русского общества и на развитие русской культуры.

Поворот к классике, такой решительный и всеобщий, впервые обозначился не где-нибудь, а именно в Художественном театре. Станиславский весной 1905 г., т. е. в ту самую пору, когда он организовывал вместе с Мейерхольдом Студию на Поварской и был страстно увлечен поисками «нового ради нового», когда это «новое» виделось ему прежде всего в Метерлинке и Гамсуне, побывал на устроенной самым деятельным из «мирискусников» — Дягилевым «Историко-художественной выставке русских портретов» в Петербурге. Выставка произвела на Станиславского сильнейшее впечатление. Он писал: «Самое интересное теперь в Петербурге — это выставка портретов. В огромном Таврическом дворце собраны со всей России портреты наших прабабушек и прадедушек, и каких только там нет! Это очень мне на руку, особенно теперь, когда мы хотим ставить “Горе от ума”. Можно найти на выставке и Фамусова, и Софью, и Скалозуба. Буду ездить туда каждый день и все рисовать. Есть и картины, изображающие комнаты. Можно набрать там всякие декорации для “Горя от ума”»^{xi}.

Тем не менее декорации к спектаклю МХТ «Горе от ума» писал еще Н. А. Колупаев, сподвижник Симова. Период же, который сейчас нас занимает, — с 1910 по 1917 г. — прошел под знаком полного и почти безраздельного владычества художников «Мира искусства» в русском театре. Если на страницах журнала «Аполлон» «мирискусники» в эти годы дружественно уживались с акмеистами, то на русской сцене «мирискусники» с равным успехом «обслуживали» полемизировавшие друг с другом направления, наиболее энергично представленные Мейерхольдом в Петербурге и Станиславским в Москве. Они же, «мирискусники», к слову сказать,

оформляли и спектакли знаменитых «русских сезонов» Дягилева в Париже.

Гегемония художников «Мира искусства» в русском сценическом искусстве 1910 – 1917 гг. есть бесспорный факт, значение которого поныне еще далеко не осознано. Важно было бы понять, что именно в программе и практике художников этой группы оказалось так существенно важно для русских режиссеров, которые, конечно, каждый на свой лад использовали возможности живописцев, но которые упорно и последовательно обращались почти исключительно к мастерам «Мира искусства».

Характеризуя «мирискусников», А. М. Эфрос писал, что им свойственна была «любовь к “памятнику”, к старой вещи, к материальной красоте прошлого быта». Однако в прошлом у «мирискусников» были вполне конкретные — и весьма отчетливо выраженные — пристрастия. Их симпатии охватывали, продолжал А. Эфрос, «по преимуществу период русского барокко и русского ампира, от Петра I до Николая I включительно; у “эпохи реформ” 60-х годов, у начатков “идейного реализма”, “протопередвижничества” их симпатии закономерно останавливались»^{xii}.

Выступая с полемикой против «идейного реализма» передвижников против их сострадательного жанризма и социальной критики, «мирискусники», однако, отнюдь не склонны были эстетизировать и тем самым благословлять современную российскую действительность. Их уход в прошлое знаменовал собой нескрываемое отречение от жизни, реально окружавшей художников. И чем меньше верили они в успех социальной борьбы, тем больше надежд возлагали на спасительную и целительную силу красоты.

Петербург, воспетый Пушкиным, был развенчан Достоевским. Красоту Петербурга русские художники второй половины XIX в. не чувствовали. Была, вероятно, определенная закономерность в том, что развитие освободительного движения в России сопровождалось ростом неприязни к столице империи. «Петербург для русского общества, — писал Н. П. Анциферов, имея в виду именно вторую половину прошлого столетия, — становится мало-помалу холодным, скучным, “казарменным” городом... прямые линии города перестают казаться привлекательными своей простотой и строгостью, они теперь выражают собою мертвящий дух аракчеевщины»^{xiii}.

Точно так же русское общество второй половины XIX в. не замечало ни обаяния помещичьих усадеб, ни прелести «московского ампира». Страстная пропаганда Стасова призывала видеть подлинную русскую красоту только и исключительно в старинной церковной архитектуре, которую и копировали восторженно, энергично и безвкусо Ропет с компанией.

«Мирискусники» сумели возвыситься над всем этим. Если Н. Рерих вслед за Васнецовым смаковал древнерусскую красоту, то «мирискусники» потянулись к той красоте, которая была тут же, у всех на виду, но странным образом — несколько десятилетий — целых десятилетий! — оставалась незамеченной. Е. Лансере писал Царское Село, А. Остроумова-Лебедева — Павловск и Петергоф, М. Добужинский — улицы, каналы, решетки Петербурга, Александр Бенуа — чаще Версаль, но нередко и Петербург.

Издававшиеся «мирискусниками» журналы «Художественные сокровища

России», «Старые годы», «Столица и усадьба» запечатлели в фотографиях и рисунках не одни лишь творения русского зодчества, но и работы русских мебельщиков, стеклодувов, мастеров фарфора, весь русский быт, особенно усадебный, от Петра I до Николая I, быт, сохранившийся в реальных вещественных памятниках. Когда Мейерхольд в Александринском театре или Станиславский в Художественном обращались к Пушкину, Грибоедову, Лермонтову, Островскому, Тургеневу, они неизбежно двигались — в сфере внешности спектакля, разумеется, — по путям, подсказанным «Миром искусства». Спектакль «Горе от ума», оформлявшийся, как уже сказано, под впечатлением выставки русского портрета, Дягилевым устроенной и Станиславского восхитившей, был проникнут откровенным любованием стариной. А более поздние декорации Добужинского к спектаклям МХТ являли собой опозитизированные иллюстрации из журнала «Старые годы».

Предпринятая «мирискусниками» эстетизация и защита русского искусства XVIII и начала XIX в., русского барокко и русского ампира очень скоро оказала свое воздействие на театральные декорации.

Заметим тут же, что творчество «мирискусников» — в частности, их идеолога и руководителя А. Бенуа — всегда тяготело к сцене. Автор книги о художниках «Мира искусства» Н. Соколова писала, анализируя версальскую серию А. Бенуа: «Четырехугольник холста трактуется как сценическая площадка. Авансцена так и остается свободной... Справа и слева симметрически расположены кулисы. В глубине задник... Даже и тогда, когда фигурки отсутствуют, а дается чистый пейзаж, построение пространства сохраняет характер подготовленной сцены»^{xiv}.

«Подготавливая сцену» на своих полотнах, «мирискусники» — все, почти без исключения — мечтали о сцене реальной, стремились практически работать в театре^{xv}. И осуществили свою мечту. Театральными художниками стали Бенуа. Добужинский, Головин, Коровин, Сомов, Бакст, Кустодиев, Рерих, Сапунов, Судейкин.

Если до революции 1905 г. художникам «Мира искусства» удалось громко заявить о себе на русской оперной и балетной сцене, то после 1910 г. с их самым активным и во многом определяющим участием шел процесс развития русского драматического театра³. В сущности, почти все значительные спектакли это-то времени прошли в их декорациях. Столь отчетливое преобладание «мирискусников» на русской драматической сцене в первую очередь вызвано было общностью главного интереса, равно обуявшего и режиссеров и художников, — интереса к прошлому. Формы, в которые этот интерес изливался, могли быть различными, цели, которые ставили перед собой те или иные режиссеры, само собой разумеется, менялись. Тематическая

³ Впрочем, отдельные набеги на драматическую сцену они совершали и раньше: например, Л. Бакст в 1900-х гг. оформлял две постановки античных трагедий в Александринском театре. Но в ту пору художники «Мира искусства» не находили ни понимания, ни подлинной поддержки у режиссеров, для которых работали.

общность, однако, сомнению не подлежит.

Десятилетие спустя А. М. Эфрос склонен был рассматривать весь период деятельности «мирискусников» на театре как период, когда режиссерское и актерское искусство полностью подчинилось художнику и художник стал в театре чуть ли не единовластным хозяином. «Триумфы декоративизма в театре, — писал он, — памятли всем. Имена Бакста — Головина — Бенуа и прочих живописцев этого круга вызывают воспоминания о большой цепи пышных зрелищ, единственным законодателем и руководителем которых был художник. Он пришел, правда, на сцену не по произволу, а по зову: театр позвал его. Но, придя, он не помог ему, а поглотил его. Он попросту заменил театр собой; актер превратился только в носителя костюма, так же как действие стало лишь поводом для декоративных росписей»^{xvi}.

Такое восприятие было, конечно, преувеличением. Однако в этом преувеличении правда состояла в том, что с приходом на драматическую сцену мастеров «Мира искусства» роль художника в театре неизмеримо возросла. Особенно остро ощущалось новое значение художника в эстетической системе МХТ.

Обращаясь к русской классике и последовательно, из года в год предлагая своей публике одну за другой столь разные по стилистике постановки «Горя от ума» (1906), «Бориса Годунова» (1907), «Ревизора» (1908), «Месяца в деревне» (1909), руководители МХТ Станиславский и Немирович одушевлены были прежде всего желанием доказать универсальность метода психологического реализма, выработанного в стенах МХТ, и продемонстрировать его неограниченный, охватывающий в отечественную классику возможности. Поначалу не предвиделись те сложности, которые о себе заявили, как только начались репетиции русских классических пьес. Предполагалось, что, коль скоро на сцене МХТ удалось воспроизвести во всей неотразимой жизненности и обветшавшие «дворянские гнезда», и современную ночлежку, и Рим Цезаря, то картины жизни российского Смутного времени, гоголевской провинции и грибоедовской Москвы будут явлены с еще более сильным реализмом. Считалось, что добиться такого реализма возможно способом наиболее тщательного воспроизведения ушедшего быта.

Практика, однако, быстро показала, что сделать это совсем не так просто. Метод скрупулезного воссоздания атмосферы, быта, вещественного антуража, костюмов и т. п., которым обычно пользовался МХТ, и прежде вызывал многие нарекания. Дело было не только в том, что такие постановки, как «Юлий Цезарь» или «Власть тьмы», были встречены критикой отнюдь не восторженно. Важнее было другое: уже и в стенах самого МХТ универсальность метода, который «сплетал свое кружево из двух разноцветных нитей — высшего реализма и низшего натурализма — из нежных, как цветы, чувств и докучных сверчков»^{xvii}, ставилась под сомнение. И постановки символистских спектаклей, таких, как «Драма жизни», «Жизнь Человека» и «Росмерсхольм», это сомнение еще усугубили.

Три постановки МХТ 1906 – 1908 гг. — «Горе от ума», «Борис Годунов» и «Ревизор» — отмечены общей печатью неуверенности. Театр кидается из

крайности в крайность. Если грибоедовский спектакль решается красочно и масштабно, так, что сцена третьего акта «Горя от ума» представляет собой целую анфиладу комнат (гостиная на первом плане, зал — на втором, еще дальше — «карточная», и за ней дверь, ведущая куда-то совсем далеко в глубину сцены и в бесконечность фамусовского дома), то гоголевский спектакль демонстрирует другую крайность — крайность бедности и тесноты. И Симов довольствуется в «Ревизоре» трапециевидными (в плане) павильонами, будто возвращаясь к театру гоголевских времен и, уж во всяком случае, к театру домхатовскому.

В «Горе от ума» главный режиссерский акцент сделан на развертывании живописных и полных динамики безмолвных массовых сцен, очень эффектных и по-своему торжественных. Алиса Коонен вспоминала, как долго и фанатично работал Станиславский, например, над большой (несколько минут!) паузой в картине бала перед выходом Хлестовой. Его цели были: «легкий шелест французской речи», «позвякивание ложечек в крошечных кофейных чашечках», мелодичный звон гусарских шпор — и все это в сцене, «где не было ни одного грибоедовского слова»^{xviii}. Такие паузы вызывали восторг и аплодисменты публики. Ход спектакля складывался, по выражению современного рецензента, из «тысячи мелочей», обаятельных и милых.

В «Ревизоре» же господствовал намеренный провинциальный жанризм, рвались вперед подробности грубые, курьезные, некрасивые. (Заметим, что режиссерская партитура грибоедовского спектакля была такова, что в 1914 г. оказалось возможным «одеть» этот спектакль в «новое платье» — в декорации М. Добужинского. Для «Ревизора» 1908 г. такое переодевание было немислимо, и в 1921 г. новая редакция спектакля в декорациях К. Юона стала совершенно новой режиссерской работой.) В «Горе от ума» все сверкало и пенилось, общая атмосфера была возбужденно-бальная. А в «Ревизоре» Хлестаков давил ногой клопа на стене, таскал за волосы трактирного слугу и швырял в Осипа сапоги, замурзанные дворовые девки волокли в дом Городничего грязную перину для столичного гостя, сам Городничий долго и вкусно облизывал свой кукиш. Атмосфера спектакля вызвала горестные причитания А. Кугеля: «От этого Гоголя становится обидно и горько на душе: так груба, зоологична, корява, бесправна, беспомощна и подла русская жизнь... Хочется плюнуть — именно плюнуть — на этих людей, драться и выть и в бешенстве кусать себе локти»^{xix}. Н. Эфрос заметил, что главный принцип Станиславского в этой работе — превращение «точек — в кляксы»^{xx}.

Легко было догадаться — и критики догадались, — что образы «Ревизора» Станиславского, которые кажутся, по словам Л. Гуревич, «порождением какого-то кошмара»^{xxi}, навеяны недавней работой над «Жизнью Человека». И. Игнатов прямо писал: в «Ревизоре» просто-напросто «продолжается “Жизнь Человека”». Уродливые фигуры, похожие на тех, которые мы видели на балу у «Человека», как-то стилизованно-медленно двигались, почти не изменяя выражения выпученных глаз, предпосылая словам какие-то странные шипящие и свистящие звуки...»^{xxii}. Крайность, острота очертаний, безбоязненная готовность произвести впечатление жуткое, кошмарное — все это пришло от

абстракций Леонида Андреева и было прочно укоренено в бытовой достоверности, в непрременной для Симова «обжитости» интерьеров. Передвигаясь в прошлое, кошмар воплощался в плоть той самой жизни, которая заставляла Кугеля «в бешенстве кусать себе локти».

Но уже в «Борисе Годунове» историческая конкретность была потеснена со сцены. Символистские мотивы, по инерции продолженные в пушкинском спектакле Немировича, впервые чрезвычайно убедительно продемонстрировал О. М. Фельдман в книге «Судьба драматургии Пушкина». Говоря о том, что Немирович, испытывавший раздраженное недоверие к пушкинскому историзму, считавший всю концепцию истории, предложенную автором «Бориса Годунова», романтически-приукрашенной и облегченной, О. Фельдман показывает, как именно старался режиссер превратить пушкинскую трагедию в некую «символистскую легенду»^{xxiii}.

В этом спектакле, вклинившемся в репертуар МХТ между «Драмой жизни» и «Жизнью Человека», попытка дать символистское прочтение пушкинской трагедии и выдвинуть на первый план внеисторические, «абсолютные», годные «на все времена» мотивы резко столкнулась с навыками, прочно усвоенными МХТ в постановках двух исторических трагедий Алексея Толстого.

Стремление к максимальной обобщенности спорило с жадной конкретности вещей и «обжитости» интерьеров, обязательной для Симова.

В результате столкновения двух этих тенденций получился довольно странный гибрид. Вещи по-прежнему гордо заявляли о своей подлинности, костюмы по-прежнему кичились достоверностью. Но Немирович всячески урезал и ограничивал в правах симова дотошность. Интерьеры размещались в тесных, выдвинутых почти на авансцену выгородках. Количество доподлинных вещей было очень невелико. Они уже не могли претендовать на воссоздание исторической атмосферы. Скорее, они выглядели опознавательными приметами эпохи, ее знаками, способными только изредка об этой эпохе напоминать.

Что же касается картин, которые у Пушкина идут под открытым небом, то решались они по-разному, и эти различия были наиболее примечательны. Финальная сцена («Народ безмолвствует») на Кремлевской площади казалась просто перенесенной из спектакля «Смерть Иоанна Грозного». Но зато «Граница литовская» выглядела уже как будто и не симова декорацией. Белесый туманный задник, по диагонали пересеченный расплывающейся линией дороги, покосившийся крест внизу, слева на первом плане, темная полоса леса вдали как бы предвещали скорый приход Рериха. Русская старина лаконично и сурово напоминала о величии. Очертания прошлого были овеяны печалью. Пейзаж воспринимался как смутное видение исчезнувшей красоты. Такой России, такого взгляда в минувшее в спектаклях раннего МХТ дотолем никогда не бывало.

Затея Немировича, который именно с «Бориса Годунова» начиная вздумал было вовсе запретить выходы актеров на аплодисменты (даже после окончания спектакля), лишь усугубила ощущение замкнутости и отдаленности сценического мира от сегодняшнего партера. Робкие намеки на стилизацию,

которые в спектакле проклеивались, никем замечены не были.

Три постановки русской классики обозначили три возможных тогда для МХТ способа ее воплощения: умиротворенный эстетизм «Горя от ума», резкий натурализм «Ревизора», смутная с привкусом «легендарности» символика «Бориса Годунова». Публика явно отдавала предпочтение грибоедовскому варианту: ни «Ревизор», ни «Борис Годунов» успеха не имели. Но МХТ словно бы замер на распутье, не зная, какую из трех дорог следует избрать.

Между тем, пока в Москве думали да гадали, как надобно ставить русские пьесы, написанные в прошлом столетии, в Петербурге вдруг в одночасье возник Старинный театр.

В декабре 1907 г. Старинный театр показал петербургской публике одну за другой две программы, поставленные по текстам сочинений для сцены, сохранившимся с XI – XV вв. Театром руководили Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов, кроме того, в качестве режиссера привлечен был А. А. Санин. Они пригласили таких художников, как А. Бенуа, М. Добужинский, Е. Лансере, Н. Рерих, В. Щуко, композитора И. Саца, собрали труппу — в основном это были, по словам Бенуа, «любители, юноши-студенты, впервые пробовавшие свои силы на подмостках»^{xxiv}. С их-то участием и предполагалось в точности реконструировать и продемонстрировать зрителям старинные театральные представления, бытовавшие в Европе на протяжении пяти веков. И до русских реставраторов многие мечтали о чем-то подобном, английский режиссер У. Поуэл к примеру. Задача прямой, елико возможно точной — до мелочей — реконструкции осложнялась, однако, очень многими обстоятельствами.

Сами по себе тексты старинных моралите, мираклей, фарсов и «пастурелей» (т. е. пасторалей), хотя и позволяли смутно догадываться о том, как именно исполнялись все эти пьески в давно прошедшие времена, тем не менее точных указаний по этому поводу не содержали.

Между тем каждый из забытых жанров, которые создатели Старинного театра тщились теперь воскресить, имел некогда свою собственную технику сцены, свои отшлифованные временем навыки актерской игры, специфическую манеру произнесения текста, мимику, пластику и т. п.

Любая из старинных сценических форм могла быть более или менее точно воссоздана только в результате чрезвычайно длительной подготовки — во-первых, исследовательской, научной, во-вторых, воспитательной, даже тренировочной работы с актерами и только затем уже — способом режиссерской организации спектакля. Не имея ни времени, ни возможности столь фундаментально поставить дело, руководители Старинного театра основное внимание уделили внешности своих представлений.

Организаторы театра, правда, побывали в Париже, Кельне, Нюрнберге, Мюнхене, и русская пресса с оттенком большого почтения сообщала о том, что они везде собирали ценные сведения по истории сценического искусства средневековья. Несомненно, однако, все эти торопливые «штудии» были достаточно поверхностны: изучалась в основном техника старинных сцен, их устройство, которое в точности воспроизвести не надеялись. Что же касается актерской техники и манеры игры, то об этом почти ничего не удалось узнать.

И когда Н. Евреинов незадолго до открытия Старинного театра зачитал длинный ученый реферат «Об актере средних веков», то выяснилось, что эрудиция докладчика, пространно рассуждавшего о различиях между античным театром и христианскими мистериями и моралите, на вопрос о том, какова же была актерская игра в этих представлениях, ответа не дает. Евреинову ясно было одно: игре средневекового лицедея присущ «примитивный характер». Дабы постигнуть этот примитив, он вполне серьезно предлагал обратиться к впечатлениям от нынешних «солдатских и детских спектаклей»^{xxv}. Попытка проложить путь в далекое прошлое через современную казарму или через детские игры была по меньшей мере утопической. Вряд ли и сам Евреинов воспользовался этой идеей.

Реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим. А «реконструкция актера» (вряд ли мыслимая вообще!) требовала огромных познаний, которыми устроители не располагали, и длительного времени — его тоже не было.

Обе программы осуществлялись поэтому в значительной мере наугад, по наитию.

Весь дилетантизм предпринятой реставрации мог бы тем не менее оказаться и занятным и приемлемым, если бы ее приблизительность себя не скрывала. Другими словами, примитивные средневековые и ренессансные актерские представления могли быть явлены публике XX в. с неприятным оттенком свободной стилизации, который оправдывал бы неточность условностью. Движение в такое далекое прошлое требовало сохранения связей с современной аудиторией, умения так или иначе найти с ней общий язык. Режиссеры же, по меткому определению Б. Казанского, старались создать «музей театральности»^{xxvi}. К счастью, художники-декораторы все связаны были с группой «Мир искусства», и они-то понимали, что могут дать в лучшем случае стилизацию «под старину», а отнюдь не адекватное, музейно-точное воспроизведение декораций и костюмов далекого театрального прошлого.

Художники-то Старинного театра и сумели взглянуть в прошлое из современности, не желая во имя заведомо сомнительной исторической точности идти на уступки — ни вкусовые, ни живописные.

М. Добужинский. Он оформил пастораль «Робен и Марион», стилизуя придворный спектакль начала XIV в. Сцена изображала собой зал богатого графского замка. Стены были завешены золотыми тканями. Тут, в этом зале, дается представление пасторали. Ее комедианты пользуются «своими» декорациями и «своей» бутафорией: картонный пестрый домик с башенкой, большой откровенно игрушечный конь (выше домика!) на колесах, а рядом с этим конем — очень похожие, «как живые», картонные овечки.

Или И. Билибин. Он сделал трехъярусную декорацию для миракля «Действо о Теофиле» так: внизу — ад с чертями, наверху — рай с ангелами, посередине — земля с людьми.

Н. Рерих же для мистерии «Три волхва» изобразил сумрачное каменное нагромождение зданий средневекового города с высокой папертью храма на

первом плане^{xxvii}.

В. Щуко для моралите «Нынешние братья», повторяя формы итальянской «комедиа эрудита», разделил сцену на отдельные кабины, в которых за занавесками помещались аллегорические персонажи — «Зависть», «Любовь», «Совесть» и т. п.

Занавес для Старинного театра сделан был по эскизу А. Бенуа. В работе Бенуа стилизаторские намерения обозначились наиболее явно. Изображены были Адам и Ева, Ангел со свитком в руке, девушка, которая гладит единорога, некое страшное чудовище, выглядывающее из-за синего гобелена. Всем этим фигурам Бенуа дал грациозные пластические позы и движения в духе рококо. Его занавес дышал привычным и любезным сердцу Бенуа Версалем, но никак не средневековьем.

В такой изящно стилизованной живописцами среде под музыку оркестра, для которого заново сконструированы были давно исчезнувшие из обихода инструменты — гамбы, монохорды, органиструмы и т. д., действовали актеры, которые, увы, грубо разрушали иллюзию, творимую живописцами и композитором. По идее Старинного театра надлежало не только показать, «как играли», но и показать, «как смотрели». Т. е., замечает М. Пожарская, задача «реконструкции актера» сочеталась с задачей «реконструкции зрителя»^{xxviii}. Представление пасторали «смотрели» гости графа, хозяина замка, где играли комедианты. «Зрителями» мистерии «Три волхва» были молящиеся, которые собрались у паперти храма, и т. д. Иначе говоря, актеры Старинного театра должны были играть и старинных актеров, и старинных зрителей. Между тем, как уже сказано, труппа состояла из плохо обученных статистов. Они способны были надолго замирать в картинных позах, позаимствованных со старинных гравюр и предуказанных режиссерами. Но их движения выглядели деланными, искусственными, их голоса звучали невыразительно, без воодушевления и азарта.

Даже А. Бенуа, который отважился выступить с пространной рецензией на спектакли, подготовленные с его помощью и при его участии, и который опрометчиво заявил, что считает А. А. Санина «лучшим режиссером, когда-либо бывшим на русских сценах», констатировал многие неудачи актерской игры. В исполнении двух фарсов XVI в. заметно было, по словам Бенуа, что у артистов «нет настоящей школы дикции», что в фарсовой кутерьме они «теряют самообладание в речах и дисциплину в акцентах. Получается крик, чепуха... То, что должно бы быть смешным, становится непонятным, а потому скучным». В одних случаях Бенуа жаловался на «пересол наивностью» у актеров, в других — на их «беспокойный реализм», в третьих — просто на «неприятную фальшь»^{xxix}. Наименее успешно выполнялась задача «реконструкции зрителя»: жиденькая толпа на сцене Старинного театра очень уж напоминала банальные массовки оперных статистов.

Противоречие между эстетизмом стилизации (к которой во всеоружии мастерства и вкуса стремились художники) и целями прямой, по возможности точной, «музейной» реконструкции старинных представлений (о которой мечтали режиссеры) усугублялось еще и тем, что сценическая площадка во всех

случаях не менялась. И для мистерии, и для миракля, и для фарса, и для моралите режиссеры могли предоставить только плоский планшет тесной сцены небольшого театра на Мойке. Этот вынужденный компромисс был не единственным. Другой, еще более болезненный компромисс состоял в том, что наряду с подлинными текстами старинных пьес взяты были и тексты, специально и заново написанные. К примеру, мистерия «Три волхва» игралась по тексту «Литургической драмы», сочиненной Н. Евреиновым, и Бенуа скорбно констатировал ее «безвкусию», «чрезмерную нарочитость каждого момента»^{xxx}.

Реставрация осуществлялась очень неточно.

Тем не менее с той стилизацией, к которой клонили декораторы, она вступала в спор.

Это и дало Мейерхольду повод для иронического резюме: «Старинный театр сел, таким образом, между двух стульев».

Свою статью о Старинном театре Мейерхольд заключил решительным указанием на самое слабое место всей этой затеи: на актера. «... Да могли ли так играть средневековые актеры? — спрашивал он. — Не было ни наивности, ни искренней гимнастичности. Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонации не та»^{xxxi}.

И хотя Бенуа утверждал, что руководители Старинного театра — «люди, с фантастической чуткостью проникшие до самой глубины своего задания, прямо какие-то чародеи, вызвавшие тени далеких и по времени, и по месту людей»^{xxxii}, хотя он заявлял, что Санин превратил «юношей-студентов» в оживших вдруг жонглеров, менестрелей и фарсеров, но, как мы уже видели, игру всех этих актеров он не хвалил, а порицал. Бенуа восторгался художниками (скромно умалчивая о себе), режиссерами (замечая все же, что у Евреинова «очень еще незрелый вкус»), музыкой, но его отзывы об исполнителях полностью подтверждали правоту Мейерхольда.

Изысканный примитивизм, о котором мечтали режиссеры Старинного театра и который в идеале должен был быть наивным и легким, изящным и чистым, получался жеманным, пересоленным, тяжеловесным. Кроме того, от средневековья в Старинном театре веяло — это заметили рецензенты — слишком явственным влиянием Метерлинка и даже метерлинковщины, т. е. вторичностью, к которой русская сцена уже притерпелась. Представления Старинного театра успеха не имели, «за исключением первых спектаклей, — признавал и Бенуа, — зал пустовал»^{xxxiii}.

И все же было бы ошибочно недооценивать короткую и спазматическую деятельность Старинного театра (новый цикл его постановок, староиспанский, состоялся в сезон 1911 – 1912 гг., даны были пьесы Тирсо де Молины, Лопе де Вега в Кальдерона). При всех своих очевидных недостатках спектакли Старинного театра имели значение энергичной и внятной декларации: они провозглашали необходимость обращения сценического искусства к утраченной, почти вовсе исчезнувшей театральной культуре прошлого. И в этом-то смысле лобовая прямолинейность реставраторства оказалась полезна: и как призыв, и как урок. Это было важно. Старинный театр доказал — от

противного, — что задачи, которые он выдвинул, невыполнимы. Это означало, что, обращаясь к прошлому, надо действовать иначе. (Конечно, создатели этого русского эксперимента не могли не быть наслышаны о западных опытах, но тем важнее их урок.) Старинный театр открыл всем, кто хотел видеть, глаза на те противоречия, которые возникают между методом реставрации (научным) и свободой интуиции (без которой искусства нет), на неизбежные конфликты между тщательной и кропотливой музейностью, к которой стремились его режиссеры, и свободой композиции, которой воспользовались его художники, верные «мирискусническим» принципам стилизации. Наконец, — и это едва ли не главное, — Старинный театр наглядно продемонстрировал тот простой и важнейший факт, что обращение к прошлому в искусстве сцены упирается во множество проблем, и в частности в проблему соответствующей выучки актеров.

Можно не сомневаться в том, что все эти уроки представлений Старинного театра не прошли бесследно.

Они, в частности, учтены были и Мейерхольдом, который год спустя выдвинул свою, тщательно продуманную и обоснованную программу постановок классики. Он уже в 1908 г. говорил о том, что такие русские пьесы, как «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гроза», никогда прежде «не были представлены в освещении лучей своих эпох», что они «не представляли перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий». Он выдвинул идею, согласно которой должно было прислушиваться к «отголоскам прошедшего времени»^{xxxiv}.

Как и руководители МХТ, Мейерхольд, покинувший Офицерскую и приступивший к работе в Александринском театре, размышлял пока о русской классике. Но приступил к ней еще не скоро и опыты в сфере традиционализма не с русской классики начал.

Тем более сильное впечатление произвел внезапный переворот, который учинил на сцене Художественного театра М. Добужинский, оформлявший «Месяц в деревне» в постановке Станиславского. Этот именно спектакль 1909 г. открывает собой всю историю традиционализма на русской сцене и демонстрирует — сразу же и внезапно — полное торжество новых принципов в подходе к воспроизведению среды, окружавшей актера.

Много лет спустя, в 1926 г., Станиславский писал, имея в виду «Драму жизни», «Жизнь Человека» и «Синюю птицу», что все эти пьесы «были приняты и поставлены *только потому, что до появления пьесы были случайно найдены подходящие приемы сценического оформления*. Из этого, — продолжал он, — можно заключить, что присутствие художника при решении постановки пьесы и составления репертуара — желательно и полезно» [курсив мой. — К. Р.]^{xxxv}.

«Месяц в деревне» ставился сразу после «Синей птицы». Думается, от художника и в данном случае зависело многое. Анализируя тургеневский спектакль на страницах «Моей жизни в искусстве», сам Станиславский рассматривал его в основном как первый удачный опыт применения «системы». В «Месяце в деревне» Станиславский, по его собственным словам, хотел

«уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно *завуалировать* всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей»^{xxxvi}. И хотя режиссер, естественно, рассказал, как протекала его совместная с Добужинским работа, все же форме спектакля он уделил мало внимания. В свою очередь, историки МХТ тоже не придали должного значения тому факту, что Станиславский в этот момент вдруг отказался от услуг Симова и решил обратиться к художникам группы «Мир искусства».

М. Добужинский вспоминал, что в первом же разговоре вместе с предложением оформить «Месяц в деревне» Станиславский попросил: «передать Александру Бенуа и другим моим коллегам по Миру Искусств о желании театра соединиться с ними в непосредственной тесной работе»^{xxxvii}.

Следовательно, Станиславский знал, чего хотел, и знал, на что идет. Он резко менял курс своего театрального корабля. Судя по «Моей жизни в искусстве», он работал с Добужинским в самом тесном контакте. Тем удивительнее выглядят — в общем контексте всей истории МХТ — результаты этой совместной работы.

Невероятной по новизне была уже предложенная Добужинским планировка пьесы. Впервые в истории МХТ в основу плана *всех картин* положен был ровный полукруг. Такое геометрическое единообразие с точки зрения совсем недавних принципов МХТ казалось едва ли не кощунственным. За все предшествующие годы полукруглые планировки применялись в МХТ только дважды: в картине Сената в «Юлии Цезаре» и в первом действии «Горя от ума», и оба раза полукруг был исторически обоснован. Добужинский же, располагая всю пьесу на полукруге только потому, что такая планировка получалась красивой, тем самым попирает элементарные, казалось бы, требования реализма. Его решение предполагало фронтальную развернутость мизансцен, упраздняло обычные для МХТ диагональные композиции. Более того, Добужинский вместо асимметрии, которая во МХТ давно уже утвердилась как закон, потребовал симметрии во всем. Художник стремился к уравновешенности там, где во МХТ наоборот привыкли добиваться жизненной неуравновешенности, подвижности, неустойчивости. Его декорации дышали спокойствием. Справа камин и слева камин. Справа диван, в центре диван и слева диван. Справа дверь и слева дверь. Справа овальное зеркало и слева овальное зеркало. Сами по себе все эти предметы, выдвинутые вперед (декорация была неглубокая), тоже, как и весь обвод сцены, обнаруживали тенденцию к округлости. Даже декорация сада была дана одной скамьей, к которой примыкал полукругом повешенный задник, изображавший деревья и белую церковь вдаль. В центре, подчеркивая и тут симметричность всей пейзажной картины, стояло одно большое раздвоенное дерево.

Вся игра велась на ровном планшете сцены, и размеры ее «зеркала» не менялись. Никаких лестниц. Никаких углов. Тишь да гладь, порядок и прибранность!

Геометрически уравновешенная композиция неизбежно вступала в

противоречие с принципами воспроизведения «картины жизни», всей ее динамики, ералашного движения, которое прежде культивировал МХТ. С точки зрения жизненности сомнительны были и мизансцены Станиславского, то монотонно сидячие, то выводившие персонажей поочередно в центр сцены, напомиавшей, по словам А. И. Бассехеса, «раковину оркестра» или «нишу для скульптурной группы»^{xxxviii}. Но Добужинский нисколько не ошибался, полагая, что предложенная им внешность спектакля идеально соответствовала желанию Станиславского «дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы “пригвоздить” их к местам»^{xxxix}. Произошло в высшей степени знаменательное и взаимно выгодное пересечение двух тенденций, каждая из которых преследовала свои собственные цели: Станиславский «пригвоздил актеров» к их местам, ему нужна была статика, Добужинский же позаботился о том, чтобы места эти располагались симметрично и чтобы статика выглядела красиво.

Что же касается симметрии, явленной здесь с чрезвычайной наглядностью, то ее эстетическая функция была, может быть, самой важной. Взамен беспорядка (жизненного) она предлагала строгую упорядоченность (конечно, возможную только как заведомая условность).

Привычной для МХТ и застигнутой как бы врасплох «прозе жизни», воспроизведенной во всей ее сиюминутной растрепанности, Добужинским противопоставлялась строго организованная и красивая упорядоченность мира, внутри которого будет развиваться сценическое действие.

Впоследствии художник В. В. Дмитриев метко назвал декорацию Добужинского «поющей» и указывал, что ее целью было «открытие поэтической среды». Сам Станиславский писал, что вместе с художником стремился к красивой передаче «сентиментально-поэтических настроений 20-х — 50-х годов»^{xl}.

В результате весь облик спектакля являл собой новую, необычайно красивую цельность. Главным внутренним и внешним законом зрелища стало восхищенное любование прошлым. Точно так же, как художники «Мира искусства» любовались версальскими парками или петербургскими узорчатыми решетками, Станиславский любовался тут красивой, медлительной жизнью тургеневских персонажей, высоким строем и благородством их чувств, возвышенностью интересов, поэзией «дворянского гнезда». По совету Немировича он свою основную задачу формулировал так: «добыть тургеневскую дымку»^{xli}. Если недавний «Ревизор» был «физиологичен», то «Месяц в деревне» сиял беспримесной духовностью. Все события спектакля происходили только в сфере возвышенных мечтаний, надежд, огорчений и разочарований. Низкое уступило место высокому.

Характерная для Добужинского суховатая красота письма в данном случае пришлась очень кстати. Его краски, тихие и блеклые, вызывали именно то элегическое настроение, которого добивался Станиславский. «Зеленые с серебром обои, два зеркала в овальных черных рамах, диван во всю стену с знакомыми линиялыми вышивками “крестиком”, букетами, два кресла, — вот почти все. И это было так гармонично прекрасно!..» — восхищался

С. Яблоновский^{xlii}. Н. Эфрос писал, что в спектакле ощутимы «застенчивый лиризм», «налет особой, изящной ласковости»^{xliii}, что на сцене «полно и внятно выражены тургеневская тихая нежность, его скромная задумчивая красота».

Правда, в одной из рецензий нарядная внешность сценической элегии ставилась под вопрос и с иронией замечено было, что русские помещики на сцене МХТ «одеты совершенно так же, как французы на гулянье в Булонском лесу». Но другой рецензент возражал. «Деревенская простота, — писал он, — не исключает необходимости строгих туалетов, перчаток, модных зонтиков». Характерно, что и тот и другой критик в своих суждениях опирались на принципы жизненной и исторической достоверности, выработанные и выстраданные именно Художественным театром. А Художественный театр именно эти принципы уже отбрасывал. И Станиславский не о достоверности думал. Всего два года тому назад он с вожделием покупал в Петербурге на Апраксином рынке старинные вещи, которые могли сгодиться для постановки «Ревизора». Теперь забота о подлинности сменилась заботой о красоте.

«Зрители любовались “зеленой гостиной” и “голубым кабинетом”, овальными зеркалами и гирляндами роз, вышитыми на диванных подушках, кисейными платьями, кружевными зонтиками дам и мужскими охотничьими костюмами...», — пишет Е. Полякова. Она перечисляет «пленительные детали: красное дерево, отраженное в блестящем паркете, цветные стекла в окнах заброшенной оранжереи, силуэт белой церкви за аллеями парка, переплет книги, которую читает по-французски Ракитин Наталья Петровна, и банты на платье самой Натальи Петровны, и вышивание в ее руках, и белые зубчики, которыми отделано платье воспитанницы...».

Указав эти очаровательные подробности, Е. Полякова тотчас замечает, что они «не затмевали» ни психологическую, ни даже «социальную правду помещичьей жизни прошлого века»^{xliv}. Красноречива самая необходимость такой оговорки.

Недаром Я. Тугендхольд писал: «До сих пор мы видели этот быт в остроумных и тонких миниатюрах Сомова, в нежных и словно поблекших от времени гобеленах Мусатова. Теперь М. Добужинский показал нам это умершее барство в его реставрированном, сияющем и лучистом сегодняшнем дне... Конечно, с точки зрения реализма можно усумниться в том, были ли эта пошехонская старина, этот дореформенный быт так же красивы и нарядны в действительности... Была ли обстановка в деревенском доме Ислаевых... столь изысканно красива. [Заметим в скобках: прежние спектакли МХТ подобных сомнений не допускали. Усумниться можно было в чем угодно, но никак не в достоверности быта “с точки зрения реализма”. — К. Р.] Можно возражать, — продолжал критик, — против будуара Натальи Петровны с зелеными обоями и кроваво-красными портьерами... Зато как прекрасна и близка тургеневскому духу была декорация сада... Как продуманы платья Верочки на протяжении всей пьесы, словно символизирующие своим цветом — от наивно-розового до траурно-серого — постепенное омрачение ее детской души... Как прекрасен расписанный Добужинским черно-розовый диван, веющий девственным ароматом Мусатова; как красива фигура Натальи Петровны с лиловой лентой в

волосах на фоне зеленых газонов, смотрящих в окно. Таких колористических, чисто зрительных радостей нам еще не приходилось видеть на сцене».

Дореформенный быт и «пошехонскую старину» критик поставил под вопрос. Но много раз повторил: «как прекрасно!», «как красиво!»

Подвергнув пристальному анализу режиссерские заметки Станиславского по «Месяцу в деревне», М. Строева справедливо заметила, что симпатии постановщика были на стороне Ракитина, «тонкого эстета», который, по мысли Станиславского, «уходит в настоящую поэзию» и именно потому оказывается способен действовать «с героическим самоотвержением»^{xlv}. Соответственно главный пафос спектакля Строева увидела в защите «культы красоты» и «утонченного эстетизма». Она пишет, что «в таком любовании стариной не было ни грана холодного стилизаторства, скорее боль, растерянность, поиски спасения». Вот с этим уже трудно было бы согласиться, ибо документы говорят о вполне осознанном стремлении Станиславского именно к стилизации. (Замечу в скобках, что никогда, ни в одном спектакле Станиславского мотивы «боли и растерянности» не звучали, самая тема слабости, дух уныния были органически противопоказаны ему. Скорее он мог выражать силу отчаяния, нежели слабость растерянности.)

Главный же «фокус» постановки «Месяца в деревне» состоял в том, что она была внутренне, по самому своему художественному строю, элегически-ясному, глубочайше оптимистичной. В ней сквозила затаенная уверенность в способности красоты воздействовать на общество своей собственной силой, независимой ни от времени, ни от социальных бурь. Традиционализм весь, в целом, воодушевлялся идеей внесоциального изменения современного социума. Художники уповали на власть и облагораживающую силу собственного искусства. Их движение в прошлое одушевлялось сознанием огромных возможностей, которыми обладает забытая и возрождаемая ими красота.

Формула Немировича «добыть тургеневскую дымку», оброненная Станиславским в его записной книжке, есть именно формула традиционализма и стилизации. Во всяком случае — применительно к тургеневскому спектаклю. Примерно в то самое время, когда он работал над «Месяцем в деревне» (точная датировка отдельных его заметок затруднительна), Станиславский спрашивал себя: «откуда родилась стилизация», «что такое стилизация» и «на что она нужна»? И отвечал, что стилизация в Художественном театре возникла тогда, когда для его актеров приемы «настроения» и «внешняя, помогающая сторона игры» стали уже пройденным этапом. «Усиленное движение» сменилось «неподвижностью», «мелкие жесты» — «более широкими, пластичными, только необходимыми и строго определенными». Стилизация означает, что «внешняя манера игры упрощается за счет усложнения внутреннего переживания», причем актерская пластика должна быть «приведена в соответствие с фоном, то есть декорациями». И хотя Станиславский тут же заявил, что будущее стилизации — «безгранично»^{xlvi}, все же надо признать эти его суждения огорчительно расплывчатыми. Конкретный их смысл раскрывается лишь в конкретном применении к «фону», которым он тогда

пользовался, т. е. именно к декорации Добужинского.

Тут-то и выясняется, что для Станиславского стилизация означает прежде всего стремление уловить и воссоздать эстетическую сущность, квинтэссенцию вещи. Он отказывается собирать по мелочам и выстраивать как мозаику отдельных подробностей достоверный облик прошедшего времени. В данном конкретном случае принцип стилизации диктовал ему необходимость уловить «тургеневскую дымку», и Добужинский «добывал» ее в декорациях, планировках, костюмах, Станиславский — в поэтической статике мизансцен, в задумчивой медлительности их смены, главное же — в том возвышенном строе чувств, которыми жили его актеры. Стилизация в спектакле «Месяц в деревне» являла собой самую сущность современного — 1909 г. — ощущения тургеневской традиции, тургеневской красоты.

Русский традиционализм на театре начинается именно с этого момента: с момента, когда Станиславский с Добужинским сознательно поставили перед собой задачу воспроизвести не тургеневский быт, но тургеневский стиль, не «правду жизни» времен Тургенева, но — красоту Тургенева. «Правда жизни» времен Тургенева давно утратила волнующую актуальность. Поэзия и красота Тургенева сохраняли всю свою свежесть и первозданность. Они были не менее живы и не менее свежи, чем поэзия и красота Блока, которым тогда Станиславский увлекался, но поставить которого не сумел.

Когда Мейерхольд год спустя покажет в Александринском театре своего «Дон Жуана», выяснится, что его отношение к Мольеру в принципе такое же. Вся сценическая форма — иная, вся природа спектакля — иная, а метод — тот же самый. Ибо и в том и в другом случае целью становится воссоздание красоты стиля, извлечение его эстетической «эссенции».

Существенное — и важнейшее — различие состоит, однако, в том, что в спектакле Станиславского воссоздавался стиль *автора*, но отнюдь не театра тургеневских времен. Мейерхольд же поставил перед собой и убедительно решил задачу стилизации *театра* времен Мольера. Линия стилизации вела Мейерхольда от театра прошлого к театру современному.

«Дон Жуану» предшествовали студийные опыты, которые Мейерхольд предпринимал под псевдонимом доктор Дапертутто. И самым значительным из этих опытов была постановка пантомимы Артура Шницлера «Шарф Коломбины» на музыку Эрнста Донаньи в Доме интермедий. «Шарф Коломбины» дал режиссеру повод обратиться к традиции простонародной площадной «комедии масок», давно занимавшей и увлекавшей Мейерхольда. Коломбина, Пьеро и Арлекин впервые были приведены на русскую сцену Александром Блоком, и его «Балаганчик» Мейерхольд ставил трижды. Короткая, невероятная по смелости и простоте драма Блока удалась ему сразу же (и настолько, что поэт посвятил пьесу режиссеру). С тех пор бесцеремонные и развязные персонажи «комедии масок» шли за Мейерхольдом неотступно, все время прятались за его спиной, а иной раз вдруг нахально высказывались вперед и указывали дорогу. В параллель трем сценическим редакциям «Балаганчика» (в канун нового, 1907 г. на Офицерской, в 1908 г. в провинции и в 1914 г. в Тенишевской аудитории) легко, между делом, трижды по-разному была

разыграна мейерхольдовскими учениками и пантомима «Арлекин — ходатай свадеб» по сценарию В. Н. Соловьева.

Среди всех этих вариаций на темы комедии дель арте осуществленная в 1910 г. постановка «Шарфа Коломбины» занимает особое и наиболее видное место, ибо в ней откровенно выразили себя сразу два важнейших для теории и практики театрального традиционализма мотива: желание вернуть сцене дерзкое, непринужденное искусство площадных комедиантов (во-первых) и добиться острого соприкосновения старинной игры масок с современной жизнью (во-вторых).

Персонажи итальянской комедии масок явились Мейерхольду, отразившись в зеркалах Блока и Шницлера. Однако воля режиссера, высвобождаясь из-под власти и обаяния поэтических модернизаций, преодолевая их горький скепсис и меланхолию, рвалась к первоначальной, грубой, аляповатой и фамильярной простоте комедии, потешавшей некогда самых непрехотливых зрителей. Движение в прошлое означало для Мейерхольда возможность возврата к самым демократическим формам театра, к его опрощению. Возрождая комедию масок, Мейерхольд все более уверенно и все более последовательно уклонялся от эстетизации ее (хотя и эту возможность опробовал, проверил в «Арлекине — ходатае свадеб»). Парадокс заключался в том, что, приближаясь к самым примитивным и первоначально грубым очертаниям старинной игры, режиссер тотчас оказывался в непосредственном и опасном соседстве с тогдашней российской действительностью. И всю пикантность этой двусмысленной ситуации он понимал.

Потому-то и выбрал художником «Шарфа Коломбины» Н. Сапунова, наименее эрудированного, весьма поверхностно знакомого со старинной живописью, всякий раз будто нарочно засорявшего стилизацию ужасающие знакомым «расейским» мусором и всегда готового, не задумываясь о последствиях, запросто соединить Венецию с Чухломой. Сквозь любую театральную игру Сапунову виделась современная Россия, ее глухие углы, ее мещанские обои «букетиками», разгул, тревога, тоска. Во всякой эпохе Сапунов с фатальной неизбежностью попадал в родимый трактир, натыкался на ярмарочную карусель и встречал знакомые с детства гоголевские «рылы».

Впоследствии в практике Мейерхольда можно будет проследить все более отчетливое очищение приемов комедии дель арте, их высвобождение из-под гнета современности, даже попытку их прямой реставрации в студии на Бородинской. В первой редакции «Шарфа Коломбины» комедия дель арте явлена была в форме трансформированной и причудливо остранинной. Однако те три непеременимые ноты, которые изначально предопределяли самую суть старинного театра итальянских комедиантов, три главные ноты всех арлекинад — печальный Пьеро, легкомысленная Коломбина, наглый Арлекин — сохранялись и в этом мейерхольдовском остранинении, обладавшем нервностью ритма, совершенно непривычной для комедии дель арте. Атмосфера спектакля порождала мрачные предчувствия и предвестья.

Они отчетливо слышались, хотя пьеса игралась без слов, хотя это была, в

сущности, первая в России постановка драматической пантомимы. Перед Мейерхольдом, который, разумеется, развивал в этом спектакле идеи «Балаганчика», тут возникали новые и очень заманчивые цели: разыгрывая целую пьесу средствами чисто пантомимическими, он хотел придать ее действию характер вихревой, неостановимый.

Начиналось представление шуточным и торжественным парадом всех персонажей⁴. Когда занавес открывался, зрители видели простенький павильон, слегка напоминавший декорацию «Балаганчика»: желтые, веселенькие стены с трафаретными розочками банального обойного рисунка, два больших полукруглых окна. На диване, утопая в пунцовых подушках, тосковал покинутый Коломбиной Пьеро: горестно перебирал ее письма, нюхал розу, ею подаренную, любовался ее портретом. Помыкавшись по комнате, Пьеро затем засыпал в углу, на полу за диваном, словно сломанная и забытая детьми игрушка. Такой тихий элегичный зачин действия нужен был режиссеру ради резкой ритмической перебивки: под тревожные, но пока еще нежные и вкрадчивые звуки музыки на сцене, пританцовывая в полутьме и делая друг другу таинственные знаки, перемигиваясь, будто заговорщики, веселой ватагой появлялись друзья Пьеро. Они пришли, чтобы позвать Пьеро на бал, однако они его не замечали, не могли понять, куда он подевался. Слуга Пьеро (персонаж, храбро, хотя вовсе не в духе традиции комедии масок придуманный Шницлером) в недоумении разводил руками: и он не знал, где его хозяин.

И только когда слуга вносил в комнату зажженную свечу, гости обнаруживали сжавшуюся в комочек, притулившуюся в уголке фигурку Пьеро.

Тут начиналась озорная кутерьма. Из передней за руки вводили Тапера, усаживали за клавиш, Тапер играл бравурный вальс, и гости пускались танцевать. А Пьеро все никак не просыпался. Тогда друзья принимались его расталкивать, тормошить, хватили за белые рукава, тащили за собой вниз по широким ступеням, прямо в публику — и скорее на бал, на бал! Но Пьеро не давал себя увлечь, он вырывался, сердился. Еще пуще он гневался, когда один из гостей осмеливался взять в руки портрет Коломбины. Он тянулся к нему, но портрет исчезал, и со всех сторон на Пьеро вдруг уставлялись бумажные носы.

Это был важный ударный момент в партитуре первого акта. Тут обозначалась главная тема всей композиции. Мгновенно, с поразительной быстротой фиксировалось прямое противопоставление Пьеро гостям, Пьеро — всем остальным. Горе безответной любви явлено было как удобная мишень для циничных насмешек. Беззащитную поэзию осаждала разнузданная проза, лирического героя — пошлая толпа. Пьеро страдал, заламывал руки. Гостям все это быстро надоедало, и они парочками, под звуки вальса, гарцуя и резвясь, убегали прочь. Тапер же все продолжал играть, бравурно и громко, до тех пор

⁴ В пантомиме участвовали: Пьеро — П. Альбов, В. Шухаев; Арлекин — А. Голубев, К. Давидовский; Коломбина — Е. Хованская, А. Гейнц; Тапер — К. Гибшман; друзья Пьеро — Коля Петер (Н. В. Петров), С. Балакин; их возлюбленные — Е. Тиме, М. Филаретова; распорядитель танцев — Валерии Степанов, слуга Пьеро — А. Яковлев.

пока Пьеро не захлопывал в раздражении крышку клавесина. Возмущенный Тапер намеревался было попросту отколотить Пьеро, но тот, размахивая широкими белыми рукавами, как бабочка — крыльями, порхал по комнате, и догнать его Тапер не мог.

Их беготня, откровенно дурацкая, нелепая и бестолковая, начинала собой мотив фарсового, грубого комизма, то и дело врывающийся потом в ход пантомимы.

Спохватившиеся дамы возвращались, силой, за руки утаскивали Тапера на бал, и Пьеро опять оставался один-одинешенек.

Ясно было, что он решил теперь покончить счеты с жизнью. Заперев двери на ключ, Пьеро рвал в клочья письма, рвал цветы, целовал на прощанье самый заветный сувенир — башмачок Коломбины, приносил огромный флакон с ядом и наливал смертельное зелье в кубок. Он готов был выпить яд, когда вдруг раздавался стук в дверь и являлась Коломбина. Пьеро с тоскливым изумлением убеждался, что возлюбленная — в подвенечном наряде, что на пальце у нее — обручальное кольцо. Он гневно срывал с Коломбины и бросал на пол венчальный шарф (который и дал название всему зрелищу).

Уже отданная за Арлекина, Коломбина всячески старалась успокоить и утешить Пьеро, внушить ему, что она его по-прежнему любит, но — увы! — сама судьба разлучает их. Тогда Пьеро, указывая на кубок, наполненный ядом, предлагал Коломбине с ним вместе уйти из жизни. Коломбина в страхе отшатывалась, а потом сложной пантомимической игрой внушала Пьеро, что она согласна умереть, только сперва предпочла бы повеселиться, хоть ненадолго забыть обо всем, а потом уж погибнуть. Взамен яда она предлагала вино, взамен гибели — свою любовь. Быстрыми, дразнящими поцелуями она пыталась отвлечь Пьеро от мыслей о смерти.

В этой мейерхольдовской Коломбине были ветреность и резвость, бойкость и развязность, резко контрастировавшие с горестной самоуглубленностью Пьеро. Пируя с Коломбиной, пылко отвечая на ее поцелуи, Пьеро, однако, в глубине души оставался безутешен. Он смаковал эти мгновения, но знал, что они — последние, что любовь ушла и, значит, жить незачем. Обнимаясь с Коломбиной, он мысленно прощался с нею. Весь странный фокус дуэта, четко выраженный Мейерхольдом, состоял в том, что земная, практичная и сметливая Коломбина не понимала Пьеро, а далекий от реальности Пьеро, которого, казалось, так легко водить за нос, он-то видел Коломбину насквозь.

И вдруг с насмешливой, вызывающей улыбкой, взмахнув широким белым рукавом, Пьеро снова протягивал Коломбине кубок с ядом. Тяжкая пауза останавливала любовную игру, которую Коломбина так затейливо и напористо вела. Взгляды Пьеро и Коломбины сталкивались: его торжество, ее паника. Злорадно рассмеявшись над отпрянувшей, отскочившей в угол возлюбленной, Пьеро подносил кубок к губам и, гримасничая, отпивал большой глоток. Затем — уже как бы с высоты обретенного величия, будто с того света, снисходительно и милостиво, словно соглашаясь дать и Коломбине причаститься к своей высокой поэзии, на этот раз без всякой насмешки — Пьеро снова предлагал ей яд. Она вновь отшатывалась. Она стояла перед ним,

оцепенев, ничего не понимая. И тогда, больше не думая о ней, Пьеро выпивал еще несколько глотков и, вдруг подломившись, падал на свою пунцовую подушку.

Коломбина бежала прочь со сцены. Тем и кончалась первая картина.

Вторая картина вся велась на балу. Два эскиза декорации Н. Сапунова к сцене бала сохранились: оба они показывают небольшой зальчик в доме у родителей Коломбины. Стены обиты ядовито-желтой материей с сиреневыми фестонами. Дверные, полукруглые сверху, проемы задрапированы пошлым красным бархатом с длинной золотой бахромой. В центре зальчика — крошечное возвышение эстрады для четырех музыкантов. В зальчике — теснота. Оба эскиза химеричны, оба поражают странным и необычным сочетанием жирной, наглой аляповатости и нервной взвинченности.

Такого сочетания и добивался Мейерхольд. Ему важно было ввергнуть стремительную динамику игры трех старинных итальянских масок в российский ералаш, в пошлую фантазмагорию захолустной реальности. Традиционализм и эстетизация тут вы ступали в обнимку с мрачной сатирой.

В неопубликованных воспоминаниях М. Бабенчикова читаем: действие картины «было пронизано музыкой менуэтов, кадрилией, веселого ласкающего вальса, кошмарных полек и бешеных галопов. На фоне музыки и балаганно ярких декораций Сапунова в диком исступленном вихре танцующих пар, при свете мерцающих восковых свечей развертывалась нежная тема трогательной любви Пьеро и Коломбины».

Точнее было бы сказать, что на этом танцевальном фоне с новой силой развивалась тема безответной любви Пьеро, хотя сам он погиб, хотя тут, на балу, все о нем позабыли. Тем не менее Пьеро еще предстояло напомнить о себе.

А пока что гости танцевали напропалую, подгоняемые все нарастающим напором музыки. Однако их стремительное круговое движение время от времени будто спотыкалось. Режиссерская партитура то и дело выдвигала вперед Арлекина, который плясал рьяно, как и все, но — один, без пары. Арлекин вдруг, с разгону, останавливался как вкопанный, оглядывался в поисках Коломбины. Гости натыкались на него и замечали, что жених — без пары, что на свадебном балу недостает невесты. И все же это странное обстоятельство разгоряченными гостям хотелось бы, конечно, замять и забыть. Хотелось плясать и плясать, ведь весь механизм бала запущен на полный ход!

Мощная его инерция, обладающая силой, почти неподвластной всем участникам движения, была одним из главных мотивов режиссерской композиции Мейерхольда. Неутомимый Тапер, великолепное создание фантазии Мейерхольда (стоило бы проследить всю его дальнейшую судьбу уже в советском театре, в «Свадьбе» Вахтангова, в композициях Завадского — вплоть до «Маскарада» начала 70-х годов, где он воскрес в обличье Дирижера!), и рыжий горбун Джиголо, распорядитель танцев, воспринимались как комически раздвоенное и пародийное воплощение власти самого Рока. Власть музыки была роковой, неотвратимой, но мрачный образ неизбежности стал химеричен, аляповат, с придурью. Танцорами правил Вздор. Воля его

была — роковая и фарсовая.

Аранжируя этот мотив с величайшей изобретательностью, режиссер всякую паузу, всякую остановку движения использовал так, что она лишь подчеркивала постоянную готовность гостей в любое мгновение сорваться с места и отдаться сатанинской власти музыки.

Тем не менее распорядитель танцев, рыжеволосый горбун Джиголо, все же заставлял музыкантов прекратить игру, а разъяренный Арлекин грубо, за воротник, стаскивал с эстрады Тапера и швырял его на пол.

Музыка умолкала. Стремительное, безудержное движение прерывала напряженная пауза. Запыхавшиеся гости охорашивались, приводили в порядок свои кричаще-яркие — красные, зеленые, оранжевые, розовые и желтые — костюмы, дамы поправляли высокие шляпы и причудливые прически. Тут-то, в паузе, и возникала Коломбина. Вид у нее был невозмутимый, совершенно безгрешный, и в ответ на гневные попреки Арлекина — где, мол, была, где пропала? — она без тени смущения сообщала, что удалялась на минутку, дабы привести в порядок свой наряд. Арлекин не верил ни одному ее жесту, сердился, ярился, но Тапер, уже снова дорвавшийся до рояля, опять свирепо ударял по клавишам, Джиголо повелительно взмахивал рукой, и вся толпа гостей, увлекая за собой даже перепуганную пару толстячков — родителей Коломбины, пускалась в пляс. Вновь начинался дикий танец, и первой парой, дружно, будто никогда и не ссорились, выкидывая самые невероятные антраша, мчались жених и невеста, Арлекин и Коломбина.

Со всех сторон их окружали «дурацкие рожи»: Мейерхольд и Сапунов умышленно придали лицам гостей и оркестрантов потешное и жутковатое «русское выражение». Большеголовый капельмейстер, кривляясь и вздрагивая, дирижировал оркестриком — четырьмя музыкантами. Вокруг маленького, похожего на попугая Джиголо мчалась вереница кавалеров и дам. «Танцы, — писал один из рецензентов, — то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара». «Что-то кошмарное, донельзя фантастическое, — вторит ему М. Бабенчиков, — и вместе с тем до жути напоминающее будничную жизнь было заключено в самом облике заполнявших сцену персонажей... Кричащие ядовитой пестротой костюмы и декорации Сапунова звучали здесь в унисон с бешеным темпом действия, а фигуры отдельных, подчеркнута уродливых масок — родителей Коломбины, кривого тапера, музыкантов, распорядителя танцев Джиголо и целой вереницы химерических гостей воспринимались как образы какого-то диковинного сказочного мира»^{xlvii}.

По самому краю общего неостановимого кругового движения, навстречу ему, Мейерхольд выпускал вдруг арапчонка с подносом. Арапчонок робко шествовал, прижимаясь к стене и предлагая гостям прохладительные напитки. И разгоряченная Коломбина протягивала руку, чтобы взять с подноса стакан освежающего питья.

Но в тот же миг арапчонок исчезал. На его месте появлялся призрак Пьеро. Размахивая широкими белыми рукавами, бледный выходец с того света показывал Коломбине ее венчальный шарф.

«Небывалое пополам со смешным, кукольное с человеческим — вот рецепт талантливого Доктора. Что-то кошмарное а la Гофман чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика», — писал Юрий Беляев^{xlvi}.

За шесть лет до постановки «Шарфа Коломбины» Мейерхольд писал Чехову, как, по его мнению, надо ставить третий акт «Вишневого сада». Он считал, что «на фоне глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас, “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют»^{xli}.

Теперь он эту идею осуществил. «Ужас» вошел в его композицию мгновенно и неслышно. И тотчас вся композиция изменилась. Пытаясь схватить шарф, Коломбина кидалась к Пьеро, а призрак Пьеро, дразня ее в играя с нею, появлялся то в одних, то в других дверях, исчезал за красными с золотой бахромой драпировками и вновь откуда-то возникал. Он дразнил Коломбину и манил ее за собой, и, пометавшись по залу, она убежала вслед за Пьеро, а за нею убежал и Арлекин.

Третья картина вновь возвращала действие в комнату Пьеро. Он лежал мертвый, бездыханный на своем диване: все та же сломанная игрушка. Вбежала Коломбина, тотчас за нею появлялся и останавливался в дверях Арлекин. Возмущенный ее вероломством, с негодованием простирая руки к небу, Арлекин пытался пристыдить изменницу, но она, не замечая жениха, глядела только на Пьеро. Тогда Арлекин задумывал — и осуществлял свою страшную месть. Он подтаскивал труп Пьеро к столу и усаживал мертвеца за стол. Рядом с Пьеро он сажал оцепеневшую от страха Коломбину. И, с удовлетворением осмотрев созданную им мизансцену, Арлекин быстро выходил из комнаты, запирает дверь на ключ, убежал.

После его исчезновения Коломбина вскакивала, кидалась к двери, дергала ее. Танец Коломбины выражал нарастающий ужас, потом отчаяние, едва ли не безумие. Наконец. Коломбина выпивала остатки яда из бокала Пьеро и в изнеможении садилась на пунцовую подушку рядом с ним. И умирала, обняв своего возлюбленного.

Но это был еще не конец. В комнату врывались гости, покинувшие бал. Они видели обнявшуюся парочку, они злорадно и лукаво приплясывали, подталкивая Тапера к старому клавесину и заставляя его играть тот же вальс, который звучал на балу. Под все более громкие звуки этого вальса они кружили по комнате, шаловливо осыпая цветами обнявшихся возлюбленных и явно желая их разбудить. Чей-то случайный неловкий толчок вдруг разрушал эту мизансцену: мертвые тела Пьеро и Коломбины неловко падали с подушки и замирали в странных позах, будто две брошенные на пол куклы. Ничего еще не успевшие понять гости в изумлении останавливались. И только один Тапер, перепуганный, сразу догадавшийся, в чем дело, опрометью бросался к выходу, опрокидывая стулья...

Пантомима «Шарф Коломбины» произвела сильное впечатление не только на петербургскую публику и критику. Спустя много лет Анна Ахматова в «Поэме без героя» с волнением и нежностью писала о «Коломбине десятых

годов». Конкретно Ахматова имела в виду артистку О. А. Глебову-Судейкину, еще конкретнее — ее игру в роли Путаницы в одноименной пьесе Юр. Беляева. Но то обстоятельство, что ветреная Путаница ассоциировалась с ветреной Коломбиной, было отнюдь не случайным. Властью Блока и Мейерхольда имена Коломбины, Пьеро, Арлекина были надолго введены в обиходный петербургский лексикон. Пантомима же восхитила и К. С. Станиславского, когда весной 1911 г. Дом интермедий показал ее во время гастролей МХТ специально для «художественников». Станиславский с восторгом вспоминал этот маленький шедевр Мейерхольда, называл его постановку «великолепной»¹.

То обстоятельство, что Мейерхольд пытался улавливать «дальние отголоски больших стилей», воспроизведя — в общих, главных очертаниях — *сценические* формы давних времен, было едва ли не самым существенным. Во всяком случае, оно принесло творениям театрального традиционализма, созданным Мейерхольдом, красоту цельности.

Впервые она была явлена широкой публике в «Дон Жуане» 1910 г.

«Дон Жуан» шел в Александринском театре без занавеса, при полном свете электричества в зрительном зале. Огромный овал просцениума, перекрывая всю оркестровую яму, вылезал вперед, вплоть до первого ряда партера. Над просцениумом висели три бронзовые люстры, а по бокам стояли два огромных бронзовых канделябра, в люстрах и канделябрах горели сотни восковых свечей.

Сцену обрамлял живописный портал, цвет которого совпадал с красной обивкой лож. За порталом следовал ряд ниспадающих и постепенно сужающихся кулис, обильно украшенных золотом. Вся эта рама, охватывающая сцену, сверкая золотом и полыхая красным цветом, сливалась с красным и золотым ампиром зрительного зала. Всю сцену и весь просцениум покрывал сплошной матово-голубой ковер.

В глубине сцены, на заднем плане, висел золотистый, «ржавый», гобелен. Его можно было отдернуть, и тогда перед зрителями возникала новая, далекая, но теплящаяся живыми и яркими головинскими красками картина: улица или лесная чаща, или комната Дон Жуана, или кладбище и мавзолей Командора, или просто темно-синее ночное небо, прорезанное звездами.

Туда, в глубину сцены, актеры не должны были уходить. По замыслу Мейерхольда игра велась только на просцениуме. Порой действие сопровождала музыка Рамо, то медлительная и чинная, то кокетливая и нежная. Бея эта откровенно распахнутая форма представления приводилась в действие, управлялась и организовывалась арапчатами.

«Мейерхольдовы арапчата», которых Ахматова вспоминала и полвека спустя, пришли в комедию Мольера, в спектакль, стилизованный в духе придворных представлений поры французского классицизма, как ни странно, с Востока. Мейерхольд давно уже думал о «курамбо», особых прислужниках, которые на сцене старинного японского театра Но, условно невидимые, в черных кимоно, на виду у зрителей подсказывали актерам текст, поправляли прически исполнителям женских ролей, подавали и уносили те или иные предметы... Теперь, после того как он уже испробовал арапчат в домашнем Башенном театре (в любительской постановке «Поклонение кресту»

Кальдерона), Мейерхольд без колебаний ввел их в мольеровский спектакль и возложил на них множество разнообразных обязанностей.

Проворные, шустрые, бесшумные и быстрые арапчата в красных ливрейных камзолах были вездесущи. Спектакль начинался появлением справа и слева двух арапчат с длинными палками, на концах которых дрожали огоньки горящих свечей. Они поджигали нитки, соединявшие между собой все свечи в люстрах и канделябрах. Огонь бежал по ниткам и воспламенял все свечи до единой. И тотчас же над сценой возникала странная, едва уловимая вибрация света, отделявшая пространство для игры от зрительного зала, освещенного ровным, немигающим сиянием электрических ламп.

Приготовив таким образом сцену, арапчата звонили в колокольчики, и спектакль начинался. Это вовсе не значило, что функции арапчат выполнены. Напротив, и по ходу спектакля они, как писал С. Волконский, были всегда и везде: «арапчата раньше, после, во время, между, вокруг стола и под столом»^{li}. Арапчата дымили на сцене благовониями, подавали Дон Жуану выпавший из его рук кружевной платок, завязывали ему башмаки, пока он спорил со слугой, приносили артистам фонари, когда сцена погружалась во мрак, торопились протянуть им шпаги, когда завязывался поединок, уносили эти шпаги, когда поединок заканчивался, испуганно прятались под стол при появлении статуи Командора... Они же, арапчата, объявляли антракты.

Столь виртуозно разработанная Мейерхольдом партитура действий арапчат придавала самому их существованию на этой сцене, на этом голубом ковре, скрадывающем шум движений, двойной и необычайный смысл. Да, это были маленькие и ловкие слуги просцениума. Но это были и маленькие маги, волшебники, по прихоти которых и для забавы которых, казалось, шел весь спектакль...

Впрочем, как ни прекрасна была его внешняя форма, придуманная Мейерхольдом и великолепно воплощенная Головиным, режиссер знал, что такая форма потребует и новых приемов актерского искусства, дотоле Александринской сцене неизвестных. Ему нужно было, если уж он отважился оставить актеров «в беспыльной атмосфере» выдвинутого вперед просцениума, в ярком освещении и в непосредственной близости к публике, чтобы фигуры актеров стали гибкими, пластичными, чтобы их движения обрели музыкальную ритмичность, чтобы их речь зазвучала приподнято, легко и внятно.

Пока Головин готовил декорации и костюмы, Мейерхольд работал с актерами. Он добивался почти балетной грации движений, небрежного танцевального ритма, «напевности походки», пластической легкости, изящества. Все это было внове и удивляло александринских артистов. «Я, — вспоминал артист Я. Малютин, регулярно посещавший репетиции, — собственными глазами видел растерянность на лицах одних участников постановки, несогласие и даже протест на других. Только Юрьев, репетировавший роль Дон Жуана с молодым задором и юношеской восприимчивостью, подхватывал на лету каждое предложение режиссера, искренне старался сделать все, чего тот от него требовал...»^{lii}

С этой поры начиная Ю. Юрьев, как и А. Головин, на многие годы стал

спутником Мейерхольда. Но если союз Мейерхольда и Головина был всем понятен — они великолепно друг друга дополняли, — то союз Мейерхольда и Юрьева вызывал множество недоумений. Критика не могла понять, зачем понадобился Мейерхольду этот «ледяной» актер. Публика относилась к Юрьеву в лучшем случае сдержанно. У него не было ни такой невероятной популярности, какую снискал Качалов в Москве, ни восторженных поклонниц, преследовавших его товарищей по Александринской сцене, Н. Ходотова и Р. Аполлонского. Между тем ставка на Юрьева была для Мейерхольда принципиальной. Он сделал этот выбор очень обдуманно. Обаятельный, красивый, сердечный и музыкальный Ходотов, который, кстати, прекрасно к Мейерхольду относился и играл во многих его спектаклях, интересовал Мейерхольда куда меньше, нежели «ледяной» Юрьев. Его пристрастие к Юрьеву было по-настоящему оценено только в 1917 г., когда Юрьев сыграл Арбенина.

Талант Юрьева казался старомодным. Артисту свойственна была величавость облика, несколько торжественная, картинная пластика, возвышенная речь. Его темперамент всегда искал красивые формы выражения, его голос, богатый оттенками, всегда, кого бы он ни играл, звучал с неуловимой надменностью. Технически совершенный актер, прекрасно чувствовавший стиль пьесы и ритм стиха, он был именно из тех, которые «словечка в простоте не скажут». Он позировал и декламировал. Короче говоря, он был насквозь театрален. Это был в полном и забытом уже смысле слова театральный «герой». Его называли «новым Каратыгиным». Но Мейерхольду и нужен был Каратыгин.

В полемике с Художественным театром, которая пронизывала все тогдашние искания и размышления Мейерхольда, проблема театрального героя была одной из центральных. Понятие «театрального героя» в старинном смысле этих слов Художественный театр, в сущности, упразднил. А. Р. Кугель еще в 1905 г. писал: «... страсть к театру есть в основе своей страсть к героическому. Никким образом не жизнь ищем мы на сцене, но непременно “сверхжизнь”, потрясение исключительное, людей, которых следует до самозабвения любить или до самозабвения ненавидеть. Обилие подробностей реальной жизни и повседневности, если можно так выразиться, понижает подмостки до уровня партера. Стоит протянуть руку, и мы обменяемся рукопожатием с актером»^{liii}.

В Художественном театре на чеховских его спектаклях возникало именно такое ощущение. Да, любой интеллигентный человек из партера мысленно мог протянуть руку такому же, как он, интеллигентному человеку: Астрову — Станиславскому, Качалову — Тузенбаху или хотя бы Треплеву — Мейерхольду.

Юрьев был для Мейерхольда уже тем хорош, что ни у кого не могла бы возникнуть фантастическая идея «обменяться с ним рукопожатием». Незадолго до постановки «Дон Жуана» Мейерхольд писал, что и у древних греческих драматургов, и у Шекспира «в центре герой — и там, и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова... После Чехова Театр наш снова тоскует по герою»^{liv}. Эти размышления неизбежно подводили Мейерхольда к вопросу, каким же он

должен стать, герой, о котором тоскует театр? В Художественном театре, хотели того его руководители или не хотели, вакантное место героя занял Качалов. Отнюдь не обладая большим темпераментом, он зато наделил нового героя почти беспредельным обаянием, душевностью, теплотой, мягкостью. Он не вывел своего героя из атмосферы жизненности, царившей на сцене Художественного театра, но, напротив, дал эту жизненность самому герою. Он был такой же, как все, только лучше, красивее, умнее, быть может, честнее, душевнее и чище. Но он оставался «в пределах досягаемости»: ему можно было «протянуть руку», кого бы он ни играл, Цезаря или Гамлета, Бранда или Карено.

Такое решение «проблемы героя» Мейерхольду никак не годилось. В эту пору он не пожелал бы увидеть в центре своих композиций и героя романтического, актера типа Кина или Мочалова, бурно и откровенно раскрывающего перед зрителями душу, одолеваемого страстями, способного отдаться на произвол своего кипучего темперамента. В центре спектаклей Мейерхольда должен был стать актер, послушный велениям режиссерской партитуры, точно выполняющий все предписанные ему движения, повышения или понижения тона и в то же время — недостижимый партеру, высоко над ним вознесенный. Мейерхольд мысленно повторял слова Белинского о Каратыгине в роли Велизария: «В продолжение целой роли благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке...» Современники Каратыгина восхищались его «обдуманностями телодвижениями», писали, что он — «постоянно герой», что он никогда не был на сцене «просто человеком». Царственная каратыгинская поступь, красивая размеренность чувств, точная рассчитанность жестов и холодность глаз — вот это-то и требовалось Мейерхольду.

Юрьев соответствовал его требованиям. В постановки Мейерхольда, пышно разукрашенные Головиным, он входил по праву героя, которому все это великолепное убранство было совершенно в пору и к лицу. На его статной и стройной фигуре шитые золотом и серебром костюмы Головина смотрелись прекрасно. Это стало очевидно уже на репетициях «Дон Жуана». Дон Жуан — Юрьев в своих париках с длинными локонами, то золотистыми, то черными как смоль, то каштаново-рыжими, в костюме, расцвеченном лентами, бантами, кружевами, трепетавшими и будто вспыхивавшими при каждом мановении его руки, был слегка вычурен, чуть жеманен, но величав.

Весь смысл мейерхольдовского решения комедии Мольера становится ясен при сопоставлении двух главных персонажей спектакля — Дон Жуана и Сганареля. Всему Петербургу знакомый и близкий толстяк, «дядя Костя» — Варламов, проходя по краю просцениума с фонарем в руке, фамильярно кланялся приятелям.

— А, Николай Платоныч! — говорил он, завидев знаменитого адвоката Карабчевского. — Очень приятно! Надюсь, вам понравилась наша пьеса? Не знаю, как вы, а я в ней чувствую себя, как дома! Да, не забудьте, милый, ко мне на пирог во вторник. Ждем! Будете?

Заметив другого знакомого. Варламов пенял ему: «Что же вы, Иван

Кузьмич? Так это вот и есть ваша молодая благоверная? Ай, ай, ай! По театрам, значит, ее водите, а мне, старику, не показываете? Как не стыдно!»

Конечно, такую развязность Мейерхольд мог позволить только Варламову, которому все прощалось просто потому, что у него все выходило великолепно. Весь фокус, однако, в том, что Мейерхольду в данном случае эта развязность была очень нужна. Непринужденная домашность взаимоотношений Варламова с публикой создавала прекрасный и чрезвычайно выгодный контраст с поведением Дон Жуана — Юрьева, который был от всех отдален, отрешен, всем недоступен. Для Мейерхольда в этой роли вопреки собственным его словам всего важнее было не то, что Дон Жуан — «носитель масок», что вот сейчас он — дерзкий оболъститель, а вот сейчас — азартный игрок, готовый поставить на карту собственную жизнь, а вот теперь — кощунственный циник, издевающийся над «небом» и религией, а через мгновение — пустой и беззаботный светский вертопрах, а еще через мгновение — обличитель, высказывающийся от имени самого Мольера. Все эти превращения Юрьев совершал, конечно. Однако было в движении роли нечто существовавшее помимо всех метаморфоз и объединявшее все обличья и «маски» Дон Жуана. Во всех своих ипостасях Дон Жуан был сама надменность, сама гордыня. Это был герой, исполненный презрения к людям, к каждому по отдельности и ко всему человечеству разом. В игре Юрьева заранее чудилось и чувствовалось предвестие неизбежной катастрофы. Бросая вызов небесам и зная, что ему предстоит гибель, Дон Жуан — Юрьев отнюдь не пугался, когда статуя Командора отвечала согласием на его приглашение. С потусторонними силами он мог и готов был поспорить. Но других, земных персонажей пьесы он просто не замечал, смотрел сквозь них, как сквозь пустоту. Сквозь всех, кроме только Сганареля.

Суть этих отношений господина и слуги была не только в сопоставлении «грузной ограниченности Сганареля и изящного имморализма Дон Жуана», как заметил один рецензент. Подобно тому как декорации Головина связывали сцену с красно-золотым ампиrom данного зала, так и игра Варламова связывала все творение Мейерхольда с Александринкой в частности и с Театром вообще — с великой властью искусства, перед которой все равны — и цари, и рабы, и герои, и трусы.

С этой властью Театра Дон Жуан — Юрьев вынужден был считаться хотя бы уже потому, что именно она в лице Сганареля ставила под сомнение все его величие, всю его надменность, даже самую его гибель. Когда Дон Жуан проваливался в преисподнюю, сцену оглашал полный комического отчаяния троекратный вопль Сганареля — Варламова: «Мое жалованье! Мое жалованье! Мое жалованье!...»

Тремя годами ранее в Московском Художественном театре, как уже было сказано, было принято правило, запрещавшее артистам выходить на вызовы публики. Мотивировалось оно просто и логично. Только что сыгран, к примеру, «Борис Годунов». И сыгран так, что зрители поверили: перед нами был, терзался и страдал не кто иной, а вот именно сам Борис Годунов, не актер, но царь. С какой же стати этот самый царь будет стоять после спектакля на

авансцене, кланяться и принимать цветы от восхищенных дам? Тогда уж это будет не царь, а просто-напросто актер Вишневский! И вся иллюзия, во имя создания которой столько было хлопот, развеется в один миг... Надо сказать, что это правило, при всей его неотразимой логичности, к великому изумлению руководителей и всей труппы МХТ, оказалось, однако, невыполнимым. От него вскорости пришлось отказаться.

В свою очередь, Мейерхольд обдумывал концовку спектакля соответственно своим намерениям и своей программе. Его решение, принятое в «Дон Жуане», было диаметрально противоположным. В ответ на вызовы он предусмотрел и специально поставил заключительный парад персонажей. Он твердо настаивал на том, что «заключительный парад, состоящий из выхода всех действующих лиц на поклон публике, составляет неотъемлемую часть представления»^{lv}. Такие «парады» ставятся поныне повсеместно, они стали сейчас общепринятыми. Стоит напомнить о том, что впервые такой финальный парад придумал и осуществил автор спектакля «Дон Жуан».

Поскольку первые опыты в сфере традиционализма принесли громкий успех и «Месяцу в деревне» Станиславского, и «Дон Жуану» Мейерхольда, естественно, напрашивается вопрос, почему оба они — и Станиславский, и Мейерхольд — не двинулись дальше и сразу же по этому многообещающему пути? У нас нет серьезных оснований отнести к традиционалистским спектаклям ни «Мудреца» МХТ 1910 г., ни «Живой труп», почти одновременно показанный и МХТ и Мейерхольдом в 1911 г., ни, само собой ясно, «Гамлета» Крэга и Станиславского 1911 г., ни, наконец, «Грозу» Мейерхольда 1916 г. В то же время нет причины считать, будто оба они быстро утратили интерес к стилизации, — как мы увидим, этот интерес впоследствии не однажды вспыхивал. Чем же объяснить тот факт, что в одном случае возникла потребность в стилизации, а в другом стилизация оказывалась неприменима и невозможна?

Попытаемся ответить на этот вопрос. Прежде всего бросается в глаза одно простое обстоятельство: все без исключения спектакли, в которых восторжествовал дух ретроспективизма, любования старинными стилистическими формами, — спектакли комедийные. Воскрешая стиль придворного спектакля времен Людовика XIV или «тургеневскую дымку», режиссер неизбежно сообщает сценическому действию оттенок отстраненности. Стилизация диктует взгляд на персонажей чуть свысока, усугубляет их очевидную забавность, обязательно дает зрителю почувствовать — и просмаковать — момент игры. Игра откровенна, причем она включает в себя и важный оттенок игры с прошедшим — и навсегда ушедшим — временем. В такой системе нескрываемых условностей всегда бывает возможно увидеть и мрачную, трагическую изнанку комедийной игры (т. е. возможен выход в гротеск), но тем не менее игра остается игрой. Стилизация с трагедией несовместима. Что и показал Александр Таиров, когда ту же пантомиму Шницлера — Донаньи, которая шла у Мейерхольда под названием «Шарф Коломбины», окрестил «Покрывалом Пьеретты» и поставил в 1913 г. как трагическую поэму: никакой стилизации под комедию дель арте в

таировском спектакле не было. Когда Станиславский и Крэг работали над «Гамлетом», проблемы стилизации их нисколько не занимали. В мейерхольдовской «Грозе» традиционалистские мотивы приглушены: трагедия отодвигает их в сторону.

Но вот что примечательно: комедия «На всякого мудреца довольно простоты» репетировалась в МХТ сразу после «Месяца в деревне», между премьерами двух этих комедий прошло всего три месяца. Почему же Немирович не прельстился идеей стилизации, только что с таким успехом опробованной Станиславским, почему не попытался передать — нет, конечно не «дымку», но, скажем, характерный для Островского вкус к быту, смак быта или же особенный «разговор с кренделями», типичный для театра Островского? Думается, причина та, что время Островского было еще слишком близким временем, оно еще не ушло, и многие его приметы еще существовали. Ретроспекции необходима определенная — и немалая — историческая дистанция, в противном случае ей просто нечего делать. Воскресить сценическими средствами можно только умершую жизнь. Недаром все опыты стилизации миновали ближайшую, предшествующую традицию и — через головы Чехова или Островского, Гауптмана или Ибсена — адресовались к тем традициям, которые сложились до них. Прошло еще два с лишним десятилетия. Островский отодвинулся в даль истории, тогда стали мыслимы и традиционалистские его постановки, такие, например, как «Волки и овцы» Завадского (1934). Правда, как мы увидим, и в 1910-е годы предпринимались подобные попытки, но они всякий раз были одушевляемы целью раскрыть в Островском простонародные сценические мотивы, которыми он пользовался, т. е. опять-таки сквозь Островского устремлялись к традициям, сложившимся задолго до него.

Опыты в сфере традиционализма и стилизации, которые осуществлялись двумя молодыми режиссерами, начавшими свой творческий путь в театре на Офицерской, — Ф. Ф. Комиссаржевским и А. Я. Таировым, в отличие от очень обдуманых и всегда тщательно подготовленных работ Мейерхольда выглядели гораздо менее основательными. Оба режиссера еще не имели собственных трупп, свои театры оба они получили только в 1914 г. Им приходилось экспериментировать в предприятиях коммерческого типа, второпях, с актерами, не приспособленными для решения новых задач, зачастую вообще не желающими и не умеющими согласовывать свои интересы с целями, которые ставил перед ними постановщик. Легче было найти общий язык с художником-декоратором. И Комиссаржевский и Таиров продемонстрировали в 1910–1914 гг. ряд спектаклей, более или менее успешно стилизованных внешне: в оформлении постановки, в костюмах, а подчас и в построении мизансцен. Но актеры тянули кто в лес, кто по дрова, и особенно трудно приходилось режиссеру тогда, когда он работал со зрелой, сложившейся и авторитетной труппой. В таком незавидном положении оказался Комиссаржевский в московском театре Незлобина.

Идеи стилизации Комиссаржевский осуществлял, во многом копируя Мейерхольда, ему подражая и в то же время настойчиво с ним полемизируя в

печати. Главным объектом его полемических атак была деятельность Мейерхольда в театре на Офицерской. В вину Мейерхольду ставилось его якобы неумение и нежелание работать с актерами, стремление «превратить актера в марионетку» и отдать его на произвол невежественных, агрессивных и равнодушных к театру живописцев, которые, считал Комиссаржевский, легко навязывали Мейерхольду свои собственные капризы. С другой же стороны, с похвалой отзываясь о принципах актерского творчества, которые культивировал МХТ в целом и Станиславский в особенности, Комиссаржевский резко критиковал МХТ за жизнеподобие его спектаклей, за бескрылое «копирование действительности». Свою цель Комиссаржевский видел в создании сугубо условного и откровенно игрового театра, где, однако, первое место принадлежало бы актеру и где главной целью сценического действия стало бы раскрытие философского смысла драмы.

На эту вот вожденную философичность Комиссаржевский особенно напирал и, может быть, слишком много о ней говорил. Наиболее пронизательные критики сразу заметили, что, отрешиваясь и от Мейерхольда, и от Станиславского, Комиссаржевский одновременно пытается найти «золотую середину» между этими крайностями, что его искания отмечены печатью осторожности и умеренности. А. Кугель, который с острой неприязнью относился к режиссерскому искусству вообще и с завидной последовательностью третировал «столярно-малярную работу» Станиславского и Мейерхольда, утверждая, что никакой принципиальной разницы между ними нет, вдруг обнаружил по отношению к режиссеру Комиссаржевскому и благосклонность, и терпимость. Впечатление было такое, словно бы посреди орды агрессивных варваров Кугель вдруг увидел одного цивилизованного и благоразумного человека. Комиссаржевский, писал он в 1911 г., «настоящим образом скромн, серьезен, не лезет вперед и обладает чувством меры. В его постановке, быть может, не хватает дерзости, но нет излишеств и крика. Это хорошо обдуманно и добросовестно, без всякой нарочитой “перевернутости” и дешевых эффектов. Итак, я очень ценю Ф. Ф. Комиссаржевского»^{lvi}.

Тем временем Ф. Комиссаржевский на свой лад вел спор с Мейерхольдом и предложил новый вариант стилизации комедии дель арте. Он обратился не к современным ее модификациям Бенавенте или Шницлера, но к непосредственному преемнику живой традиции комедии масок — Карло Гоцци, к его «Принцессе Турандот». Эскизы декораций и костюмов успел сделать Николай Сапунов. После его трагической гибели оформление по сапуновским эскизам выполнил А. Арапов. И тут в декорациях торжествовали умышленная фронтальность, тщательно соблюденная симметрия. И тут яркость и праздничность костюмировки радовали глаз. Спектакль в театре Незлобина шел под музыку Рамо. Однако если Таиров в работе с актерами стремился к балетной выразительности пластики и к повышенной ее динамике, то Комиссаржевский пожелал, напротив, добиться некоторой жизненности характеров, внести в игру — пусть маленькими дозами — бытовую правду. И Турандот — Е. Н. Лилина, и Панталоне — В. Я. Неронов, и Богдыхан — Д. Я. Грузинский часто вели игру на полутонах, стараясь оправдать всерьез все

ситуации комической притчи. Что же касается масок, то, как с досадой заметил один рецензент, «во всех масках есть некоторая расплывчатость. Надо больше подвижности и больше остроты...»^{lvii}.

Произошло — именно в результате типичного для Ф. Комиссаржевского стремления уклониться от крайностей и соблюсти чувство меры — довольно парадоксальное событие: режиссер «гольдонизировал» Гоцци, приблизил комедию масок к комедии нравов.

Московский Художественный театр, поставивший в 1914 г. «Хозяйку гостиницы» Гольдони без ностальгических воспоминаний о комедии дель арте, обнаружил, разумеется, и более ясное понимание своих возможностей, и более ответственное отношение к искусству прошлого. Неудача подстерегла МХТ в другой сфере — в мольеровском спектакле 1913 г., где следовало перейти от гольдониевской комедии нравов к мольеровской комедии характеров.

После мейерхольдовского «Дон Жуана» Мольер в России вошел в моду. Ф. Комиссаржевский ставил Мольера дважды: «Мещанина-дворянина» в театре Незлобина (1911) и «Лекаря поневоле» в Малом (1913).

«Мещанин-дворянин» Незлобинского театра, который шел в декорациях Н. Н. Сапунова, демонстрировал все ту же приверженность к фронтальности и строгой симметрии. В первом акте в центре сцены — нечто вроде трона для Журдена, чуть правее и чуть левее этого возвышения — сверкающие люстры, справа и слева — банкетки; во втором акте на фоне «перламутрового неба» и справа и слева — внизу две линии цветочных боскетов, сверху — зеленая листва, по центру — зеленый пруд и белая лестница и т. д.^{lviii}.

Мизансцены тоже симметрично выстраивались по преимуществу на первом плане. В пятом акте Комиссаржевский несколько отодвинул все симметричные построения в глубину, а на первом плане устроил показную «оркестровую яму» — вынул полоску планшета сцены и спиной к зрителям посадил в эту яму нескольких музыкантов в пышных париках: они старательно услаждали слух Журдена.

А. Кугель и сдержанно похваливал, и недоумевал: «Мне казалось, что это достаточно мило, достаточно забавно и изобретательно — все, что сделал Ф. Ф. Комиссаржевский. Хороши, хотя совершенно фантастичны, декорации г. Сапунова: в таких хоромах могли жить Гизы... Если нелеп в мещанстве своем костюм Журдена, — почему так восхитительно по нежной красоте линий и красок его жилище?» Закончив описание внешности спектакля снисходительной фразой: «Итак, я очень ценю Ф. Ф. Комиссаржевского», Кугель продолжал: «Но пойдем по пути разбора». И вот тут-то выяснялось, что исполнение Мольера в театре Незлобина «лишено стиля; оно вне стиля». Журден, каким сыграл его В. И. Неронов, оказался, по словам Кугеля, «просто хам... Но и другие роли, в характеристике которых нельзя ошибиться, — например, Николь (г-жа Лилина), или госпожа Журден (г-жа Касацкая), или Клеонт (г. Громов) — лишены мольеровского стиля». И даже понравившийся критику Лихачев в роли Ковбеля «скорее напоминал слуг Шекспира»^{lix}.

Незлобинские актеры оставались верны рутине в себе. Сквозь стилизацию Комиссаржевского пробивался все тот же бытовой говорок. Пластический

рисунок смазывался, Мольер становился подозрительно похож на Островского...

Не умея совладать с незлобинскими актерами, Комиссаржевский предлагал свои услуги то Станиславскому, то Южину (которому написал даже, что ценит «щепкинские традиции»^{lx}, видимо понимая, что его репутация новатора, хотя бы и умеренного, хотя бы и «со вкусом», должна внушать опасения руководителю Малого театра). Станиславский предложение Комиссаржевского деликатно, но твердо отклонил^{lxi}. Что ему работы Комиссаржевского не нравились, видно из письма Станиславского Бенуа в январе 1911 г.: «... и в Малом и у Незлобина попортили, а еще попортят Мольера»^{lxii}. Дирекция императорских театров, которую давно уже тревожил застой московской драматической труппы, сочла за благо желание Комиссаржевского прийти в Малый театр. «Чтобы не так напугать Южина, — отметил у себя в дневнике 9 декабря 1912 г. Теляковский, — решили взять Комиссаржевского для оперы и командировать в Малый театр»^{lxiii}.

Эта двуступенчатая операция была проведена, и в результате, писал Э. Бескин, «в дом Щепкина вошел “режиссер из новых”, г. Комиссаржевский», и с первых же шагов заявил, что может работать только с молодежью, ибо «старики» — Ермолова, Лешковская, Яблочкина, Южин, Рыбаков, Правдин и другие — для него недостаточно гибкий материал^{lxiv}. Но его надежды на податливость и готовность молодежи Малого театра повиноваться режиссеру были не вполне обоснованны.

Комиссаржевский начал свою деятельность в Малом театре постановкой «Лекаря поневоле». Главная идея Комиссаржевского предусматривала раскрытие преемственной связи мольеровского фарса с искусством комедии дель арте. Т. е. сквозь грубые очертания французского фарса должна была проглядывать театральная игра все тех же старинных итальянских масок. Или, как писал Комиссаржевский, решено было «дать весь этот претворенный Мольером итальянский театр в рамке, соответствующей условной сцене итальянской комедии, но несколько преображенной в стиле придворных спектаклей эпохи Короля Солнца, в моем понимании этой эпохи». Вскоре после премьеры он излагал свой замысел так: «Порок и слабость у Мольера овладевают человеком помимо его сознания и превращают его в живой аромат. Сквозь футляр порока или слабости мы видим живую личность, которая не сознает того, что она превращена в куклу». Вообще он находил у Мольера целый ряд однообразных «типов, превращенных в кукол» и указывал на «статичность характеров» как на обязательный признак мольеровского комизма^{lxv}.

Итогом таких размышлений явилось намерение поставить «Лекаря поневоле» как комедию-балет на музыку Люлли в костюмах и декорациях Л. Браиловского. Конечно, Браиловский не обладал стилизаторскими дарованиями Сапунова или даже Арапова, но все же создать с его помощью на сцене Малого театра атмосферу праздничного возбуждения Комиссаржевскому, по-видимому, удалось. Он вел действие в быстром темпе, не забывая, впрочем, о кукольной статичности персонажей. С. Глаголь

сдержанно оценил эту попытку поставить Мольера как буффонаду, «хотя многое в буффонаде и было, благодаря настояниям ветеранов театра, уничтожено и хотя Островский с его бытовым тоном нет-нет да и начинал звучать в речах действующих лиц»^{lxvi}. Отзыв С. Яблоновского был еще более сух: он писал о «некотором излишке шаловливого дурачества», об «умышленно-грубоватой роскоши» декораций^{lxvii}. Рецензент «Театральной газеты» отмечал, что идея «реставрировать придворный спектакль» времен Людовика XIV в конечном счете «приняла прямо смехотворно-примитивные формы»^{lxviii}. Скорее всего, историк Малого театра прав, когда резюмирует: «Подлинного единства слова, музыки и танца, музыкального ритма действия в театре не получилось, что признавал и сам Комиссаржевский... актеры не поддержали этих идей режиссера. Эта линия режиссерского творчества резко не соответствовала практике Малого театра»^{lxix}.

В защиту Комиссаржевского можно было бы сказать, что тогдашней практике Малого театра «не соответствовала» никакая мало-мальски активная «линия режиссерского творчества». С другой же стороны, нельзя не заметить, что опыты стилизации, которые предпринимал Комиссаржевский, везде упирались в необходимость так или иначе разрешить проблему актера и везде от решения этой проблемы уклонялись. Среди русских режиссеров Комиссаржевский более всего выделялся тогда не столько даже «умеренностью» своих дерзаний, сколько полным неумением воплотить свои идеи в плоть актерского искусства. В этом смысле молодой Таиров действовал куда более последовательно и целеустремленно. Комиссаржевский же, на словах всячески восславляя приоритет актера, в своих композициях предоставлял актерам свободу, слишком уж похожую на покинутость. Актеры, разучившие предуказанные мизансцены и наряженные в пышные костюмы, оставались, в сущности, на произвол судьбы. И нарядные композиции Комиссаржевского внутренне были никак не организованы. Их упорядоченность на поверку оказывалась мнимой, стилизация затрагивала только самую поверхность зрелища.

Между тем в Московском Художественном театре тоже готовился мольеровский спектакль. Станиславский пригласил в Москву Александра Бенуа: еще в 1909 г. они сговаривались вместе работать над Мольером и оба предвкушали удовольствие совместного творчества. Вряд ли Станиславский тогда предполагал, что отдаст Бенуа всю полноту власти в постановке Мольера. Однако репетиции, которые начались осенью 1912 г. и завершились весной 1913, неожиданно пошли так, что в конце концов на афишах и в программах премьеры указано было: «Постановка А. Н. Бенуа. Художник А. Н. Бенуа».

Только спустя много лет в изданиях, подготовленных Музеем МХАТ и то и дело вносивших в историю театра коррективы (далеко не всегда убедительно мотивированные, чаще всего вовсе безмотивные), появились вдруг дополнения: «Брак поневоле» — постановка А. Н. Бенуа, но, кроме того, «режиссер Вл. И. Немирович-Данченко», «Мнимый больной» — постановка А. Н. Бенуа, но, кроме того, «режиссер К. С. Станиславский»^{lxx}. Задним числом имена

руководителей МХТ были проставлены под работой, которую они подписать не пожелали (хотя и принимали в ней деятельное участие), ибо весь строй и облик спектакля предопределил все-таки Бенуа.

Для Бенуа постановка Мольера во многих отношениях была чрезвычайно важной. В 1910 г. он, Бенуа, общепризнанный знаток Версаля и Людовиков, выступил с резкой критикой мейерхольдовского «Дон Жуана». В спектакле Мейерхольда он усмотрел циничную замену «человеческих мыслей» «красочными пятнами и движущейся пластикой». В поисках наиболее язвительного определения он перебрал многое: тут был и «марионеточный театр», фигурки которого приводятся в движение «проволочками и нитками», и «нарядный балаган», в котором виден грубый «картон», и «балет», в котором, наоборот, чувствуется не грубый картон, а хрупкий «фарфор»^{lxxi}. Более всего раздражала Бенуа стилизованная зрелищность мейерхольдовского спектакля. Он писал об отсутствии серьезной «драматической идеи», о том, что в спектакле утрачено «чувство потусторонности», забыты мысли «о смерти», «о вечности», «о Божием суде». Его возмущала «замена эстетической игрой настоящего, жизненного искусства»^{lxxii}.

Подступая к Мольеру с таких позиций, Бенуа, вероятно, действовал бы увереннее, если бы ставил, допустим, «Тартюфа». Он «Тартюфа» и предлагал, более того, репетиции «Тартюфа» в Художественном театре начались. С точностью установить, по какой причине эти репетиции были прекращены, сейчас затруднительно. Высказывалось мнение, будто Станиславского не устроили декорации Бенуа, которые «вопреки мыслям Станиславского и самого Бенуа» (!) подталкивали к «позировке» и «декламации», а не к «бытовой, реалистической комедии»^{lxxiii}. Сохранившиеся эскизы Бенуа подтверждают эту гипотезу только отчасти. Декорация и правда мыслилась репрезентативная, пышная, идеально симметричная, с пустой, словно для балета предназначенной серединой сцены. Однако в этот дворцовый зал Бенуа хотел ввести вполне обыденных, земных персонажей, и эскизы костюмов обладали бытовой конкретностью без каких бы то ни было преувеличений. Требованиям «реалистической комедии» они соответствовали. И Станиславский мог не сомневаться, что необходимые поправки в пользу быта и реализма Бенуа сделает охотно. Вернее всего, «Тартюф» был отменен не из-за декораций, а из-за смерти К. В. Бравича, только что принятого в МХТ и назначенного было на главную роль. Подумывали еще о Тартюфе — Качалове, но Качалов, любимец московской публики, в те годы вообще безмерно перегруженный, начал уже репетировать Ставрогина. Так что в труппе МХТ актера на роль Тартюфа не нашлось.

И вышло так, что утверждать Мольера «жизненного» и «реалистического» Бенуа пришлось в постановке двух фарсов: «Брак поневоле», одной из ранних пьес французского классика, и «Мнимый больной» — последней пьесы Мольера. Задача постановки Мольера, традиционно трудная для русской сцены вообще, была вдвойне трудна для сцены МХТ. Для Бенуа же задача оказывалась особенно сложной — и не только потому, что боевые возгласы, которые он недавно выкрикивал, атакуя Мейерхольда, обязывали его делом

доказать свою победу над ним. Но, главное, сама индивидуальность Бенуа вступала в неизбежное противоречие с комической стихией Мольера независимо от того, в какой стадии эта стихия находилась — в веселом ли легкомыслии «Лекаря поневоле» или же в довольно-таки сложной драматургической структуре «Мнимого больного».

Энциклопедичность его познаний в декорациях и костюмах обнаруживалась с пугающей обстоятельностью обилием всевозможных подробностей. Именно потому Бенуа-декоратор, по словам Асафьева, «всегда выглядел строже я “бледнее” других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи»^{lxxiv}. «Строгость» шла от пунктуальности, методичности, от мелочности его историзма. Бледность — от неумения отдаться стихии театра, от надменной уверенности, что театр обязан подчиниться его, Бенуа, высокой культуре, его просвещенному уму. Конечно, Станиславскому импонировало всеведение Бенуа, постоянная готовность его ответить на любой вопрос и не просто разъяснить, но и нарисовать любую подробность. Постепенно, однако, выяснилось, что из подробностей, щедро предлагаемых Бенуа, художественное целое не возникает.

Если неосуществленная декорация к «Тартюфу» выглядела чересчур парадной, то интерьеры, которые Бенуа соорудил для «Мнимого больного», были загромождены множеством старательно воспроизведенных и далеко не всегда обязательных вещей и вещей. Устремляясь к правде ушедшего быта, Бенуа тут вообще никакой стилизации не хотел. Цель состояла именно в том, чтобы от стилизации уклониться и, не думая ни о стиле Мольера-комедиографа, ни о стиле театра Мольера, воссоздать заново исчезнувшую конкретность мольеровского времени, воскресить быт и нравы персонажей Мольера так, словно они были реальными, живыми людьми. Он хотел, чтобы спектакль напоминал об «интерьерах» на картинах мастеров голландской живописи XVII в. с их непритязательным уютом, игрой солнечных лучей на мебели, на полу, на неубранном после завтрака или обеда столе. Эта близость к «голландцам», справедливо указывала Пожарская, отмечалась и в некоторых рецензиях на спектакль. Историк русского театрально-декорационного искусства ставит в заслугу Бенуа обращение «к приемам голландской живописи, чтобы “утеплить” обстановку, более выпукло передать именно ощущение “живой жизни”»^{lxxv}.

Источник, воодушевлявший «утепляющее» бытописание Бенуа, назван верно. Но потому-то сразу же обозначились кричащие несоответствия между действием, которое диктовал Мольер, и обстановкой, которую взяли с полотен «маленьких голландцев». А кроме того, как ни хотелось декоратору подражать «маленьким голландцам», он все же вынужден был высоко поднять потолок.

Неожиданным результатом такого движения ввысь явилась огромная, никак не в духе «маленьких голландцев», кубатура всего интерьера и массивная застекленная дверь в комнате Аргана, подозрительно напоминавшая двери в здании МХТ, сделанные по рисункам Ф. Шехтеля.

Но одним этим компромиссом отступление не ограничилось. Фарс

предъявил свои требования, и рядом с натуральными, точно воспроизведенными креслами, часами, подсвечниками, мятыми подушками, гусиными перьями и т. п. появились утрированно-громоздкие клистиры, огромные аптечные банки и склянки, реторты и ступки. Видное место занял вычурный большой стульчак, из-под которого выглядывал красивый, расписанный веселенькими цветочками ночной горшок.

С другой же стороны, пьеса, предшествовавшая «Мнимому больному», — «Брак поневоле» — велась на фоне кокетливого, с причудами, фасада старинного домика. Тут не было и тени претензий на «живую жизнь». Напротив, пустая авансцена, позади которой разместилась нарядная декорация Бенуа, как бы предупреждала о том, что зрители увидят откровенную театральную игру.

Если к моменту премьеры мольеровского спектакля Бенуа обладал уже всероссийской известностью в качестве художника, то как режиссер драматического театра он дебютировал. Современники встретили первое представление без всякого воодушевления. «Постановка Мольера Художественным театром... — писал В. Г. Сахновский, — разочаровала многих»^{lxxvi}. «Основной недостаток спектакля, — констатировал Эм. Бескин, — его грузность. Тяжеловесность»^{lxxvii}. М. Юрьев уточнял: «В общем, было не всегда смешно, а иногда и скучно. Произошло это от недостатков исполнения: как от слабого исполнения некоторых отдельных ролей, так и от общего тона — и здесь не смогли художественники обойтись без затягивания темпа, не смогли играть совсем легко, живо, остались в известной степени тяжелодумами, были чаще не комиками-весельчаками, а скорее тружениками смеха»^{lxxviii}. Н. Вильде сетовал: «Мольеровский комизм не сверкал в исполнении Художественного театра»^{lxxix}. И сам Бенуа честно признавался: «Каких только противоречивых мнений я не наслушался по поводу постановки “Мнимого больного”...»^{lxxx}.

Одно из этих «мнений» хорошо известно, и принадлежит оно Блоку, в то время до крайности Станиславским увлеченному. Вот оно: «Впечатление от Мольеровского спектакля самое ужасное: хорош Станиславский (Арган), местами Лилина (Туанет), Лужский (Станарель), кое-какие мелочи. Все остальное и прежде всего Бенуа — мертвое, ненужное, кощунственное»^{lxxxi}. Однако Блок в эту пору считал, что «Мольер устарел» и вообще был до крайности мрачен, так что эти слова, возможно, совсем не объективны. Но вот еще одно мнение — В. Г. Сахновского: «Обе комедии были показаны театром в уверенности, что всегда и везде жизнь та же... Театр игнорировал самую театральность эпохи, давшей Мольера». Театр хотел «разработать как можно глубже каждый характер, каждую сцену, унести в бытовые житейские детали в ущерб стилю комедий-сатир, в ущерб всей эстетической манере Мольера». Спектакль Бенуа, считал Сахновский, — «это признание в страстном исповедании натурализма как всеразрешающего театрального принципа»^{lxxxii}.

Если даже мы решим отмахнуться от рецензентов, чьи отзывы прозвучали сдержанно или неодобительно, останутся все же два факта, с которыми считаться нужно. Во-первых, мольеровский спектакль прошел всего 38 раз (для сравнения: «Хозяйка гостиницы», поставленная годом позже, выдержала

139 представлений). Во-вторых, Станиславский в «Моей жизни в искусстве» мольеровского спектакля вовсе не касается, хотя сам он играл Аргана прекрасно и хотя его-то игру хвалили все без исключения. Вопрос же о том, насколько соответствовала смелая грубость игры Станиславского постановке Бенуа, остается открытым. Станиславский, судя по всему, играл как старинный фарсер — непринужденно и весело, с истинно французской легкостью. Почти во всех рецензиях прозвучало одно и то же слово, наиболее выразительно показывающее, чего он добился. Слово это — «детскость».

М. Юрьев, упрекавший других артистов в тяжеловесности, считал, что «девять десятых всех похвал исполнению нужно отдать Станиславскому... Это было страшно талантливо и увлекательно. Буффонада смелая, яркая. Артист не побоялся развернуться вовсю и смешил до упаду, так, как можно смешить только в Мольере и как в нем нужно смешить. Это было блестяще, обаятельно и во всех самых буффонных деталях полно остроумия и нечаянной жизненности... Когда он плакал совсем как обиженный ребенок, — театр хохотал до слез, до изнеможения, почти буквально зрители “валились со стульев”»^{lxxxiii}.

Те критики, которые были в курсе занятий Станиславского «системой», испытывали явные затруднения, стараясь как-то увязать его игру в роли Аргана с требованиями «логики чувств» и правды «переживания». С забавной наглядностью проступила эта озабоченность в статье Н. Е. Эфроса. «Да, — писал Н. Эфрос, — его Арган был фигурой фарса, вполне мольеровскою фигурой. Не пропущена неиспользованной ни одна фарсовая возможность, только все они взяты не из “традиции”, но даны богатою выдумкою актера». И в то же время, утверждал критик, «все украшения фарса, все приемы буффонады, такой смелой, не вынудили и малой ошибки против “логики чувств”, правильности “желаний”, говоря языком самого г-на Станиславского».

Если бы Н. Эфрос мог еще добавить, что «логика чувств» Аргана была жизненная, соответствующая достоверности окружающего быта и тем коллизиям, в которых оказывался персонаж. Если бы эта самая «правдивость желаний» могла выдержать экзамен на житейскую достоверность! Однако и «логика чувств» (безупречная!), и «правдивость желаний» (неоспоримая!) существовали только в гиперболической стихии фарса, ею одушевлялись и ее выражали. Они не имели ничего общего с «бытовой комедийностью», о которой хлопотал Бенуа и которую он сумел навязать другим актерам. Оттого-то и возникло совершенно невероятное для Художественного театра той поры явление: Станиславский, страстный и последовательный поборник ансамбля, в «Мнимом больном» играл как комик-гастролер. Он солировал. Он один давал полную волю фарсу. Остальные подавали свои реплики житейски-разговорным тоном. Партнеры Станиславского существовали в добротной атмосфере и в комнатной температуре аккуратных «маленьких голландцев». Станиславский играл Мольера, для которого существует лишь одна атмосфера — сценическая — и чья температура зависит лишь от возможностей и темперамента комедиантов. Играл так, что, по словам того же Н. Эфроса, «буффонада царствовала уже самодержавно»^{lxxxiv}.

Отчетливое противостояние Станиславского усилиям остальных исполнителей отмечено буквально во всех рецензиях и отзывах, без единого исключения. И сто раз процитированная фраза из его письма к Л. Гуревич о том, что в Мольере «приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск»^{lxxxv}, реально отозвалась удачей лишь в игре самого Станиславского, ибо один он «переживал», пользуясь безудержной гиперболической свободой, которую открывает артисту Мольер. Более или менее успешно подыгрывала ему лишь М. Лилина, «такая легкая, такая грациозная субретка»^{lxxxvi}. Ибо и она больше заботилась о требованиях достоверности. И она — разумеется, скромнее и осторожнее, чем Станиславский, — вступала в спор с Бенуа⁵.

Историки театра, как правило, этих противоречий видеть не хотят. Не потому ли, что, доверяясь официальной летописи МХТ, рассматривают спектакль в целом как совместную работу Станиславского-режиссера и Бенуа-художника, полагая, будто оба создателя спектакля действовали «в полном единстве, понимая и поддерживая друг друга»? Не потому ли, что — фактам вопреки — уверенно и беззаботно пишут и так: «спектакль Станиславского»^{lxxxvii}? Но это не был спектакль Станиславского, это был спектакль Бенуа, и взаимопонимание постановщика Бенуа и актера Станиславского сохранялось лишь до той поры, пока Станиславский не махнул рукой на все указания своего эрудированного режиссера и не позволил себе те самые «кренделя» и «украшения фарса», которые заставляли зрителей «хохотать до слез» и «валиться со стульев»⁶.

Станиславскому в конечном счете был совершенно безразличен, если не чужд, весь «фон», обстоятельно и обдуманно созданный усилиями Бенуа. Ему вовсе не нужны были ни теплота и уютность, позаимствованные у «маленьких голландцев», ни даже огромные клистиры, на которые, скрепя сердце, согласился Бенуа. Станиславский чувствовал Мольера и лучше, и тоньше. Он сумел уловить в Мольере ясную логику комизма, последовательность его развития, строгий порядок нарастания вздора, иначе говоря, он играл французского, а не голландского или немецкого Мольера, которого предлагал Бенуа.

Это разноречие между Бенуа и Станиславским с кричащей наглядностью показывала «церемония» в конце «Мнимого больного», та самая «церемония», которая явилась своеобразной капитуляцией Бенуа, его уступкой внешней зрелищности и ненавистной «эстетической игре». Можно, впрочем, рассматривать решение этой «интермедии» и иначе: как попытку Бенуа дать бой противнику (прежде всего, разумеется, Мейерхольду) «на его территории».

⁵ В октябре 1913 г., увлеченный талантом О. Гзовской, Станиславский ввел ее на роль Туанеты. По его словам, она играла «очень хорошо, весело, с брио» (*Виноградская И.* Летопись. Т. 2. С. 409).

⁶ Об этом пишет и Е. И. Полякова: Станиславский «работал над ролью с Бенуа, послушно и радостно следуя всем указаниям великого знатока эпохи... Но образ в целом он искал и строил совершенно самостоятельно».

Но, как ни смотри, Бенуа и тут проиграл. «... При натуралистическом нажиме на Мольера какой-то фальшью врезается интермедия-балет, заканчивающая пьесу, — писал Эм. Бескин. — Для этого театр прибегает к такому приему. Непонятно откуда и для чего на сцену вдруг врываются люди с красными щитами и ширмами, а за ширмами в это время рабочие разбирают крепко сколоченную по рисунку Бенуа комнату. Рабочие кончили, комната исчезла, и начинается балет... Что касается самого балета, то к нему, с одной стороны, написали стильную декорацию, подобрали музыку по Люлли, Шарпантье и др., а с другой — приделали к нему такой пошлый, такой “электрический” апофеоз, от безвкусицы которого положительно хотелось кричать»^{lxxxviii}.

Быть может, экспансивный Эм. Бескин реагировал на интермедию Бенуа чересчур гневно. Но и другой, более благожелательный критик писал: «Интермедия поставлена очень занимательно — врываются стильные юноши (!) в зеленых костюмах с огромными красными полотнищами, и как по мановению волшебной палочки исчезает строгая фламандская комната и на ее месте оказывается огненный, огромный, пышный зал, в котором разыгрывается жеманная и ошеломляющая глаз церемония»^{lxxxix}. Совершенно очевидно, что и эти «стильные юноши», и их красные полотнища, и «огненный зал» плохо вязались с исчезнувшей комнатой Аргана, воспроизводившей «точную бытовую обстановку среднего парижского буржуа той эпохи»^{xc}. В. Г. Сахновский был, видимо, совершенно прав, когда утверждал, что «даже в “Церемонии посвящения в доктора” не нашел Художественный театр нужного тона и нужной формы, которые бы выражали Мольера. Это “посвящение” нелогично следовало за так разыгранным Мольером, эта церемония ни из чего не вытекала. Раз житейская проза и быт, то зачем же эта церемония в духе театрального века?..» Вывод Сахновского звучал просто и убедительно: в спектакле странно «перемежалось начало стилизующее... с началом бытовым»^{xc1}.

Разумеется, нельзя забывать, что чудовищное сочетание быта и балета придумал сам автор, Мольер. Но если уж ставить эту пьесу, надо найти решение. Этого, судя по отзывам современников, Бенуа не удалось сделать. Наиболее убедительное доказательство неудачи Бенуа содержится в хвалебной рецензии Н. Эфроса. Характеризуя «интермедию», Эфрос писал: «Тут начинается истинное царство его прелестных выдумок и его обворожительных красок — и в костюмах, из которых иные, хотя бы двух скрипачей, — настоящие ожившие картины, и в алых шелках точно из земли вырастающего шатра, и в синем апофеозе с его вазами и легкими облачками...»^{xcii}

«Апофеоз», устроенный Бенуа, представлял собой ироническую, с умеренным шаржем, стилизацию тех апофеозов, которые были непременной принадлежностью парадных придворных спектаклей в «галантном» Версале Людовика XIV. «Ошеломляющая глаз» церемония в результате получалась и громоздкой, и словно бы совершенно посторонней комизму Станиславского — Аргана.

Тем не менее ни Станиславский (которому роль Аргана, конечно, принесла большое творческое удовлетворение), ни Немирович не выказали ни малейших

признаков разочарования в Бенуа. Напротив, акции Бенуа в Художественном театре повышались с каждым днем. В октябре 1913 г. Бенуа входит в состав Дирекции МХТ и становится главным консультантом по всем постановочным вопросам, т. е., говоря нынешним языком, главным художником. Кроме того, он потребовал права и на одну вполне самостоятельную постановочную работу в год: деятельность режиссера его увлекала, а руководители МХТ намерениям Бенуа не противились. Оформление же спектаклей МХТ почти полностью переходит в руки Бенуа и Добужинского.

Достоин внимания вот какое любопытное обстоятельство. С точки зрения Станиславского, в поисках декораторов предпочтение надлежало отдавать рисовальщикам, т. е. тем, которые умеют «выразить... настроение акта или сцены не только в красках, не только в высоту и ширину сцены, но и в глубину». По его мнению, «линия — это планировочная сторона (режиссерско-художественная)», а «краска — это чисто художественная [т. е., судя по контексту, менее существенная для театра. — *К. Р.*] часть декораций». Отсюда вывод: «Советую искать мотивов для планировочной и режиссерской стороны в карандаше и линиях (с этого и начинать). Когда планировочная часть установлена, тогда класть краски»^{xciii}. Иначе говоря, сперва рисунок, потом — раскраска. Такой метод вполне соответствовал склонностям Бенуа и Добужинского: оба были искусными мастерами рисунка, но куда менее сильными живописцами.

Своеобразный «вещизм», который всегда свойственен был Художественному театру, тоже побуждал ориентироваться на «линию». Бенуа способен был разыскать и с идеальной точностью нарисовать какой-нибудь бесконечно дорогой для Станиславского раритет — вроде ночного колпака Аргана, Добужинский с такой же сладостной подробностью вырисовывал оборки платьев, зонтики и сумочки тургеневских героинь. Что же касается красоты и целостности облика спектакля, то в этой сфере «мирискусники» добились на сцене МХТ только одной бесспорной удачи («Месяц в деревне») и чувствовали себя менее уверенно, нежели живописцы, с которыми работал Мейерхольд, — Головин, Сапунов, Судейкин. Проблему стилизации Мейерхольд всякий раз решал заново, но прежде всего его занимало общее художественное целое и, следовательно, та искомая гармония красок, которую мог дать только живописец и которая обеспечила бы сценическому действию интенсивный фон. В Художественном театре целое воспринималось как идеально организованная сумма частных. Такие частности мог в изобилии представить, подобрать и согласовать между собой отнюдь не живописец, а рисовальщик. Два эти метода вели, естественно, к различным результатам. И, спустя много лет, Бенуа все еще с раздражением писал, что Головину, который «сочинял декорацию красочными пятнами», якобы «так и не удалось переработать свою “живописность” в “театральность”»^{xciv}.

С другой же стороны, необходимо учитывать то обстоятельство, что характерная для Бенуа и Добужинского утонченность рисунка тяготела к изяществу, к эстетизации предмета. «Вещизм», который был привычным для МХТ, в интерпретации Бенуа и Добужинского обнаруживал неожиданную и

новую изощренность.

Весьма выразительный в этом смысле документ — письмо Бенуа Станиславскому, в котором художник предложил переименовать «Трактирщицу» Гольдони в «Хозяйку гостиницы». Он втолковывал Станиславскому: «Слово “трактирщица” уже потому не годится, что одно оно сразу дает аромат капусты и внушает мысли о клопах. Я же хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев»^{xcv}. И Станиславский, в чьем «Ревизоре» всего пять лет назад Хлестаков давил на сцене клопов, сразу же такое предложение принял! Это означало, что в направлении исканий Станиславского многое изменилось. Со своей стороны, и Станиславский выдвинул в письме к Бенуа весьма острую идею: «Знаете что?.. — писал он. — Давайте — махнем! Решим пантомиму с экспромтом *commedia dell'arte*... Играть *commedia dell'arte* гораздо легче, чем кажется, и я несколько не боюсь за наших актеров... Я даже предлагаю так. Заготовить несколько тем и играть их по выбору публики». Он просил Бенуа и его друзей, «столь ученых, разносторонних и сведущих, найти и подготовить эти самые “темы”»^{xcvi}.

В ответном письме Бенуа идею Станиславского поддержал. «... Нужно, — писал он, — не только, чтобы вышел занятный и изящный спектакль, а чтобы родилась на русской сцене *новая жизнеспособная форма* действия». А именно — следует обратиться к недавним традициям русского балагана XIX в., преобразившего на свой лад старинные фигуры комедии дель арте. Эти балаганные типы способны придать действию «... оттенок сказки, вычуры, который так пленителен на сцене. Сплести правду с фантастичностью — вот в чем задача»^{xcvii}. Однако такая «задача» — вполне в духе экспериментов Доктора Дапертутто — ставилась лишь на словах. На самом-то деле для Бенуа она была чужеродна и непосильна. Никаких тем для импровизаций Бенуа не предложил, и места в спектакле им не нашлось. Задуманная Станиславским «пантомима с экспромтом» предполагала прямое обращение в зал, т. е. неприемлемую для Бенуа «эстетическую игру». Натуре Бенуа всякая мысль об экспромтах была чужда. Да и актерам Художественного театра эта идея Станиславского была бы не по зубам. Его наивное предположение, будто играть в манере комедии дель арте легче легкого, потребовало бы полного перевооружения труппы.

С удовольствием вспоминая «балаганы Марсова поля», Бенуа гнул все же свою линию. «Оттенок сказки, вычуры» ему действительно понадобился, но только для того, «чтобы вышел занятный и изящный спектакль». Реальная программа действий Бенуа этими словами исчерпывалась: он вытравлял из Гольдони все признаки простонародности, бытовые краски. Приближая Гольдони к Гоцци, он в каком-то смысле двигался навстречу Ф. Комиссаржевскому, который, как замечено выше, «гольдонизировал» сказку Гоцци «Принцесса Турандот».

Результаты, однако, получились различные. Если работа Комиссаржевского запомнилась только затейливыми декорациями Сапунова, то гольдониевский спектакль МХТ (над которым, правда, работали, и Станиславский, и Немирович-Данченко) бесспорно высшее достижение Бенуа

на драматической сцене. Ему удалось не только изысканная стилизация кокетливых форм рококо с забавным оттенком подчеркнутой провинциальности в декоре и в костюмах. Важнее другое: Бенуа сумел на этот раз избежать мучительных противоречий, которые корежили постановку «Мнимого Сильного». В этом смысле отказ от «запаха капусты» оказался спасительным. Стремление к изяществу и аристократизму открыло широкие возможности построения грациозных, шаловливых мизансцен, выгодных для комедии и удобных для актеров (прежде всего для О. Гзовской — Мирандолины и К. Станиславского — Кавалера).

После премьеры (на афише которой указаны только «художник А. Н. Бенуа», имени режиссера нет) рецензии появились сплошь восторженные. Все критики в один голос упоминали «легкость» спектакля. Блок в записной книжке тоже отметил: «легкий и хороший спектакль»^{xcviii}. Н. Эфрос писал, что спектакль «в полной мере легок, беззаботен и грациозен»^{xcix}. Э. Старк — что в игре актеров радуют «живость, подвижность, легкость тона»^c и т. д. Статья Эм. Бескина называлась «Лорнет Бенуа», и критик замечал, что Гольдони разглядывается на сцене МХТ как бы сквозь лорнет «мирискуснического» ретроспективизма: гостиница превращается в «палаццо», чердак — в «террасу» и т. д. Мирандолина Гзовской — «очаровательная, жеманная салонная кокетка», которая ловко водит за нос «грузного», но по-детски непосредственного Кавалера — Станиславского, «большого ребенка» в роскошном мундире и в эффектной треугольной шляпе^{ci}.

Традиционализм этой постановки, легкокрылый и нарядный, по духу и тону резко отличался от второго тургеневского спектакля МХТ 1912 г. Казалось бы, работая с тем же Добужинским, театр мог развить постановочные идеи, которые принесли успех «Месяцу в деревне». Случилось, однако, иначе. И первый акт «Нахлебника», которым режиссировал Вл. И. Немирович-Данченко, и две одноактные комедии «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка», поставленные К. С. Станиславским (имена режиссеров опять не были указаны ни в программах, ни в афишах), выказали отчетливый уклон в сторону злой сатиричности.

Репетируя, Станиславский больше о «тургеневской дымке» не заботился, напротив, сердился на Качалова, зачем тот в роли Горского сплетает «... тончайшую любовную канитель с чистой невозмущенной совестью. Разве для этого, — вопрошал Станиславский, — писал пьесу Тургенев?»^{cii} О. Л. Книппер тоже его не устраивала, и Станиславский подчеркивал: вовсе недостаточно помнить, «что в то время женщины были жеманны и манерны»^{ciii}. Задачи ставились иные, более активные.

Именно во время репетиций тургеневского спектакля 1912 г. Станиславский писал Мейерхольду: «Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное, — самой природе»^{civ}.

Такой поворот сразу почувствовал Добужинский. Его декорации к тургеневскому спектаклю сохраняли строгую симметрию и, конечно, все еще хотели «служить глазу». Белые колонны в «Нахлебнике» и красивые белые

гардины в «Где тонко...» по-прежнему взывали к гармонии, к забытому очарованию усадебного ампира. Декорация сама по себе оставалась «поющей». Но ее нежному «пению» возражали резко — с сарказмом — шаржированные гримы и костюмы, которым возвращены были привычные для МХТ обыденность и поношенность. В «Месяце в деревне» все были одеты «с иголочки», в «Нахлебнике» для Кузовкина — А. Артема потребовались мятые брюки, потертый пиджак, да и вообще в костюмах и манерах персонажей должна была наглядно проступить тема социального неравенства. В комедии «Где тонко, там и рвется» звучали иронические ноты, ставившие под сомнение и красоту «дворянского гнезда», и русский дендизм Горского — Качалова.

В «Провинциалке» Добужинский вовсе отказался и от красоты, и от ампира, и от симметрии и дал, в сущности, симовскую декорацию, обжитую, тесную, загроможденную вещами. «Все в этой городской мещанско-чиновничьей обстановке кажется карикатурным», — отмечал И. Игнатов^{cv}.

М. Пожарская пишет, что руководители МХТ обрели в Добужинском художника, «с которым было возможно продолжать те углубленные поиски реалистической, подлинно сценической декорации, которые на протяжении долгих лет они вели с Симовым»^{cvi}. Вернее было бы сказать, что руководители МХТ на удивление легко превратили Добужинского в Симова. Это превращение совершалось наглядно (ибо внезапно) в антракте между «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалкой».

Высказывалось мнение, будто предложенный Добужинским; грим графа Любина «своей жесткой характерностью не устраивал Станиславского», но Станиславский-де вынужден был уступить «несговорчивому» художнику^{cvii}. На самом-то деле, когда Станиславский убедился, что внешний облик Любина «излишне шаржирован»^{cviii} (об этом писал даже верный Н. Эфрос), он без колебаний, отнюдь не советуясь с Добужинским, «смягчил грим»^{cix}. Не Станиславский подчинялся Добужинскому, а Добужинский — ему, и ясно было, что «Мир искусства» постепенно сдает свои позиции в Художественном театре.

Бенуа, который оформлял не Тургенева и Достоевского, но Мольера и Гольдони, отстаивал эти позиции увереннее и дольше. Однако разрыв между Бенуа и МХТ тоже представлялся неизбежным, в естественности и прочности этого союза с самого начала сомневался даже Д. Философов, который прекрасно знал Бенуа, ибо много лет кряду бок о бок с ним сотрудничал в «Речи». Философов предвидел, что властолюбивый Бенуа попытается обратить МХТ «в свою веру»^{cx}, и понимал, что из этого ничего не подучится. Конфликт между Бенуа и МХТ обнажился уже в 1915 г. в работе над пушкинским спектаклем.

Если, как уже замечено выше, Художественный театр, обращаясь к Островскому, стилизации избегал, то Ф. Комиссаржевский, который в 1910 г. поставил у Незлобина «Не было ни гроша, да вдруг алтын», решил прочесть эту комедию, так сказать, «гоголевскими глазами». В газетных и журнальных интервью, разъясняя свой замысел, он настойчиво говорил о том, что Островский — продолжатель Гоголя и что его смех над бытом — «смех

мистического порядка»: «религиозная душа Островского чувствовала истинную жизнь только за пределами окружающего человечество быта». Более того, Комиссаржевский считал, что для героев Островского «освобождение, покой и красота — в мечте и, наконец, в смерти»^{cxvi}.

Оформлял постановку художник Н. Крымов. Он вполне основательно обозначил замоскворецкие дома, палисадники, скамейки перед ними. Все это отличалось от обычных постановок Островского хотя бы в Малом театре, где, по словам Комиссаржевского, так и не научились «выявлять в общем стиль Островского»^{cxvii}, разве что несколько большей интенсивностью и мажорностью цвета. «Все, что на земле, все, что по Островскому, по ремарке, нарисовано честь честью, даже хорошо», — констатировал рецензент. Смущало только «все, что над землей», а именно: «вместо неба — какая-то импрессионистская мазня», и на фоне этой «мазни» — «какое-то прерафаэлитское дерево из “белой Арапии”»^{cxviii}.

Рассматривая сегодня фотографии спектакля, не видишь ни «импрессионистской мазни», ни «прерафаэлитских деревьев». Обращает на себя внимание только откровенная линия полукруга, по которой Н. Крымов расставил домики, палисадники и скамейки. Весь центр планшета совершенно пуст — пространство освобождено для игры актеров. Заметна также утрированная резкость костюмов А. Арапова, особенно костюма Баклушина, эксцентричного, откровенно водевильного. Кстати, в одной из рецензий отмечена была «наивность, наглая, кричащая в ярких пестрых платьях (по рис. худ. Арапова)»^{cxix}.

Незлобинские актеры даже не пытались выразить волновавшие режиссера «мистические идеи», они привычно растаскивали Островского «по амплу» и если и освобождались от бытовщины, то лишь во имя водевильной кутерьмы. Беда спектакля, констатировал Эм. Бескин, состояла в том, что «актер не попевал за режиссером и, только туманно уяснив его замысел, “мазал”»^{cxv}. В результате же вся комедия вышла — совсем неожиданно для Комиссаржевского — облегченной или, по словам М. Юрьева, «смягченной» юмором. Юрьев прямо писал, что из пьесы исчезла вся «жуть»^{cxvi}.

Только один из актеров — Неронов, незадолго перед тем игравший Передонова в инсценировке «Мелкого беса», по инерции наделил своего персонажа (играл здесь Крутицкого) сологубовской мрачностью. Остальные шалили. Баклушин в исполнении Максимова был «пшют», «стилизированный манекен среди людей», Грузинский играл Епишкина «в пределах шаблонного изображения купцов»^{cxvii}. Так что все это отнюдь не подтверждает замечание Ю. Герасимова, будто Комиссаржевским осуществлено было «последовательно символистское прочтение Островского»^{cxviii}. Декларации Ф. Комиссаржевского очень редко подтверждались его спектаклями.

Тем не менее попытки воссоздать на сцене Незлобинского театра некое поэтическое воспоминание о «славных временах» русской сцены Комиссаржевский продолжал. Наиболее успешны они оказывались тогда, когда откровенно задумывались как забавные, шуточные. В этом смысле заслуживает упоминания его постановка «Псиша» Юрия Беляева с Дымовой в заглавной

роли. Трогательная мелодрама на старую тему о бедственной судьбе крепостной актрисы разыгрывалась непритязательно, но изящно. Комиссаржевский понимал, что никакого глубокомыслия и никакой «мистики» в беляевской поделке не сыщется. Быть может, именно поэтому он поставил «Псишу» без особенных затей, но — складно, легко. И незлобинским актерам нетрудно было стилизовать свою игру соответственно манерам русской провинциальной сцены начала XIX в., и режиссеру нетрудно было внести в это представление нотку ностальгической грусти о былой наивности, увы, безвозвратно утраченной современным театром. Из всех стилизаций Комиссаржевского эта, наименее претенциозная, была самой удачной. Недаром рецензенты писали: «великолепная, продуманная до мелочей, постановка», «красивые, выдержанные декорации» Арапова, «ансамбль исполнения», «редкая красочность, ласкающая глаз», и, главное, «стильность»^{схix}.

В «Маскараде» Мейерхольда идеи и мотивы сценического традиционализма не определили полностью смысл и значение спектакля. Ретроспекция выполняла тут лишь фоновую, вспомогательную функцию (речь о «Маскараде» будет у нас впереди). Но именно тут, в редуцированном виде, традиционалистские приемы обрели завершенность. Их окончательную форму можно было бы определить так:

— отказ от воспроизведения быта ушедшей эпохи во имя воспроизведения художественного стиля, в одном случае стиля времени, эпохи; в другом — стиля автора; в третьем — стиля театра того или иного периода прошлого;

— резкий акцент на красоту зрелища в противовес заботе о его исторической достоверности;

— подчеркнутая пышность, даже великолепие;

— отказ от «четвертой стены» и от принципа «жизненности» во имя принципа игры, совершаемой на глазах у зрителей и к ним обращенной;

— выдвигание из общего ансамбля фигур «героев», превращение ансамбля в подвижный фон для этих фигур;

— истолкование «настроения» как открытой связи между сценой и зрительным залом. «Настроение» не замкнуто в пределах сценического пространства, оно охватывает публику и ею правит;

— соответственно пространство сцены тяготеет к слиянию с пространством зала; сцена смотрит в зал, декорация готова слиться с архитектурой зала, и подчас даже освещение сцены и зала общее;

— воздействие на публику достигается не воспроизведением на сцене современной жизни, но резким столкновением аристократической красоты прошлого или демократической стихии старинного театра с буржуазной, прозаической обыденностью нынешнего бытия; во всех без исключения случаях праздничность прошлого остро возражает будничности настоящего.

ПУТИ ТРАГЕДИИ

*МХТ и Леонид Андреев * «Анатэма» в постановке В. И. Немировича-Данченко * Встреча К. С. Станиславского с Гордоном Крэгом в работе над «Гамлетом» * «Братья Карамазовы» в постановке Немировича-Данченко * Трагедия вне быта * Прием «чтеца» * Крэговская идея кинетического пространства и проза Достоевского, ансамбль трагиков (Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, И. М. Москвин) * Неприятие Достоевского М. Горьким * «Николай Ставрогин» на сцене МХТ * «Идиот» в театре Незлобина в постановке Ф. Комиссаржевского * «Живой труп» Л. Толстого в МХТ и в Александринском театре * Обращение театра к «Мелкому бесу» и «Заложникам жизни» Ф. Сологуба * «Пер Гюнт» Г. Ибсена и «Мысль» Л. Андреева в МХТ * Испанский цикл Старинного театра * «Пушкинский спектакль» в МХТ * «Гроза» и «Маскарад» в постановке Мейерхольда*

Характерная для традиционалистских постановок опора на старинную комедию, разглядываемую сквозь магический кристалл стилизации (или, как съязвил Э. Бескин, сквозь «лорнет Бенуа»), хотя изредка и вызывала более или менее злободневные ассоциации, все же влекла за собой осознанное отдаление сценического искусства от современной общественной жизни. Ни Станиславского, ни Мейерхольда это не огорчало. После поражения революции 1905 г. оба режиссера испытывали нескрываемую антипатию к современной русской драматургии, особенно к драматургии идейной, тенденциозной, проблемной, и явно не желали, чтобы их творчество хоть в малой мере соприкасалось с «сегодняшней газетой», с полемикой политических партий, с классовыми противоречиями, которые исподволь опять назревали в российской реальности и пока еще глухо, но год от года все более грозно ее сотрясали. Дистанция между искусством театра и социальной действительностью увеличивалась.

Беспокойство по этому поводу испытывал и неоднократно высказывал один только Немирович-Данченко. На протяжении всего короткого, но во многих отношениях знаменательного отрезка времени между двумя революциями именно Немирович, которого Горький в сердцах называл «литературным околоточным надзирателем»^{схх}, с гложущей тревогой сознавал, что Московский Художественный театр разучился чутко и глубоко реагировать на перемены социального климата, именно Немирович резко возражал против «усталой мысли, трусливого отношения к жизни», неумения расслышать ее «боевые» ноты^{сххi}.

Достоинно внимания то обстоятельство, что уже в декабре 1906 г., т. е. всего через два месяца после премьеры «Горя от ума», Немирович в письме к Качалову категорически заявил: «Театр изящных статуэток *никогда* не захватывал меня» — и сердито упрекал Станиславского, Москвина, самого Качалова, наконец: «Все вы — люди со вкусом», но — «большие мастера на маленькие задачи, и истинное художественное удовлетворение получаете

только от статуэток, вами сотворенных»^{сххii}.

Все увлечения Станиславского — и «Драма жизни» Гамсуна, и «Месяц в деревне» Тургенева, и совершенно бесперспективная, как казалось Немировичу, затея совместной с Крэгом постановки «Гамлета» — побуждали Немировича с тревогой думать о том, куда же идет МХТ. Сохранились такие тезисы его беседы с труппой в мае 1909 г.: «Наш театр за последние два-три года очень понизился в смысле того идейного колокола, который так громко звучал прежде, когда ставили Гауптмана, “Штокмана” и Горького... Мы готовили революцию, потом испугались и пошли за октябристами. Столыпин, первый абонемент, сохранение дорогой публики. Страх, что она не примет нас революционными, ложный взгляд»^{сххiii}.

Впрочем, неприязнь Немировича к «статуэткам», сотворенным в угоду «дорогой публике», его полное равнодушие к сценическому ретроспективизму и к стилизаторским исканиям Станиславского были обусловлены не одной только заботой о достойной идейной позиции театра. Существовала и еще одна причина — полнейшее отсутствие у Немировича комедийного дара. В анализе пожизненной драмы, которая пронизывала их сложнейшие отношения со Станиславским, необходимо постоянно иметь в виду и этот момент. Немирович был серьезный человек. Его темпераментная натура находилась под строгим контролем разума. Чувство юмора, которым он, без сомнения, обладал, неизменно изливалось в корректные, сдержанные формы. Стихия комического, порой захлестывающая и возбуждавшая фантазию Станиславского, как бы замирала и застывала перед пытливым аналитическим взором Немировича. Ни разу в жизни ни одной комедии самостоятельно Немирович не поставил, а в тех единичных случаях, когда он все же (совместно со Станиславским или Лужским) оказывался причастен к воплощению «Горя от ума» или «Мудреца», эти спектакли веселостью похвалиться не могли. Они кренились к драме, и самая их основательность, столь характерная для Немировича, никакого легкомыслия не допускала. Ориентация на Мольера или на комедию дель арте, столь заманчивая для традиционалистских экспериментов, увлечь его не могла.

Конфликт с Горьким по поводу «Дачников» чрезвычайно осложнил репертуарную политику Немировича. Искренние и честные его попытки объясниться с Горьким и уговорить писателя вернуться в лоно МХТ успеха не возымели: Горький ответил ему грубым и оскорбительным письмом. Мало того, в некоторых случаях Горький прямо настраивал близких к нему писателей против МХТ и в особенности против Немировича лично. В частности, например, уговорил С. Найденова не слушать советов Немировича и не отдавать Художественному театру «Авдотью жизнь». Поэтому «Горькиада» на многие годы стала для Немировича неприемлема. Драматурги масштаба П. Ярцева, Е. Чирикова и того же С. Найденова, чьи пьесы иногда попадали на сцену МХТ, погоды не делали. На них Немирович особых надежд не возлагал.

После смерти Чехова и разрыва с Горьким в России остался лишь один крупный и широко популярный писатель, который, считал Немирович, мог бы дать Художественному театру смелые мысли и «боевые ноты», — Леонид Андреев.

Однако возможный альянс с Андреевым осложняли многие обстоятельства. «Жизнь Человека», осуществленная Станиславским в 1907 г., уже через короткое время разочаровала режиссера («Лучше совсем закрыть театр, — заявил Станиславский в 1910 г., — чем ставить Сологуба и Андреева. Перечтите “Жизнь Человека”, и вы в ужас придете от фальши, придуманности, сплошной гримасы»^{сxxiv}). В 1908 г. Андреев со своей стороны вполне определенно сформулировал претензии к Художественному театру: «Вот я написал для Вас, именно для Вас “Жизнь Человека” — и что же Вы сделали с нею? Употребили все старание, чтобы усложнить ее, навалили груды бархату и шелку... Я помню слова Станиславского: “Мы дали пьесе благородство, но отняли от нее силу” — нет, это не совсем правда: силу Вы отняли, а вместо благородства дали роскошный коленкоровый переплет». В конце этого письма к Немировичу Андреев с горечью утверждал, что «единственный в России театр, бескорыстно, горячо и вдохновенно служивший искусству, ныне наполовину сожран буржуазией»^{сxxv}.

По мнению Андреева, разногласия между ним и МХТ носили элементарно идейный характер: «Моя задача в драме — демократизация искусства, т. е. упрощение внешних приемов при сохранении внутренней идейной сложности. Ваша же — аристократизация искусства, т. е. облечение даже простой идеи в необычайно сложные и замысловатые формы, дороговизна и эксцентричность приемов, роскошь постановок»^{сxxvi}.

Легко заметить, что, упрекая МХТ в буржуазности и аристократизации искусства, Андреев высказывал мысли, очень близкие в это время самому Немировичу. Однако суть противоречий между драматургом и театром отнюдь не сводилась к изложенной им схеме. Впоследствии Немирович, характеризуя «большой, своеобразный драматургический талант» Андреева, «неудержимый и бунтарский», коротко обронил, что «была непреодолимая рознь во вкусах театра и Андреева в самом понимании сценического “живого человека”»^{сxxvii}. Это лаконичное замечание гораздо ближе к истине. В. И. Беззубов, который посвятил обстоятельное исследование проблеме «Леонид Андреев и Московский Художественный театр», впервые опубликовал многие ценнейшие архивные документы, проливающие свет на эту проблему. Но, к сожалению, в работе Беззубова явственно ощутимо желание истолковать драмы Андреева как драмы реалистические и даже «бытовые». Такая тенденция, более или менее допустимая применительно к «Дням нашей жизни», «Анфисе» или «Екатерине Ивановне», ни в малой мере себя не оправдывает в анализе пьес, наиболее важных для истории МХТ, — «Жизни Человека» и «Анатэмы». Когда В. Беззубов утверждает, будто Андреев «не смыкался с символизмом» и будто ему «было чуждо мистическое мироощущение символистов»^{сxxviii}, он вступает в бесперспективный спор с текстами данных произведений, которые опровергают доводы Беззубова чуть ли не каждой репликой.

Попытки прикрепить Л. Андреева к тому или иному стилистическому направлению — реализму, символизму или экспрессионизму — остаются безуспешными. По этому поводу сам Андреев в 1912 г. с комическим пафосом вопрошал: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный

реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»^{сxxxix}. А через два года он уже вполне серьезно утверждал, что «состоит из символизма и реализма»^{сxxx}. Современный историк литературы В. А. Келдыш перед лицом этих противоречий несколько теряется. Он склонен считать Андреева «пестрым» художником, чье творчество «отличалось крайней разнородностью», металось между психологическим реализмом и фантазмагорией, но все-таки тяготело якобы к экспрессионизму^{сxxxix}. Последняя версия представляется наименее убедительной: никаких признаков экспрессионистской образности у Андреева нет, излюбленные мотивы экспрессионистов (страх перед урбанизацией и механизацией, превращающими человечество в бездуховные толпы, в тупую безликую массу, враждебную герою-одиночке) в его творчестве не проступали.

Что же касается андреевской «пестроты» и стилистической разнородности, то В. А. Келдыш вплотную приблизился к разгадке этого явления, когда упомянул о том, что «непроходимой границы между образной и публицистической сферой у Андреева не было и не могло быть»^{сxxxix}. В этом — в опасной близости к газете, в стремлении к словесной хлесткости, к ораторской интонации — все дело. Андреевский символизм произрастает на почве Шопенгауэра, Ницше, Метерлинка, но жаждет публицистической громогласности и потому низводит символику на уровень однозначных аллегорий. Андреевский реализм вытекает из прозы Толстого и Достоевского, но по той же причине насыщен мелодраматической эффектностью и отравлен дидактикой. На пути «от бытовой “печки” к отвлеченной мысли» (выражение В. Келдыша) Андреев непременно стремится провести читателя или зрителя через некие «бездны» и «ужасы», дабы затем преподнести ему очередной «роковой вопрос». Запас «роковых вопросов» невелик, но душераздирающие вопли, их сопровождающие, несомненно, производят определенное впечатление — потому-то и рассказы, и пьесы Андреева в свое время пользовались большой популярностью. Спустя десятилетия видишь, что все эти гибриды пугающей мелодрамы и неглубокой философии далеко не столь значительны, как это представлялось, например, Горькому, считавшему, что Андреев — «большущий талант»^{сxxxix}, или Немировичу, аттестовавшему его дарование как «неудержимое и бунтарское».

Обманываясь в оценке творческих потенций Андреева, Немирович почти всегда несколько заблуждался и в истолковании тех его пьес, которые он ставил. Это неизбежно порождало трения и разногласия между режиссером и драматургом. История постановки «Анатэмы» на сцене МХТ — красноречивый пример такого рода взаимного непонимания при самом горячем обоюдном их тяготении друг к другу.

Приступая к работе над «Анатэмой», Немирович 16 мая 1909 г. в беседе с актерами первым долгом подчеркнул, что придает этому спектаклю большое и даже поворотное значение. «Я нахожу, — снова говорил он, — что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности. От идейных пьес — в лучшем смысле — не в смысле уличного восстания. По тому, что мы делаем теперь, по той публике, которой мы служим, мы стали ужасными октябристами.

Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества. И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно... «Анатэма» увлекает меня прежде всего большим революционным взмахом. Это есть вопль мировой нищеты. В беседе с Андреевым я почувствовал, что он не очень оценил это сам, но это так. Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждают чуда, спасения, а все чудо в одном слове: «справедливость»^{сxxxiv}.

Нельзя сказать, что Немирович вовсе игнорировал религиозно-мистическую проблематику «Анатэмы». Но, говорил он, «... это — в моих глазах — не лучшее, что есть в этом произведении. Конечно, оно возбуждает к этим мыслям, конечно, оно приближает к стихии религиозных и метафизических тайн, но то, что в произведении есть искреннего и истинно пережитого, находится в другой плоскости». Немирович полагал даже, что «самое ценное» в «Анатэме» проступило, может быть, помимо воли драматурга, а потому «избавлено от риторики». Задачу театра режиссер в данном случае видел в том, чтобы напомнить «обществу, слишком ставшему сытым», о «вековечной скорби несчастного человека», о «воплях человечества», бедного, страдающего, угнетенного^{сxxxv}.

Картины крайней бедности, нищеты и обездоленности в «Анатэме» действительно даны. Но они служат лишь необходимым фоном трагедии, которую критик А. Измайлов «по значительности затронутых в ней вопросов» без колебаний поставил рядом с «Фаустом» Гете и «Потерянным раем» Мильтона^{сxxxvi}. Сам же Андреев в одном из интервью утверждал, что трагедия его трактует «о путях бессмертия для человека»^{сxxxvii}. И конечно, противился усилиям Немировича выдвинуть на первый план социальные мотивы. Впоследствии, вспоминая о своих расправах с Андреевым, Немирович признался, что «доходило до очень крупных разговоров, когда мы прямо чуть не с кулаками бросались друг на друга»^{сxxxviii}.

Но ему приходилось бороться не только с автором. Станиславский, которому Немирович радостно доложил, что «... Андреев написал превосходную пьесу. Трагедию. И настоящую»^{сxxxix}, прочел «Анатэму» и никакого восторга не выразил. Как видно из его письма С. Андреевскому, он смирился с желанием Немировича ставить эту вещь только после того, как Синод запретил байроновского «Каина»: «поневоле приходится брать “Анатэму”»^{cxli}. Правление МХТ тоже уступило нажиму Немировича не сразу — он «должен был прибегнуть, как бы это сказать, к своему авторитету», скрывал, какую пьесу намеревается ставить, потребовал, чтобы ему позволено было решить этот вопрос по своему усмотрению. «И только когда Совет покорился и согласился, тогда я сказал, что это “Анатэма”»^{cxlii}.

Однако трагедия Леонида Андреева вряд ли могла, как надеялся Немирович, прозвучать со сцены «идейным колоколом» и вернуть искусству МХТ былые «боевые ноты». В центре этого произведения был ожесточенный спор Анатэмы с Богом. Анатэма, сатана, дьявол, «князь тьмы» (и в то же время — олицетворение сухого, бесчувственного и холодного интеллекта), лишен возможности вступить в прямой поединок с божеством. Даже лицезреть

Бога ему не дано: Некто, ограждающий входы, не допускает сатану в ту ирреальную сферу, где обитает «Начало всякого бытия», «Великий разум вселенной». Поэтому Анатэма бросает вызов Богу не на небесах, а на земной территории. Его орудием в этом богоборческом предприятии становится бедный старый еврей Давид Лейзер.

История совращения Лейзера несомненно представляет собой вывернутую наизнанку библейскую притчу об Иове. Иов из благоденствия низвергнут дьяволом в пучину бедствий, Лейзер, наоборот, из нищеты и отчаяния вознесен сатаной на вершину довольства: Анатэма неожиданно преподносит ему многомиллионный капитал, якобы завещанный бедняку умершим в Америке братом. Коварный Анатэма знает, что старик Лейзер богобоязнен, добр, человеколюбив и потому, несомненно, раздаст все свалившееся с неба состояние другим таким же беднякам. Лейзер так и поступает. Роскошную виллу, в которой теперь обитает Лейзер, буквально осаждают — с воплями, криками и стонами — толпы обездоленных, а он каждому пытается помочь. Но ни его денег, ни его доброты не хватает на всех, и, когда выясняется, что миллионы истрачены до последней копейки, тогда-то толпа, как и предвидел Анатэма, убивает Лейзера.

Исследовательница драматургии Андреева И. Бабичева рассматривает гибель Лейзера как «трагическую демонстрацию бессилия сострадательной христианской любви»^{cxlii} и соответственно как торжество Анатэмы, сумевшего наглядно доказать Богу, что люди не верят в чистое добро, что в мире вообще нет веры и что человечество одушевляемо одним только своекорыстием.

Но финал пьесы, где Анатэма снова униженно пресмыкается перед Неким, ограждающим входы, и бессильно проклинает по-прежнему недоступного ему Бога, — финал этот знаменует собой все же отнюдь не торжество, а, напротив, поражение «князя тьмы». Во всяком случае, Андреев надеялся, что гибель «старого глупого Лейзера» будет воспринята как «шаг в бессмертие», ибо, говорил он, пьеса «посвящена вопросу о путях к бессмертию для человека», и этот вопрос «решается любовью»^{cxliii}. В монологах Лейзера слышны евангельские интонации, образ Лейзера вызывает прямые ассоциации с образом Христа — именно это обстоятельство вызвало гневные протесты священнослужителей и вскоре повлекло за собой запрещение «Анатэмы» Синодом.

Так что, с точки зрения Леонида Андреева, важнейшей задачей постановки «Анатэмы» было сильное, вдохновенное исполнение роли Давида Лейзера, чья великая любовь к страждущему человечеству должна была перебороть мощный, но бесчувственный, сухой интеллект Анатэмы. Однако, как мы знаем, Немировича вело желание в первую очередь — и с максимальной силой — показать социальные бедствия, «воплоть мировой нищеты». Поэтому он вместе с В. В. Лужским особенно тщательно разрабатывал те картины трагедии, где режиссеру виделась возможность сообщить массовым сценам экзотическую взвинченность и впечатляющий размах.

Вторая картина «Анатэмы» происходит на бедной окраине «большого людного города» — тут, под палящим солнцем, в тщетном ожидании

покупателей, обреченно толклись оборванные и жалкие торговцы, среди них — жена Лейзера, Сура (эту роль играла Н. Бутова). Действие, по словам Немировича, начиналось в атмосфере «характерного еврейства и будничной простоты»^{cxliv}. Н. Россов подтвердил, что жанровые зарисовки «непередаваемо правдивы и живописны в своем убожестве»^{cxlv}. Э. Бескин считал, что «натуралистических частностей» в спектакле слишком много^{cxlvi}. Но, как заметил Н. Эфрос, «в то же время — что-то отрывало от земли; жанр расширял свой смысл и одним краем поднимался до значения символического». Происходило это в тот момент, когда появлялся Анатэма — В. Качалов: «странная, загадочная фигура в длинном черном сюртуке, с голым блестящим черепом», с черным цилиндром в руке. Анатэма приказывал нищему музыканту играть. Зловещая, подвывающе-визгливая музыка И. Саца приводила толпу в движение, властно, подобно дирижеру, взмахивая рукой, Анатэма затевал жуткую пляску нищих и уверенно вел их за собой.

И в этой, и в других мощных массовках (толпа прославляет доброту Лейзера, толпа взывает к нему о помощи, наконец, толпа проклинает и убивает его) Анатэма — Качалов выступал как своего рода хорег. Толпа полностью повиновалась его сатанинской власти. «И когда вел Анатэма — Качалов хоровод, вообще великолепно инсценированный в Художественном театре, в стиле Гойи, — было страшно», — писал Н. Эфрос^{cxlvii}.

Самый образ и поведение толпы в «Анатэме» принципиально отличались от массовых сцен раннего МХТ. Каждый из статистов по-прежнему обладал своей особой и резко обозначенной внешней характерностью. Но движения всех этих статистов, управляемых Анатэмой и музыкой И. Саца, обнаруживали явную тенденцию к единообразию, к синхронности. Тот момент, который Немирович и называл «воплем человечества» — в пятой картине, когда раздается «воплъ бесчисленных голосов: Да-а-ви-ид, Да-а-ви-ид!» — побудил режиссера продиктовать массовке один общий жест: руки с мольбой вытянуты вперед, к Лейзеру. Такие синхронные движения Мейерхольд применял в «Смерти Тентажиля» и в «Сестре Беатрисе», а чуть позднее — Рейнхардт в «Царе Эдипе». Впоследствии, явно под влиянием «Анатэмы», так мизансценировал массовки и Вахтангов в «Гадибуке».

Немирович, добываясь грозной экзатичности движений толпы, требовал от основных исполнителей «трагической простоты, одновременно и возвышенной по внутреннему содержанию и яркой бытовой по внешнему образу»^{cxlviii}. Этот нажим на «простоту», да еще и «ярко бытовую», в принципе соответствовал известной формуле Немировича: «реализм, отточенный до символов», выдвинутой именно во время репетиций «Анатэмы». Ему казалось, что пора уже «выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет». И выход виделся такой: «Нужна простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей»^{cxlix}.

Но искомая «простота» в «Анатэме» неизбежно вступала в противоречие и с экзатической возбужденностью массовок и, главное, с образом Анатэмы, который никак не мог выглядеть ни «простым», ни «ярко бытовым», ибо Анатэма — инфернален. В первой и последней картинах, т. е. в прологе и

эпilogе спектакля, Анатэма, извиваясь, ползал среди нагроможденных В. Симовым обломков скал и униженно молил Некого, ограждающего входы, разрешить ему лицезреть Бога. В остальных же, «земных», картинах трагедии в игре Качалова надменная демоничность как бы подсвечивалась изнутри мрачным скепсисом и нескрываемым презрением к Лейзеру. Бытовой опоры эта роль, лучшая в спектакле, не имела и иметь не могла.

После генеральной репетиции Немирович писал Андрееву: «... Я считаю Качалова бесподобным. Несомненно, что это лучшая его роль. Он художественен, блестящ, почти велик»^{cl}. Во всех рецензиях Качалова ставили на первое место и дружно превозносили. Сам актер, видимо, любил эту роль: монологи Анатэмы он изредка исполнял в концертах вплоть до 40-х годов, наслаждаясь переходами от злорадства к отчаянию, от надменности — к раболепию, от дерзости — к скепсису.

Но не менее важная роль Давида Лейзера А. Вишневскому решительно не удалась. Конечно, Вишневский вообще не мог выполнять задачи такого масштаба, и трудно сказать, кто из актеров тогдашнего МХТ был бы в состоянии сделать Лейзера достойным антагонистом Анатэме. Однако ясно и то, что режиссерская партитура Немировича, отделяя доброго Лейзера от ведомых Анатэмой толп и концентрируя вокруг Лейзера его семейство — жену Суру, умирающего сына Наума, красавицу дочь Розу, ставила Вишневского в очень невыгодное сравнительно с Качаловым положение. «Не могу пока порадоваться Лейзером, — жаловался Немирович. — Вишневский прост и благороден и даже местами трогателен, но в трагических переломах бессилен и укрывается за простое чтение роли. И вообще его образ недостаточно нежен и благороден». Отчетливо сознавая, что Лейзер — Вишневский «только приличен», не более, Немирович тем не менее уверял Андреева, будто «его идеи трагедии», как главнейшие, так и частные, «доходят до зрителя во всей их полноте»^{cli}.

Но Леонид Андреев понимал, что главное в его трагедии — противостояние Анатэмы и Лейзера, причем непременно противостояние почти на равных (учитывая демонизм одного из протагонистов). Без ожесточенного противоборства Анатэмы и Лейзера весь идейный смысл трагедии выветривался. И оптимизм Немировича Андреев не разделял. Напротив, драматург говорил, что в спектакле сказалось «несоответствие настроений»: «мое — романтико-трагическое, настроение театра — реально-трагическое»^{clii}. В одном из писем К. В. Бравича претензии Андреева к спектаклю МХТ изложены более подробно, а заодно высказано и собственное мнение Бравича об «Анатэме»: «Очень хорошо играет Качалов. Но пьеса вся поставлена очень неважно, а главное — неверно: в реальных тонах. Андреев мне на них очень жаловался. Он нарисовал, говорит, идею Добра и назвал ее Давидом Лейзером, а Вишневский под руководством своих сверх-режиссеров сыграл бедного еврея из Минской губернии, куда Лужский ездил за вдохновением. Андреев изобразил кающуюся Марию Магдалину, а Барановская дала еврейскую “девочку” с Тверского бульвара и т. д. В общем представление довольно-таки нудное, но местами смотрится с интересом и даже с трепетом, а главное,

вызывает споры и будит мысль»^{cliii}.

В свою очередь, Немирович резонно упрекал Андреева в том, что он «... предпочитает хотя бы картонное геройство на сцене, лишь бы геройство, а мы говорим, что ничего картонного мы не допускаем у нас на сцене. И геройство должно быть у нас в жизненной и простой передаче»^{cliv}.

Из этого спора ясно, что подлинная, вовсе лишённая внешней патетики и романтического оперения суровая трагедийность применительно к «Анатэме» себя не оправдывала. Позднее, когда Немирович вывел актеров к Достоевскому, его упорные искания увенчались полной победой.

Зрительским успехом «Анатэма» пользовался, и в некоторых рецензиях утверждалось, что «постановка грандиозная»^{clv}, что все роли «нашли себе великолепных исполнителей»^{clvi} и актеры «поразительны в своей правдивости»^{clvii}. Но даже те критики, которые воздавали хвалу режиссуре и актерам, о пьесе Л. Андреева отзывались весьма неприязненно. Л. Гуревич увидела в ней горестное «зрелище разлагающегося таланта»^{clviii}. В короткой заметке «Золотого руна» сказано было, что богоборчество в этой трагедии превратилось «в крик воинствующего нигилизма»^{clix}. Андрей Белый сухо констатировал: «наивный, но, быть может, искренний символизм “Жизни Человека” вырождается в ходульно-плакатный символизм “Анатэмы”»^{clx}.

Самое досадное для Немировича состояло, конечно же, в том, что никаких «боевых нот», никаких «идей свободы» в его постановке «Анатэмы» никто не расслышал. А кроме того, оставались под вопросом истинно художественные достоинства его работы. В труппе МХТ «Анатэму» невзлюбили, иначе как «Анафемой» не называли. Станиславский, которому пьеса не нравилась, отнесся к этой постановке холодно. Все это угнетало Немировича.

Немирович устал от неудач: они преследовали его несколько лет кряду. Успеха не принесли ни «Стены» С. Найденова (1907), ни «Борис Годунов» (1907), ни «Росмерсхольм» (1908). Примириться с мыслью, что и «Анатэма» не выдерживает проверки критерием подлинной художественности, ему было трудно. В письме Станиславскому в 1910 г. Немирович нервно и с некоторым даже вызовом противопоставил «перворазрядную художественность» этой вещи постановкам «Месяца в деревне» и «Мудреца», которые, утверждал он, «могут вконец усыпить общественную совесть». Оба эти спектакля — один Станиславским поставленный и другой, в котором Станиславский великолепно играл Крутицкого, — тогда же, в письме к И. М. Москвину, Немирович оценил как уводящие далеко в сторону «от нашей дороги *свободного* и *художественного* театра, от той дороги, где были “Штокман”, “На дне”, “Мещане” и т. д.»^{clxi}.

Снова, как и перед «Анатэмой», Немирович горячо настаивал, что необходимо ориентироваться на «живые, бодрые силы в обществе, *не боящиеся жизни*, самой настоящей жизни». Снова говорил, что надо во что бы то ни стало преодолеть «усталую мысль», «отсталость от жизни и ее “боевых” нот». Снова винил Станиславского в потворстве «мещански настроенной» публике, в безверии и пассивности: «Как можно доверяться в идейном направлении репертуара такому утомленному духу?!»

Вся эта артиллерийская подготовка велась с целью добиться включения в репертуар лирической драмы Семена Юшкевича «Мизерере», которой вдруг увлекся Немирович. Именно «Мизерере», уверял он, вернет МХТ «на нашу дорогу, с которой в последние годы свернули — к “Штокману”, к “Мещанам”, к “Дну”, к “Бранду”, когда мы не боялись бросить в публику идеи, которые казались чудовищными ее мещански настроенным душам»^{clxii}. Именно «Мизерере» — «истинное художественное произведение». Именно «Мизерере» возвратит театру утраченную им «передовую роль».

А если театр не поставит пьесу Юшкевича, то «... когда — очень скоро — наступят боевые дни, мы будем бежать на запятках». «Вот с какими мыслями я подхожу к “Мизерере”, — не без пафоса восклицал Немирович. — И надеюсь увлечь этим нашу молодежь»^{clxiii}.

Более грубой репертуарной ошибки Немирович не совершал, пожалуй, со времен «Счастья Греты». Но «Счастье Греты» давалось в первый сезон МХТ, и ставил «Счастье Греты» неоперившийся режиссер. Ответить на вопрос, почему пьеса Юшкевича привела в экстаз режиссера, за спиной у которого был уже Шекспир и Чехов, Ибсен и Горький, не так-то просто. Конечно, драма «Мизерере» касалась злободневной тематики: Юшкевич, по словам Немировича, «нарисовал эпидемию самоубийства молодежи, которой “нечем жить”. Это ужасное, страшное явление современности. Юшкевич отнесся к нему как поэт, а не моралист»^{clxiv}. И в какой-то степени сказанное верно: в «Мизерере» изображена тоскующая, унылая, утратившая жизненные цели еврейская молодежь, причем юноши один за другим кончают с собой, а кладбищенские нищие причитают: «Это уже третий... Несут, несут! Ожидают еще пятерых... Не хотят люди жить. И все молодые, молодые. Такого времени еще не было».

Почему же наступило такое время? Исследовательница творчества Немировича-Данченко Л. Фрейдкина уверяла, будто в пьесе Юшкевича изображены «герои недавней революции, молодые рабочие-забастовщики»^{clxv}, которые горько разочарованы спадом революционной волны и потому поочередно уходят из жизни. Но никаких «героев-забастовщиков» в пьесе нет, один только Левка раз упоминает о том, что он «делал забастовку», однако драма Левки к этому прошлому отношения не имеет, состоит она в том, что Левка сошелся с честной девушкой Зинкой, а любит, и любит до беспамьтства, холодную, равнодушную к нему красавицу Тину. Вообще все перипетии дряблой пьесы сосредоточены вокруг возможных или невозможных бракосочетаний, все девушки (их не меньше десятка, и все они удручающе друг на друга похожи) мечтают о свадьбах, но чаще вместо свадеб попадают на похороны. Действие уныло бродит между свадебным пиром и кладбищем. Призывы «к завтрашнему дню» и к пробуждению молодежи («Проснись, молодежь!») произносит один только Шлойма, «сумасшедший старик». Уму непостижимо, где Немирович уловил «боевые ноты». Еще более поразительно то, что в «Мизерере» он усмотрел «... обаяние таланта. Оригинально. Элегично и красиво... Если б эта элегия заставила глубоко и с ужасом задуматься...»^{clxvi}.

Правда, приступив к репетициям, он сильно сбавил тон и уже называл

пьесу Юшкевича произведением «не крупным, не очень глубоким», хотя и «с несомненным отпечатком искренности и вкуса». Актеры, занятые в «Мизерере», ходили «с постными лицами и подозрительными усмешками». «Каждую репетицию, — сетовал Немирович, — приходится бороться с недоверием к самой пьесе»^{clxvii}. Если бы не Илья Сац, который написал для «Мизерере» более двадцати прекрасных музыкальных номеров, провал был бы, вероятно, скандальный. Но премьера прошла почти незамеченной (редкий случай в летописях МХТ), ее как бы перечеркнул громовой резонанс «Братьев Карамазовых».

Путь Немировича от «Анатэмы» к «Мизерере» обладал определенной логикой. Не симпатизируя ни исканиям Станиславского в сфере комедии, ни его занятиям своей «системой», ни его совместной с Крэгом работе над «Гамлетом», глубоко убежденный, что все эти затеи только отстраняют театр от жгучих и больных вопросов современной общественной жизни, Немирович, естественно, пытался опереться на новые пьесы русских драматургов. Жажда активности, надежда поставить спектакль сенсационно-боевой застала его глаза. И в «Анатэму», и в «Мизерере» он вкладывал социальные идеи, о которых авторы даже не помышляли. Это насилие над текстом парадоксально ушивалось с тогдашними декларациями Немировича о необходимости «проникать в душу автора»^{clxviii}. Но текст мстил за себя. Ни «ходульно-плакатный» символизм «Анатэмы», ни расслабленно-немогущий лиризм «Мизерере» перебороть не удавалось. 1909 – 1910 годы должны были бы войти в биографию Немировича как плачевные годы сомнительного успеха «Анатэмы» и явной неудачи «Мизерере». Однако вышло иначе: в 1910 г. Немирович осуществил главное свершение своей жизни в искусстве — постановку «Братьев Карамазовых» Достоевского.

О «Карамазовых» в Художественном театре подумывали давно, с волнением, но и с опаской. Отпугивала не только всевозможная — идейная и эстетическая — сложность задач, которые возникали при одной мысли о сценическом воплощении этого романа. Непреодолимым препятствием казался самый его объем, с театральной точки зрения чрезмерный, запредельный. А кроме того, практика инсценирования прозы, широко распространенная в русских театрах, представлялась и Станиславскому, и Немировичу занятием варварским, недостойным людей, которые серьезно относятся к своему искусству и уважают отечественную литературу. Перелицовки «Идиота», «Анны Карениной», «Воскресения», наспех сделанные ремесленниками вроде Виктора Крылова или Арбенина, низводили романы Толстого и Достоевского на уровень бульварных мелодрам. Особенно дурной репутацией пользовалась, и вполне заслуженно, пьеса «Катюша Маслова», сентиментальная история соращения невинной девицы, которая прошла по провинциальным сценам как чума, принесла барыши многим антрепренерам, но к роману Толстого имела отдаленное отношение.

Руководители МХТ предпочитали поэтому вообще не марать себе руки и вплоть до 1910 г. никогда не пробовали перенести прозу на свою сцену. Единственное исключение было в 1904 г. сделано для трех рассказов Чехова

(«Хирургия», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев»), которые шли в один вечер с пьесой П. Ярцева «У монастыря».

Однако следует помнить, что когда Станиславский еще в 1899 г. помышлял о так называемом синематографе для утренников, то он имел в виду своего рода спектакли-концерты, составленные из «мелких вещей» того же Чехова, Тургенева, Щедрина, даже Пушкина («Пир во время чумы») и отрывков из «Братьев Карамазовых». Причем одна сценка должна была сменять другую «со скоростью синематографа», т. е. «без антракта»^{clxix}. Но в 1905 г., возвращаясь к этому плану, все еще занимавшему Станиславского, Немирович внушал ему: «У нас нет в труппе ни: Алеси и Мити Карамазовых, ни Снегирева»^{clxx}. Вряд ли Немирович тогда предполагал, что через четыре года именно ему суждено доказать обратное и что он создаст спектакль, в котором: впервые будут установлены принципиально новые взаимоотношения между прозой и сценой.

По-видимому, замысел такого спектакля, в котором проза изливалась бы на сцену, не притворяясь пьесой, почти одновременно осенила и Станиславского, и Немировича, а возможно, возникла в одном из их многочисленных разговоров о репертуарных перспективах театра. Сопряжена была эта идея с Достоевским. В мае 1908 г. на вечере писателей в издательстве «Шиповник» Станиславский говорил: «Я не знаю еще, как, но мы очень скоро поставим Достоевского. Без Достоевского нельзя. Мы, конечно, откажемся от переделок. Всего вероятнее, будет чтец, который будет выступать наряду с диалогами действующих лиц...»^{clxxi}

Тут важно и то, что задуман отказ от переделок, и то, что предполагается чтец, но всего важнее чувство, что «без Достоевского нельзя».

А всего через два месяца Немирович предложил Станиславскому на выбор либо «Лес», либо «Братьев Карамазовых». И Станиславский отвечал: «Когда начинаю думать о “Лесе” и рядом о Достоевском — какая огромная между ними пропасть. Первая — мило и почтенно, но прощу только при блеске исполнения. Вторая — все прощу, только дайте; прощу и Дмитрия — среднего, и Алешу — Горева или Подгорного. Все прощу — только покажите. Если есть надежда на “Карамазовых” — непременно давать»^{clxxii}.

Еще недавно Книппер с тревогой писала: «В театре идет борьба двух режиссеров»^{clxxiii}, и у нее были самые серьезные основания тревожиться. Еще недавно почти все репертуарные соображения Немировича вызывали отпор со стороны Станиславского, и наоборот — репертуарные соображения Станиславского наталкивались на непонимание Немировича. Теперь же, когда речь зашла о Достоевском, о «Карамазовых», они прекрасно друг друга понимают, они единомышленны. Конечно, трения существуют, разногласия не устранены: Станиславский не допускает Немировича на последние репетиции «Месяца в деревне», Немирович с нескрываемой иронией говорит о том, что тургеневский спектакль должен стать «изящным художественным явлением», но тотчас же добавляет, что такие явления как раз и «усыпляют общественную совесть»^{clxxiv}. И все же факт остается фактом — оба они сходятся в твердом убеждении: «без Достоевского нельзя». И именно Достоевскому, «Братьям Карамазовым» предстоит вскоре — пусть ненадолго — полностью растопить

лед их взаимного недоверия.

Оба они, и Станиславский, и Немирович, уловили в тот момент огромный прилив жгучего интереса к Достоевскому, которым ознаменовано время мучительных раздумий и колебаний русской интеллигенции после поражения революции 1905 г.

Трагедия духа, запечатленная в прозе Достоевского, напряженные поиски символа веры, идеала, способного осветить смысл бытия и указать человеку путь сквозь непроглядную темень русской действительности, примирить религиозное чувство с чувством боли и протеста против господствующей в обществе лжи, обрели чрезвычайную актуальность, можно сказать, животрепещущую остроту в период, когда многим казалось, что кровь, обagrившая 9 января Дворцовую площадь в Петербурге и пролитая в баррикадных боях на Пресне, в Москве, была напрасной, что тысячи жизней загублены зря и что интеллигенция, призывавшая к освободительной борьбе, совершила непоправимую ошибку, хуже того — несет прямую ответственность за все эти бесцельные жертвы. Глубочайше травмированные совершившимися событиями, русские интеллигенты мучительно искали некий другой — бескровный — путь к истине и добру. Страстная мятущаяся мысль Достоевского несла с собой если не ответы на «проклятые вопросы», которые одолевали русского интеллигента, то по меньшей мере готовность без страха выволочь на свет божий все противоречия, раздиравшие его сознание и мучившие его уязвленную совесть.

Книги о Достоевском выходили одна за другой, многословные тома Д. Мережковского («Толстой и Достоевский»), философский труд Л. Шестова «Достоевский и Ницше», дерзкая и оригинальная «Легенда о Великом инквизиторе» В. Розанова читались нарасхват. Время сближения Достоевского с самой передовой русской сценой приспело.

Однако руководители МХТ несомненно отдавали себе отчет в том, что замышляемая постановка «Братьев Карамазовых» заставит их по-новому решать уже решенную, казалось бы, проблему, пересмотр которой коснется самой сердцевины искусства МХТ — проблему актера, т. е. манеры, характера, тонуса и накала актерской игры. До сих пор все отклонения от сценических форм чеховского театра, все стилистические эволюции, сопряженные с русской классикой («Горе от ума», «Ревизор», «Борис Годунов») или даже с Шекспиром («Юлий Цезарь»), с натурализмом «Власти тьмы» или с символизмом «Драмы жизни» и «Жизни Человека», совершались без кардинальных перемен в этой, сокровенной сфере. Актеры МХТ во всех случаях оставались «чеховскими актерами», а режиссура во всех случаях предпочитала причесать «под Чехова» кого угодно — Шекспира или Леонида Андреева, только бы не погрешить против правды чувства и естественности ансамбля. После того как Станиславский объявил, что «время темпераментов прошло», публика и критика смирились с альтернативой: *либо* актер-трагик (П. Н. Орленев хотя бы) в расхристанном «сборном» спектакле, *либо* цельный ансамбль, ровная, обдуманная, выверенная по режиссерскому камертону игра.

Вот почему «Братья Карамазовы», которых так возжаждал Станиславский

(«Все прощу, только дайте... Все прощу — только покажите») и о которых мечтал Немирович, все-таки откладывались, отодвигались в неопределенную даль.

Но в 1910 г. Немирович решился наконец. В августе 1910 г. он писал В. В. Лужскому: «Я бросился в открытое море. Открываем сезон “Братьями Карамазовыми”. Два вечера... Умоляю Вас понять мою решимость и поддержать меня»^{clxxv}.

Непосредственным толчком, побудившим Немировича принять столь ответственное и рискованное решение, явилась внезапно возникшая кризисная ситуация. Станиславский тяжело заболел, совместная его с Крэггом работа над «Гамлетом» прервалась в самом разгаре, и неизвестно было, когда возобновится. Открывать новый сезон было нечем. Как ни увлекался Немирович «Мизерере», он понимал, что Юшкевич — не Шекспир и что даже успех «Мизерере» (если бы и получился успех) большим общественным событием не станет.

Нужно было срочно искать некий спасительный для театра и событийный, обязательно событийный поворот. Тут-то Немирович и показал себя. Он избрал самый трудный из всех мыслимых вариантов, «бросился в открытое море», сделал ставку на «Карамазовых», хотя до открытия сезона оставалось всего-навсего два месяца.

Конечно, тут сказалась и его личная уязвленность. Художественный театр вступил во второе десятилетие своей истории, и все чаще театр этот именовали «театром Станиславского». Немирович не мог не страдать от того, что его многотрудная и часто вполне самоотверженная деятельность остается недооцененной в общественном мнении. Игрок, и игрок азартный, он почувствовал, что настала пора — теперь или никогда! — выложить на стол все козыри, какие есть. В том же письме к Лужскому он пояснял: «Надо вместо одной крупной задачи — “Гамлета” дать другую крупную, а не пробавляться легкими постановочками»^{clxxvi}. За минимальный срок был создан один из самых замечательных и самых значительных в истории МХТ спектаклей.

Вынужденно ускоренные, сжатые темпы работы не допускали каких бы то ни было экспериментов в сфере внешней формы спектакля. С самого начала Немирович понимал, что необходимо найти форму наиболее простую, скупую, даже бедную.

Счастливая идея связать между собой отдельные фрагменты великого романа с помощью чтеца, как бы представителя самого автора (высказанная Станиславским, как мы помним, уже в 1908 г. и впоследствии, после «Карамазовых», эксплуатировавшаяся сотни раз), была сразу, без колебаний, принята на вооружение. Никогда и нигде прежде такой прием не применялся и даже никем не пробовался. Он угрожал своего рода концертностью, эстрадностью, таил в себе опасность распада спектакля на отдельные сцены, между которыми могли возникнуть разрывы, пустоты, «чтение». Но Немирович не убоился и этого: он понимал, какой текст достанется чтецу, какая напряженность и раскаленность мысли будет вязать друг с другом отдельные «отрывки», т. е. картины, количество которых в конце концов было сведено к

двадцати (сперва предполагалось, что будет еще больше).

С отвагой, которая многим тогда казалась и безрассудной, и даже нелепой, Немирович — впервые в истории театра — дерзнул показать зрителям спектакль, который одной лишь своей длиной превосходил все мыслимые ожидания, строился, подобно нынешним кинофильмам, «в двух сериях» и шел целых два вечера. Эту затею даже в труппе МХТ почти все считали неосуществимой. Только после премьеры «Карамазовых» скептики прикусили языки⁷.

Естественно, что для такой работы — и новаторской, и поспешной — мыслим был один только Симов, хотя бы уже потому, что он привык с полуслова понимать и разгадывать намерения режиссеров МХТ. Форма спектакля выстроилась и очень простая, и максимально удобная с точки зрения новых принципов организации действия, которые предлагал режиссер, и к тому же абсолютно оригинальная.

Когда зрители входили в зал МХТ, они с изумлением замечали, что знакомый, болотного цвета занавес с белой чайкой заранее открыт. Слева на сцене виднелась узкая неглубокая ниша, где стояла кафедра чтеца, освещенная лампой с зеленым стеклянным абажуром. Зеленый абажур бросал круг света на раскрытую книгу. Направо от ниши на длинной стельной штанге, перерезавшей портал сцены, висела одноцветная оливковая занавеска. («Именно занавеска, — подчеркивал Немирович, не занавес, а занавеска, — потому что от нее доверху небольшой пролет»^{clxxvii}, т. е. всю сцену она не закрывает.) Когда чтец заканчивал очередной отрывок текста, занавеска бесшумно отодвигалась направо, открывая неглубокую и невысокую продолговатую площадку, где начиналось действие очередной картины.

Новостью, воспринятой на удивление легко, было то обстоятельство, что Немирович и Симов с простотой, столь же смелой, сколь и гениальной, на деле вовсе отказались от декораций. Действие велось на одноцветном, намеренно нейтральном, «темновато-серо-коричневом»^{clxxviii}, а иногда — белом фоне холста, окружавшего небольшое пространство выгородки. (Зеркало сцены было значительно урезано: верхнюю границу пространства определяла металлическая штанга, державшая занавеску. Кроме того, Симов и еще сузил пределы сцены, сделав дополнительный портал из тех же сукон и нигде не раскрывая планшет во всю глубину.)

Конечно, вся эта «неслыханная простота» пришла к Немировичу потому, что с самого начала он заявил о своем намерении ставить не «пьесу» и вообще не обычный драматический спектакль, а «всего лишь» и только «отрывки из романа». То, что называется «постановкой», вообще не казалось ему важным (и он писал жене: «Тут не постановка трудна, она сведена до *minimum*'а»). Трудности виделись — и действительно предстояли — в работе с актерами.

⁷ Едва лишь весть о виктории Немировича дошла до Станиславского, он не только пришел в восторг, но тотчас же принялся сочинять план постановки «Униженных и оскорбленных» — тоже рассчитанный на два вечера, тоже в двадцати картинах и тоже с чтецом (см.: *Станиславский*. Т. 7. С. 476, 477).

(«Малейшие изгибы психологии должны быть правильно поняты и усвоены и ярко выражены»^{clxxix}, — читаем в том же письме.) Тем не менее скромнейшая «постановка» предусматривала и повороты круга: когда слово брал чтец, занавеска сдвигалась, и менялась вся обстановка картины. Зрители видели то угол стола, три кресла, шкаф в комнате Карамазова-отца, то золоченую розовую мебель гостиной Катерины Ивановны, то пузатый комод и черный диван у Грушеньки, то — силуэтом — склонившуюся ракиту, возле которой встречались братья Митя и Алеша, то убогую обстановку избы Снегирева, то кровать и стол в Мокром, то покосившийся забор и грязно-желтые ворота провинциальной улочки и т. д. Во всех случаях сцена была обставлена скудно — А. Д. Дикий определил впоследствии принцип оформления этого спектакля как принцип «сгущенного лаконизма»^{clxxx}. Думается, что принципы, впервые открытые в этой постановке Немировичем, недооценены поныне. Интерпретация сценического пространства в «Братьях Карамазовых» оказала сильное и длительное воздействие на режиссерские искания последующих лет: опыт скупого — несколькими точно отобранными предметными знаками — указания места и меняющихся обстоятельств действия на неизменном нейтральном фоне, во-первых; сознательное уменьшение зеркала сцены во имя укрупнения — по закону контраста — актерских фигур, во-вторых.

В Художественном театре, где всегда уделялось иллюзорной декорации столько сил и внимания, впервые играли спектакль почти вовсе без декораций.

В Художественном театре, где звуковая и световая партитуры всегда разрабатывались с величайшей тщательностью, на этот раз значение звуков, шумов и эффектов освещения свели к самому скудному прожиточному минимуму.

Актеры могут и должны играть на почти совершенно пустой сцене. При самой скупой обстановке. Не отказываясь, однако, ни от единства «настроения», ни от наэлектризованной, возбужденной «атмосферы» действия. Наоборот: жизненность настроения и раскаленность атмосферы, по идее Немировича, актеры обязаны были приносить в себе, с собой, на своих плечах. И — уносить.

Вполне вероятно, что вся эта столь невероятная для МХТ идея «игры в пустоте» возникла в сознании Немировича-Данченко под влиянием предложенной Крэггом композиции «Гамлета». Нельзя забывать, что работа над «Карамазовыми» началась, когда работа над «Гамлетом» была в разгаре и неожиданно прервалась болезнью Станиславского. Крэгговская идея кинетического шекспировского пространства могла натолкнуть Немировича на самую мысль о том, что вполне возможно вести трагедийное действо вне быта, на пустом маленьком планшете, предлагая актерам только совершенно необходимые и самые немногочисленные точки опоры.

Ведь Крэг, который, по его собственным словам, «всегда был врагом декораций на сцене» и мечтал «удалить декорации на задний план, а наперед выдвинуть актера, его игру, его личность», уверенно предполагал, что на таком внебытовом фоне «с одинаковым успехом можно играть» не только Шекспира или Метерлинка, но даже и Тургенева, Чехова, Достоевского^{clxxxi}.

Немирович в «Братьях Карамазовых» так именно и поступил: на нейтральном фоне, без потолка и без декораций, он давал только в каждой сцене небольшие, но яркие «колористические пятна», эмоционально аккомпанировавшие актерской игре⁸.

Но если по замыслу Крэга пространство трагедии было подвижным, если знаменитые крэговские ширмы, сдвигаясь или раздвигаясь, призваны были свободно перемещаться в пределах сцены, тянуться ввысь и придавать пространству грозную выразительность, то Немирович подобных требований к сивовскому оформлению не предъявлял. С него довольно было и того, что оформление «не лезет в глаза», не тщится ни эмоционально дополнять актерскую игру, ни аккомпанировать ей. «Трагическая геометрия» Крэга была активна, а оформление «Братьев Карамазовых» — пассивным и нейтральным по отношению к актерскому действию.

Критики, привыкшие к обстоятельности декораций МХТ, возражали. В. Азов, например, писал: «Карамазовщине нужен потолок, хорошо бы еще — низкий, закопченный, с паутинкой. Нужны черные тараканы и все такое “розановское”, живое, теплое, лампадное, душное...»^{clxxxii}

Примечательно, что и А. Бенуа, на которого спектакль в целом произвел огромное впечатление, остался недоволен его внешней формой. «С самим принципом постановки, — с этой серой, очень неприятного тона занавеской, которая висит в протяжении всех двух дней, — писал Бенуа, — я совсем не согласен. Здесь опять скорее “трюк” и вдобавок неудачный. Декорации, очень простые, но и очень характерные, были бы во сто раз лучше». Вполне обоснованно протестуя против драматической цензуры, вынудившей МХТ отказаться от воплощения образа старца Зосимы («какой позор для русского общества эта вынужденность, но ведь мы отвыкли возмущаться по-настоящему»), Бенуа предполагал, что, «не будь этого вынужденного пропуска всего отца Зосимы, роль Чтеца оказалась бы окончательно лишней, помещение же его сбоку в какой-то конуре... скорее безобразно». Замечания Бенуа, столь категорически высказанные, обнаруживали всю систему его театральных

⁸ Характерное огрубление этого приема вскоре продемонстрировал К. Марджанов в спектакле МХТ «У жизни в лапах». По словам Марджанова, вместо сукон Симова он решил тут применить «... стены из шелка и тюля, да еще пронизанные лучами прожектора. Забрав груды материи из магазина Сапожникова, мы развешивали их на шестах по сцене и освещали сильнейшими электрическими лучами... Мы просто ищем звонких, выразительных вещей, да еще заставляем сверкать их отражения в вазах, графинах и т. д., совершенно не считаясь со светом из окна. В ресторане мы делаем громадный диван, на две трети всей сцены (абсурд — где это видано?), и заваливаем его несколькими десятками цветных подушек... При такой сумасшедшей яркости можно было заставить уравновешенную О. Л. Книппер дойти до таких “бесстыдных” мизансцен, как, например, когда она вскакивала на диван и произносила чуть ли не эротический монолог о жажде любви!» (К. Марджанишвили. Творческое наследие. Тбилиси, 1958. С. 66, 67).

воззрений, с которой Художественному театру пришлось вскорости познакомиться на практике. Однако же тяготение Бенуа к МХТ, поистине страстное, тоже отразилось в статье о «Карамазовых»: не принимая внешний облик спектакля, он взволнованно писал: «вся атмосфера Художественного театра есть нечто совершенно особенное и, я бы сказал, *святое*»^{clxxxiii}.

Обозревая историю МХТ за четверть века, Н. Эфрос писал, что «Братья Карамазовы» занимают в жизни труппы «центральное место» и что этот спектакль — «сгущеннейшее выражение особенностей театра, максимума его актерской силы»^{clxxxiv}. В данной главе не место подробно анализировать мощные трагедийные творения Л. М. Леонидова, В. И. Качалова, И. М. Москвина, М. Н. Германовой, Л. М. Кореневой, В. В. Лужского, С. Н. Воронова, Н. С. Бутовой или несколько менее сильные, но все же чрезвычайно выразительные актерские работы В. В. Готовцева, О. В. Гзовской, Б. М. Сушкевича. Но режиссерскую форму спектакля, запросто объединившую усилия всех этих актеров и резко подстегнувшую их дарования, многих заставившую самих себя превзойти и сыграть так, как они не играли ни дотоле, ни после (сказанное относится как минимум к Леонидову, Кореневой, Воронову), надо бы все же понять.

Если Сергей Волконский писал: «Утверждаю, что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в Художественном театре сцену “Мокрого”; в развитии русского театра она отмечает новую ступень сценических возможностей, она имеет историческое значение»^{clxxxv}, то значение это следует определить, ибо Волконский был один из самых проницательных и требовательных критиков того времени. Суть же состояла в том, что Немирович сознательно хотел сосредоточить весь интерес *«не на фабуле и не на обстановке, а на образах»*. «Удадутся яркие, темпераментные образы — будет большой успех, — писал он Лилиной. — Не удадутся — будет почтенная скука»^{clxxxvi}.

В этой — совершенно новой для МХТ — установке дает себя знать главная режиссерская тенденция, которая может быть определена как желание (Достоевским диктуемое) обратиться к опыту великих трагиков, к тем самым «темпераментам», которые ставил под вопрос Станиславский и которым хотел дать полную волю Немирович. Режиссерская партитура предоставляла полную возможность выразить себя несколькими Сальвини и несколькими Дузе, не позволяя им, однако, вырваться за пределы общего тона и нерва всего спектакля. По отношению к прежнему чеховскому МХТ такая концепция знаменовала собой полную революцию («колоссальная бескровная революция»^{clxxxvii}, как выразился Немирович в письме к Станиславскому). Совершался — и очень решительно — разрыв с устоявшимися формами.

И хотя одни исследователи полагают, что «многомоторность» чеховской драмы все же обнаружила себя, пусть и видоизмененная, в «полифоничности» Достоевского^{clxxxviii}, другие же считают, что «*монологический принцип*», характерный для чеховских пьес, просто сменился «*диалогическим принципом*», свойственным Достоевскому^{clxxxix}. На самом деле происходило резкое отталкивание от излюбленной чеховской формы спектакля, причем ни

«полифония», ни «диалогичность» не заботили режиссера. Он о другом думал: «... хотелось раздвинуть рамки установленных сценических возможностей. Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разделялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот “Братья Карамазовы” будут играть два вечера... И одна сцена “В Мокром” будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и логике переживаний. Для потрясающих впечатлений нужны народные сцены при полном блеске рампы? А вот Иван Карамазов и Смердяков... будут разговаривать при одной лампочке по сорока минут, и публика будет глубоко захвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене “Кошмара” будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене...»^{сxc}

Специального внимания заслуживает и вот какая подробность: Чтец «время от времени прерывал ход действия... Действующие лица иногда застывали на мгновение в мизансцене, на которой застигало их это вторжение Чтеца»^{сxcі}.

Богатая публика «первого абонемент» встретила премьеру «Братьев Карамазовых» довольно холодно (труднее всего было навязать ей необходимость смотреть спектакль, растянутый на два вечера). Когда же «первый абонемент» и близкая ему критика высказали свои сомнения, выяснилось, во-первых, что широкая публика принимает спектакль с восторгом и, во-вторых, что такие квалифицированные судьи, как А. Кугель и С. Волконский, М. Волошин и Н. Эфрос, Юр. Беляев и П. Ярцев, Л. Гуревич и В. Теляковский, считают постановку «Братьев Карамазовых» крупнейшим событием в духовной жизни русского общества.

Ожидания режиссера оправдались — еще и с лихвой. «Гениальное произведение молнией ударило в души артистов», — писала Л. Гуревич^{сxcіі}. Заговорили вдруг о «бездонных темпераментах» Леонидова, Качалова, Москвина и других, о небывалой у артистов МХТ смеси «возбуждения, боли», трагического и шутовского^{сxcііі}. Об «истинной трагедии», разыгранной на сцене МХТ, подробно и с волнением повествовал М. Волошин^{сxcіv}. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» утверждал, что постановки Достоевского — «высшие достижения Владимира Ивановича в области режиссуры» и что Карамазовы дали «предчувствие какой-то новой, будущей русской трагедии»^{сxcv}.

Это знаменательное предчувствие возникло потому, что воля Немировича впервые сняла и напрочь упразднила альтернативу между «темпераментом» трагика-одиночки и ровным ансамблем, выверенным по режиссерскому камертону. Труппа МХТ выступила в «Братьях Карамазовых» именно как ансамбль «темпераментов» — ансамбль актеров-трагиков. В «Карамазовых», следовательно, осуществилось то, о чем напрасно мечтали и Дузе, и Комиссаржевская, и Орленев, — была обретена формула свободы трагедийного темперамента в пределах целостной и столь же темпераментной режиссерской композиции.

Юрий Беляев с нескрываемым удивлением признался: «Кажется, в первый раз мне приходится писать о стольких актерах сразу: Леонидов, Качалов,

Гзовская, Германова... И все это в Художественном театре! Что же случилось? Как произошло такое нарушение обычая?» Вся игра, продолжал он, ведется словно бы «где-то около пекла»^{сxcvⁱ}. И будто отвечая Беляеву, А. Бенуа утверждал, что такое «чудо» (он употребил именно это слово) могло произойти только в Художественном театре, нигде больше: «Нигде, ни на какой сцене ничего подобного тому Мите, каким *проживает* свою роль Леонидов, не найти. Но это не потому, что такого *таланта* нигде не найти. А это потому, что очень крупный талант работает и выявляет себя в среде людей, беззаветно преданных искусству». Говоря о «святости» и «чистоте», о «подлинно религиозном отношении к правде» и даже о «групповой душе» Художественного театра, который, подобно Мите Карамазову, «не умеет лгать», Бенуа не упомянул о том, какая сила создает эту «групповую душу», — не упомянул о режиссерской воле. Даже имя Немировича не названо в его взволнованной статье «Мистерия в русском театре»^{сxcvⁱⁱ}. Но это не меняет сути дела.

Л. Гуревич назвала свою статью о спектакле «Через Чехова к Достоевскому». Она признавала, что Чехов «связывал разбег драматических темпераментов», но считала, что он зато «развязывал те таинственные силы души, те неуловимые, не разгаданные наукой живые токи, которые, помимо слов и каких-либо внешних знаков, переносят от человека к человеку на сцене и со сцены в залу трепет самых сложных, самых тонких, самых значительных чувствований». Так, выходило, что, хотя Чехов — «светлая тишина», а Достоевский — «гроза и буря», все же «Братья Карамазовы» — «это лишь этап» в органическом развитии Художественного театра, который всегда «стремился стать *театром актера* по преимуществу»^{сxcvⁱⁱⁱ}.

Наблюдательный и чуткий критик, Л. Гуревич нередко допускала такие оплошности, когда покушалась на обобщения. Средство («театр актера») здесь выдается за цель театра, искусство которого стремилось и умело оказывать сильное идейное воздействие на русскую общественную жизнь. Мостик от Чехова к Достоевскому перекидывается слишком легко, задача высвобождения актерских темпераментов, которые Чехов раннего МХТ действительно связывал, а Немирович развязал и подстегнул, — задача эта остается незамеченной.

В отзывах современной критики удивляет и то, что почти никто из восторженных комментаторов спектакля не оценил по достоинству открытый и реализованный Немировичем принципиально новый метод перенесения прозы на драматическую сцену. Только в статье А. Койранского замечено было, что это не просто инсценировка, а «сценическое воплощение как бы всего романа в ряде отрывков, взятых умелой рукой художника, представленных на сцене широкими и свободными мазками»^{сxc^{ix}}. Иначе говоря, между автором романа и создателем спектакля не было посредника-драматурга, режиссерская интерпретация вещи в целом предопределяла и общий замысел спектакля, и отбор «отрывков», и характер связи между ними.

Немирович придавал этому новому подходу к прозе огромное значение. «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» проломил ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты». Он предвидел в будущем постановки Толстого, Гончарова, Тургенева, Сервантеса, Флобера, Мопассана, даже Библии^{cc}. Программа эта реализована не была. Но принципы, обретенные в работе над «Карамазовыми», действительно предопределили — на многие десятилетия — новый характер и новую систему взаимосвязей между режиссерским искусством и прозой как возможной первоосновой спектакля.

Тем не менее спустя многие годы некоторые исследователи все же полагали, что в «Карамазовых» «проза Достоевского в своей неповторимости дороги на сцену еще, собственно, не получила»^{cci}. Я. Билинкис, утверждая это, ссылается, в частности, на Мейерхольда, который досадовал, что в спектакле «исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван»^{ccii}. Зосима действительно, как уже упоминалось, «исчез», и сам Немирович в беседе с Шебуевым огорченно говорил: «Искание Бога, религиозная совесть — вот центр тяжести романа. А мы по цензурным соображениям не могли его коснуться так, как хотелось бы. Пришлось выпустить всю монастырскую часть...»^{cciii}. Но, как ни жаль было Зосимы и всей важнейшей темы Оптиной пустыни, все же должно признать, что «проза Достоевского в своей неповторимости», т. е. в уникальном слиянии «бунта мысли с бунтом страстей», не только получила дорогу на сцену, но и произвела огромное впечатление на аудиторию МХТ. «Именно душевные метания современного человека прочел в романе его постановщик — они и стали внутренним духовным центром спектакля», — писал П. А. Марков^{cciv}.

Трагедийные потрясения следовали одно за другим. Первые сильнейшие эмоциональные удары наносил публике Москвин — Снегирев в эпизодах «Надрыв в избе». «На чистом воздухе». Эти две сцены Немирович и задумывал как «гвоздь» первого вечера^{ccv}. Н. Шебуев утверждал, что «Москвин достигает небывалых трагических высот», что «оскорбленно-циническое юродство»^{ccvi} Снегирева проникнуто мучительным и вдохновенным гуманизмом. «Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное шутовство — все это взято смело, сразу и приподнято до изображения трагического», — писал П. Ярцев и добавлял, что «г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли»^{ccvii}. Тут стоит подчеркнуть слова о том, что трагические ноты были взяты «смело, сразу», т. е. без характерного для раннего МХТ длительного разгона и разбега перед барьером кульминации.

Точно такой же и даже еще более сильный взрыв происходил в начале второго вечера, в картине «Мокрое», где, писал Н. Шебуев, «на фоне визгливых, кликушечьих песен деревенских девок, в хаосе кошмарных, топчущихся на одном месте плясок, под стон inferнальной оргии, с ее трагическим жутким весельем тоскует и томится содрогнувшаяся душа Дмитрия Карамазова...»^{ccviii}. Дмитрия играл Л. Леонидов, и Л. Гуревич с нескрываемым изумлением констатировала: «Вскрылся бездонный темперамент в Леонидове — неудержимая мощь, стихийная и вместе духовная»^{ccix}.

Наконец, третий кульминационный момент настаивал в эпизоде «Кошмар Ивана Федоровича» — уже под конец второго вечера. Ивана Карамазова играл В. Качалов, и это его осенила догадка истолковать разговор Ивана с чертом как «раздвоение личности» героя, т. е. провести эту сцену без партнера. Артист вспоминал: «Когда я сообщил Немировичу мой план “кошмара Ивана Федоровича” как монолога Ивана с самим собою, Немирович задумался, а потом сказал: “очень вам аплодирую: мысль удачная”, и позже, когда роль была сыграна, подтвердил: “конечно — так, иначе и быть не может”»^{схх}. Этой сцене кошмара посвящена специальная большая работа Вл. Волькенштейна⁹, заслуживающая внимания читателя. Мы же приведем только один (из великого множества) отзыв современного рецензента. «В полутьме. Подле экрана, по которому шарахаются странные тени, Качалов читает, и кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина, — писал Юр. Беляев. — Голос дьявола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый голос Люцифера и слышал другой, слабый, виляющий. И когда этот первый голос замолчал, этот маленький плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика!»^{схxi}

Не пытаясь хотя бы вкратце охарактеризовать остальных исполнителей, отметим, что П. А. Марков едва ли не главным достоинством «Карамазовых» считал создание образов «крупных и монументальных»^{схxii}. Спектакль нес с собой ощущение катастрофичности мира, трагедия, которая разыгрывалась на подмостках МХТ, находила живейший отклик в душах зрителей, сознававших, что в современной российской действительности вот-вот произойдут тектонические сдвиги.

Гулкий общественный резонанс «Карамазовых» побудил Немировича уже через два года вновь обратиться к Достоевскому. Как только стало известно, что он намеревается ставить «Бесов», против этого, да и вообще против сценического воплощения Достоевского в самой категорической форме выступил Горький. Он писал Немировичу: «Инсценировку произведений Достоевского я считаю делом общественно вредным, и если бы я был в России [Горький в это время пребывал на Капри. — К. Р.], то непременно попытался бы возбудить в обществе протест против Ваших опытов, будучи убежден, что они способствуют разрушению и без того не очень здоровой общественной психики. Может быть, я попробую сделать это отсюда»^{схxiii}.

Памятуя о том, что «Карамазовых» Горький не видел, Немирович пытался его образумить: «... я не вполне ясно представляю себе смысл Вашего протеста... Остаюсь при убеждении, что если бы Вы знали, видели сами, что и как инсценируется из Достоевского, то Ваше чувство протеста было бы, по крайней мере, ослаблено»^{схxiv}. Но эти деликатные намеки Горького не остановили. Он осуществил свою угрозу, и 22 сентября 1913 г. в «Русском слове» было напечатано (а затем перепечатано и во многих других газетах) его

⁹ См.: *Волькенштейн Вл.* Качалов — Иван Карамазов. Сцена кошмара // Москва театральная. М., 1960. С. 335 – 346.

нашумевшее открытое письмо «О “карамазовщине”». Писатель громогласно призывал всех, «кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театра»^{ccxv}. Месяц спустя, 27 октября, та же газета опубликовала статью Горького «Еще о “карамазовщине”», где доказывалось, что спектакли по Достоевскому «социально вредны»^{ccxvi}.

На протяжении нескольких десятилетий в советских гуманитарных науках усиленно культивировалась фетишизация Горького. Любые его высказывания (за исключением немногих опротестованных Лениным и многих умышленно «забытых», вообще никогда и нигде не упоминаемых) воспринимались как безоговорочно верные. Их комментировали почтительно, с талмудически пристальным вниманием к каждому слову и каждому знаку препинания, но ни в коем случае не оспаривали. И хотя в недавнее время, в основном усилиями Ю. Герасимова и А. Нинова¹⁰, выпады Горького против постановок Достоевского были наконец поставлены под сомнение, все равно присяжные горьковеды стоят на своем. А театроведы пишут о намерении Немировича обратиться к «Бесам», словно бы извиняясь за режиссера. «Он задумывал “Бесов”, может быть, гениально, но вовсе не убежденно», — уверяет И. Соловьева. Более того, в глубине души он будто бы знал, что, «сойдись они с глазу на глаз», Горький «переспорил бы в том разговоре»^{ccxvii}. Горький всегда прав, Горького не переспоришь...

Косвенным и уже окончательно неопровержимым доказательством горьковской правоты служат ссылки на то, что Горького в этом вопросе поддержал И. Ольминский со страниц большевистской газеты «За правду». Это еще один — и, надо сказать, давненько применяемый — прием догматического литературоведения. Предполагается, что коль скоро политическая позиция большевистской печати верна, то и все эстетические суждения «Правды» справедливы. На деле же художественная критика в большевистских изданиях зачастую бывала поверхностна, опрометчива, примитивно социологична и лишь в сравнительно редких случаях отличалась основательностью и тонкостью. Ольминский Горького поддержал. Но полнейшее несогласие с «оптимистической цензурой» Горького (слова Л. Андреева) дружно высказали «станов всех бойцы и люди разных вкусов»: А. Южин, И. Потапенко, А. Куприн, П. Орленев, Ф. Комиссаржевский, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Ю. Айхенвальд, Ф. Батюшков, П. Ярцев и мн. др. «Новости сезона» резюмировали: «Протест Горького не встретил сочувствия в русском обществе... даже слои русского общества, которые по своим политическим воззрениям относятся отрицательно к некоторым тенденциям “Бесов”, не пошли за Горьким, который остался одиноким»^{ccxviii}.

Отчасти, по крайней мере, эта сплоченность русской интеллигенции в ее

¹⁰ См.: Герасимов Ю. Идеино-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910-х гг. и инсценировки романов Достоевского в Художественном театре // Театр и драматургия. М., 1973. Вып. 5; Нинов А. Достоевский и театр // Новый мир. 1981. № 10.

противостоянии Горькому объяснялась, по-видимому, не только естественным желанием оборонить Достоевского, но и некоторой загадочностью горьковского оптимизма. Горьковеды так до сих пор и не объяснили нам, на что уповал Горький, когда патетически провозглашал: «Никто не станет отрицать, что на Русь снова надвигаются тучи, обещая великие бури и грозы, снова наступают тяжелые дни, требуя дружного единения умов и воли, крайнего напряжения всех здоровых сил нашей страны...» Почему — и на каком основании — он в 1913 г. требовал от театра «проповеди бодрости», «духовного здоровья», «деяния»^{ссхix}? И как согласовывались эти призывы с его собственными, только что написанными пьесами («Чудаки», «Васса Железнова», «Варвары»), в коих «проповедь бодрости» не слышна, а «уродства» русской действительности весьма заметны?

«Уродства», даже «садизм» и «мазохизм» Горький приписывал Достоевскому. И восклицал: «Ведь они заражают, внушая отвращение к жизни, к человеку, и — кто знает? — не влияла ли инсценировка “Братьев Карамазовых” на рост самоубийств в Москве?»^{ссxx} Тем не менее он оговаривался, что, мол, выступает «не против Достоевского, а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене. Я убежден, что одно дело — читать книги Достоевского, другое — видеть образы его на сцене да еще в таком талантливом исполнении, пак это умеют показать артисты Художественного театра. В книгах для внимательного читателя ясны и реакционные тенденции Достоевского, и все его противоречия, все те страшные натяжки, которые никому другому не простили бы...». Горького страшило, «что образы его на сцене театра, подчеркнутые игрою артистов, приобретают убедительность и завершенность большую, чем на страницах книг»^{ссxxi}.

Выходило, что, чем убедительнее образы, тем хуже. Чем талантливее артисты, тем вреднее их игра. И коль скоро «сцена переносит зрителя из области мысли, свободно допускающей спор, в область внушения, гипноза, в темную область эмоций и чувств, да еще особенных, “карамазовских”»^{ссxxii}, то, значит, сцена должна держаться подальше от Достоевского.

Последнее соображение — самое замечательное. Горький пытается искусственно отделить мысль (как исключительное достояние литературы) от эмоции (как достояния сцены), причем в его воображении сцена почему-то оперирует одними «темными чувствами и обладает при этом гипнотической силой внушения...». Этот пассаж смущает даже самых правоверных горьковедов, и они торопятся истолковать его в том смысле, что, мол, атака Горького была направлена отнюдь не против Достоевского, а только лишь против «достоевщины». Но послушаем самого Горького: «Мы должны тщательно пересмотреть все, что унаследовано нами из хаотического прошлого, и, выбрав ценное, полезное, — бесценное и вредное отбросить, сдать в архив истории». По горьковской логике, Достоевский, «великий мучитель и человек больной совести», который якобы видел в русской жизни «одно звериное и жульническое»^{ссxxiii}, неминуемо отправлялся «в архив».

В газете «Русское слово» было опубликовано интервью с Горьким, где эта позиция формулировалась еще более жестко и непримиримо: «С кем нам нужно

жить — с Гоголем или Пушкиным?», т. е. «в восточных ли, азиатских формах сложится завтрашний день или в здоровых демократических перспективах будущего»^{ссxxiv}. Таким образом, отбрасывался «в архив» уже не один Достоевский. Гоголя Горький тоже отнес к «нездоровым» азиатским формам, противопоказанным «демократическим перспективам будущего».

В Художественном театре 25 сентября 1913 г. состоялось собрание труппы, которое единодушно приняло текст ответного открытого письма Горькому. В письме говорилось: «Нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии... “Бесы” для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера... Великому богоискателю и глубочайшему художнику Достоевскому Вы предъявляете обвинения в растлении общества. Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые “высшие запросы духа”, в которых Вы видите лишь праздное “красноречие”, “отвлекающее от живого дела”, мы считаем основным назначением театра»^{ссxxv}.

На собрании труппы, одобрившей этот текст, написанный Бенуа, Немирович не присутствовал. Хотя «дипломатические отношения» между ним и Горьким восстановились, он имел основания опасаться, что у Горького «может даже возникнуть предположение, что вся вина падает на меня, а что труппа театра, может быть, и не сочувствует постановкам Достоевского», писал Немирович Станиславскому^{ссxxvi}. Незадолго до того писатель послал Немировичу свою новую пьесу (вероятнее всего, «Чудаки»), а Немирович ее отклонил: «Ваша пьеса не может быть сыграна в Художественном театре»^{ссxxvii}. И Горький действительно стал считать Немировича «злым гением» Художественного театра. «Сердце мое, — писал он летом 1913 г., — не лежит к этому мрачному учреждению, где показывают голого Достоевского и где законодателем является Немирович...»^{ссxxviii}

В письме к Леониду Андрееву Немирович охарактеризовал позицию Горького однозначно. «С художественной точки зрения протест, разумеется, немыслим. С политической он узок, и, главное, протестующие не имеют понятия о том, что и как Художественный театр инсценирует в “Бесах”. И, уж конечно, не в руку реакционным движениям»^{ссxxix}.

Еще проще и еще сильнее прозвучала короткая реплика Немировича в одном из газетных интервью: «Истинно художественное не может быть аморальным»^{ссxxx}.

Но данная реплика обязывала режиссера подтвердить свои слова делом, превратить постановку «Бесов» в «истинно художественное» творение, как минимум сопоставимое с «Карамазовыми». Этого не произошло. Спектакль «Николай Ставрогин», впервые сыгранный 23 октября 1913 г., вопреки опасениям Горького, не содержал никаких реакционных идей, но, вопреки надеждам Немировича, сравнения с трагедийной мощью «Карамазовых» не выдерживал.

Некоторые причины неудачи (или, скажем так, неполной удачи) Немировича указать можно. Первая и, быть может, главная причина состояла в том, что Немирович, инсценируя «Бесов», отошел от принятого в

«Карамазовых» принципа режиссерской интерпретации непосредственно по тексту прозы. Он отказался от чтеца и сперва превратил прозу в нечто вроде пьесы, а затем уже ставил не столько Достоевского, сколько свою пьесу «по Достоевскому». И хотя, конечно, пьеса Немировича была сделана более серьезно и тщательно, нежели обычные театральные «перелицовки» прозы, все же она своей ощутимой «сделанностью» вступала в неодолимое противоречие со стихией гениального текста. «Карамазовы» готовились второпях, так сказать, «в пожарном порядке», и это пошло им на пользу. Работа над «Бесами» шла сосредоточенно, в спокойном темпе, и это им повредило.

Сначала Немирович собирался сделать из «Бесов» две пьесы. «Первая, — писал он Станиславскому, — называется “Николай Ставрогин”... Это самая романтическая и, пожалуй, самая сценическая, но не самая глубокая часть романа. Другая пьеса — “Шатов и Кириллов”... Эта глубже, но менее сценична. И очень мрачная... Вторую сладить по тексту труднее, в цензурном отношении она рискованнее, но постановка смелее и интереснее». Он явно склонялся к «Николаю Ставрогину», а «Шатова и Кириллова» откладывал: этот второй спектакль, замечал он неопределенно, «пойдет, может быть, в будущем году»^{ссxxxі}.

Бенуа, с которым Немирович по этому поводу советовался, тоже стоял за «Николая Ставрогина», а «Шатова и Кириллова» тоже рекомендовал отложить «до других времен, ибо, к сожалению, сейчас все это слишком *актуально*. С легкими поправками все, что высказывает Достоевский о 1870-х годах, годилось бы для иллюстрации 1905 – 1910 годов». Столь острая актуальность была, с точки зрения Бенуа, нежелательна. Касаясь же формальной стороны дела, Бенуа рекомендовал «приложить все усилия, чтобы не было чтеца», и «во что бы то ни стало — играть по возможности в один вечер»^{ссxxxii}. Все эти рекомендации Немирович принял: они совпадали с его собственными намерениями. «Сценическая» пьеса «Николай Ставрогин» была сочинена, а план «Шатова и Кириллова» отложен в долгий ящик.

Вторая, и, по-видимому, не менее существенная, причина неполной удачи «Ставрогина» была прямо сопряжена с зависимостью Московского Художественного театра от «мирискусников», конкретно — от Бенуа и Добужинского. Влияние «мирискусников» на МХТ в 1913 г. близилось к апогею. Уже сам по себе тот факт, что Немирович советовался с Бенуа о структуре и смысловой наполненности будущего спектакля, достаточно выразителен.

Оформлял «Ставрогина» М. Добужинский. Он вовсе не хотел «свести декорации к простым фонам (так было в “Братьях Карамазовых”)), это ему «казалось бедным...» «Моя задача, — вспоминал он, — заключалась в наибольшей выразительности и в то же время лаконичности декорации...» Достоевский любовно вписывался в изящную «мирискусническую» рамку, и художник радовался таким удачам, как «мост, где все было сведено к силуэту перил и фонаря, серая комната с мебелью в чехлах в “Скворешниках”, где в амбразуре окна, освещенного заревом, жалась фигурка Лизы в зеленом бальном платье, закутанная в красную шаль, и силуэт голых деревьев в сцене ее

бегства»^{ccxxxiii}. Но все эти красивые силуэты, столь милые сердцу «мирискусников», не имели ничего общего с темпераментной, нервной, вскидчивой и язвительной прозой «Бесов».

Премьера «Николая Ставрогина», как сообщали газеты, «встретила холодный прием у москвичей»^{ccxxxiv}. С. Яблоновский писал, что, несмотря на участие «прекрасных актеров», вышел «все-таки тяжелый, местами бледный спектакль» и что он не дает «и сотой доли того впечатления, которое Достоевский производит в чтении»^{ccxxxv}. Эм. Бескин замечал, что зрелище получилось «какое-то сумбурное. Клочками. Урывками. С одной стороны, 12 картин мелькают кинематографически быстро», с другой же стороны, между ними — «провалы, пустые места, заполнить которые могут только хорошо знающие роман»^{ccxxxvi}.

Когда Горький в 1914 г. приехал в Москву и побывал на представлении «Николая Ставрогина», то он категорически заявил, что «на полотно “Ставрогина” попали самые мрачные краски Достоевского»^{ccxxxvii} и, следовательно, наихудшие его предположения подтвердились. А критики меж тем чуть ли не в один голос писали, что на образы Достоевского «театр положил тургеневские краски, он смягчил их в угоду красоте внешнего рисунка и в ущерб внутренней силе переживаний, он сделал из пламени ровный огонек и прикрыл его розовым абажуром»^{ccxxxviii}. А. Койранский, в частности, констатировал: «Ставрогин Качалова теплее, вызывает больше сочувствия и симпатии, чем Ставрогин Достоевского»^{ccxxxix}.

Н. Эфрос с досадой заметил: «... вся та атмосфера, в которой кружат “бесы”, в которой разыгрываются все эти страшные и загадочные действия страшных и загадочных героев романа, совсем не попала в инсценированные отрывки. Я не знаю и во всяком случае не берусь тут указывать, как можно бы перенести эту отравленную атмосферу в “пьесу”. Но вне такой атмосферы все, что показал Художественный театр, приобрело сугубую загадочность и невразумительность»^{ccxli}.

Особый интерес представляет статья Я. Тугендхольда. Он обратил внимание на противоречие между «успокаивающим и прихорашивающим» характером декораций Добужинского и актерским исполнением. Критик считал, что художник неверно понял свою задачу «не только потому, что он преувеличил любовное отношение к подробностям быта, ко всем этим портретам в золотых овальных рамах и бабушкиным креслам, — но потому, что его быт хотя исторически и верен, но внутренне не соответствует Достоевскому! В красной гостиной Варвары Петровны можно с таким же успехом разыграть Тургенева. А ведь Тургенев для Достоевского — “Кармазинов”...»^{ccxlii}.

И. Грабарь, высоко ценивший талант Добужинского, с похвалой отозвался о сцене на мосту (где Ставрогин в тумане, под морозящим дождем встречался с Федькой Каторжным). Мост, утверждал он, «лучшее создание Добужинского», в декорации этой картины «бесконечно много Достоевского». Далее следовала мягкая оговорка: «как нет его ни в одной из других картин»^{ccxliii}.

«Тургеневская дымка», окутавшая постановку, не помешала многим

актерам превосходно провести свои роли. М. Лилина — Хромоножка, И. Берсенев — Петр Верховенский, Н. Бутова — Варвара Петровна, Н. Массалитинов — Шатов играли нервно, остро и мощно. Хуже обстояло дело со Ставрогиным — В. Качаловым. Актер говорил потом, что эта роль легла на него «как камень»^{ccxliii}. В рецензии Н. Эфроса сказано было, что «целая стена всяких недоуменных “почему” стояла между зрителем и Ставрогиным Художественного театра. И на эти “почему” не было ответов — не мог их дать исполнитель, не мог потому, что ему не дан для того материал, который бы можно использовать сценически»^{ccxliv}.

Но главная беда состояла в том, что, как справедливо заметил Ю. Герасимов, «ансамбля в этом спектакле не могло быть»^{ccxlv}, и, хотя спектакль завершился самоубийством Ставрогина, отдельные вспышки характерной «горячности» в актерской игре все же не сливались в общем трагедийном звучании произведения.

Достоин внимания, что сам Немирович, как бы подводя итоги этой своей работы, опубликовал в журнале «Рампа и жизнь» статью «Актеры и Достоевский». Он подчеркивал бесспорный, по-видимому, факт, что приобщение к Достоевскому обогащает актера, «вдохновляет его фантазию идеями, парящими над жизнью», и т. п.^{ccxlv}, но совершенно не касался ни содержания, ни общественного значения спектакля.

Надо сказать, что такой специальный акцент на проблемы актерского творчества делали авторы многих статей, посвященных постановкам Достоевского. И это неудивительно, ибо, как уже отмечено выше, приступая к Достоевскому, режиссеры вынуждены были задавать русским актерам, привычным к умеренной температуре пьес Островского и Чехова, гораздо более высокий градус трагедийной игры. Комментируя «Братьев Карамазовых» Немировича и «Идиота» в постановке Ф. Комиссаржевского, М. Волошин в харьковском журнальчике «Друг искусства» восторгался «тем изумительным преображением русского актера, которое можно было наблюдать во время этих спектаклей. Большие артисты, как Качалов (Иван), Леонидов (Митя), обнаружили совершенно новые стороны своей души, а другие, раньше совсем незаметные или второстепенные, как Жихарева в роли Настасьи Филипповны или Воронов в роли Смердякова, вдруг оказались первостепенными мастерами сцены. Одно прикосновение к первоисточникам будущей русской трагедии чудесно преображало их»^{ccxlvii}.

Инсценировка «Идиота» Достоевского, осуществленная на сцене московского театра Незлобина в 1913 г., была одной из лучших режиссерских работ Федора Комиссаржевского. Хотя в данном случае Комиссаржевский как будто изменял собственным правилам (и, например, своей ненависти к «пиджачному» актеру), хотя гнался тут не за философией (и в этом плане вдруг обнаружил неожиданную пассивность), режиссеру тем не менее удалось по-новому и весьма выразительно передать атмосферу Достоевского. Следуя за «Карамазовыми» Немировича-Данченко, Комиссаржевский добивался «матовости», приглушенности и монохромности сценических красок и взвинченной нервности тона. «Весь роман, — рассказывал П. А. Марков, —

возникал как бы из тумана... Скупые мизансцены, такой же скупой свет, отсутствие ярких красок... Господствовало ощущение сырости...»^{ccxlviii}

Спектакль шел в сукнах, менялись только лаконичные задники: то одно окно вагона, то черный контур грязноватой квартиры Рогожина, то золотистотусклые драпировки гостиной Настасьи Филипповны, причем везде доминировала мгла, в которой будто плавали бледные лица героев. Режиссеру удалось наконец добиться взаимопонимания с незлобинскими актерами. Мышкин — Н. П. Асланов, Настасья Филипповна — Е. Т. Жихарева, Иволгин — А. П. Нелидов прониклись, по словам В. Г. Сахновского, «веванием Достоевского»^{ccxlix}, и, хотя их игра была скорее болезненно нервной, сострадательной, нежели сильной и темпераментной, все же на незлобинской сцене (а это случалось редко) сложился ансамбль, выверенный по камертону психологической правды.

В 1914 г. Ф. Комиссаржевский основал в Москве, в Настасьинском переулке, собственный театр, который он назвал именем своей прославленной сестры. Помещение театра им. В. Ф. Комиссаржевской было таким же маленьким и тесным, как и то, где давала спектакли Первая студия МХТ. Но вести игру на полу, на одном уровне с партнерами, Комиссаржевский не пожелал: в его театре соорудили небольшие, но все-таки возвышавшиеся над зрительным залом подмости. Репертуар театра озадачивал пестротой: Диккенс и Федор Сологуб, Аристофан и Достоевский, причем опять-таки с Достоевским — с инсценировкой «Скверного анекдота» — сопряжена была наиболее интересная режиссерская работа. Спектакль оформил молодой художник Ю. П. Анненков, и «сделано было так, точно воспаленный глаз Достоевского упал на одни предметы и лица, зорко выхватив нищету и убожество жизни, а остальное как-то смазлось...»^{cccl}. От нервной трагедийности «Идиота» Комиссаржевский в «Скверном анекдоте» двигался к едкой и саркастической фантасмагории.

В начале века ни один из русских режиссеров, кроме Ф. Ф. Комиссаржевского, не отважился вслед за Немировичем погрузиться в трагедийную прозу Достоевского. Да и сам Немирович после «Николая Ставрогина» предпочитал искать пути к трагедии, опираясь на новые злободневные пьесы. Прямые выходы в современность открывались ему уже в промежутке между «Карамазовыми» и «Ставрогиным»: в 1911 г. состоялась премьера «Живого трупа» Л. Толстого, в 1912 — «Екатерины Ивановны» Л. Андреева.

К «Живому трупу» Немирович подбирался давно. В 1900 г., едва прослышав, что Толстой пишет новую пьесу, тотчас же появился в Ясной Поляне. Но выяснилось, что пьеса не готова, «только набросана», причем Толстой упомянул, что для нее понадобится «вертящаяся сцена»^{cccli}. Через год писатель рассказывал И. Тенеромо: «Труп» задуман в 15 картинах потому, что его «соблазнила вращающаяся сцена, которая одним поворотом сразу переносит вас в другую обстановку... В будущем, вероятно, умные инженеры и техники придумают такие штучки для всех сцен... Я хитрый, — хвастался граф, — усовершенствование распространится, а пьес драматургии не

наготовили. Есть только моя. Ставь ее! И будут играть нарасхват»^{ccliii}.

И все же к этой затее Толстой быстро охладел. После визита Немировича и разговора с ним о драме он пометил в дневнике: «а у меня к ней охота прошла»^{ccliii}. Пьеса, так и не завершенная, стала достоянием сцены и публики сразу же после смерти Толстого и, понятно, возбудила сенсационный интерес. Немирович добился для МХТ (очень дорогой ценой) права первой постановки «Живого трупа». Драма была прочитана в театре, произвела сильное впечатление на Станиславского и на всех актеров. Ее тотчас же взяли в работу.

Писатели, близкие к МХТ, отзывались о «Живом трупе» пренебрежительно. Горький считал, что это «очень плохая вещь и по существу и — особенно — по форме. Толстого в ней нет, а вот путаницы — много... И как все христианнейше скучно»^{ccliv}. Леонид Андреев полагал, что это вообще «не пьеса, но черновик, остов предполагавшейся пьесы»^{cclv}. Семен Юшкевич сказал, как отрезал: «Произведение это ничем не замечательно»^{cclvi}.

Но в Художественном театре пьесой увлеклись, и горячо. После длительного перерыва Станиславский и Немирович решили готовить эту постановку совместно. В их отношениях наступила оттепель: Станиславский восхищался отвагой, с которой Немирович взялся за «Карамазовых», и убедительной победой, которую он одержал, а Немирович вдруг обнаружил интерес к «системе» — для Станиславского это много значило. Условились, что репетировать пьесу Толстого они будут, руководствуясь системой, и в журнале репетиций появились такие записи: «К. С. разбивает роли на “желания” и “куски”»^{cclvii}. Когда же выяснилось, что актеры ропщут, что «систему» они не понимают, Немирович горой встал на защиту любимого детища Станиславского и потребовал, чтобы «новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства». В «Моей жизни в искусстве» Станиславский писал: «Я был искренно растроган помощью, которую мне оказывал мой товарищ, и по сие время храню за это благодарное чувство к нему». Надо думать, он чувствовал, что «Живой труп» как раз такая пьеса, где его методы вполне применимы. Но впоследствии самокритично признавал, что сам «еще не был достаточно подготовлен к трудной задаче» и «артисты не загорелись еще так, как бы мне того хотелось»^{cclviii}.

Артисты «не загорелись», а Немирович очень скоро к «системе» охладел. Его удручало то, что разбивка ролей на мельчайшие «куски» и хотения затягивала работу до бесконечности. В конце концов он «в генеральском тоне» заявил Станиславскому, что так нельзя, что «мы не только в этом году, но и в будущем году не кончим анализ». Станиславский удрученно писал Лилиной: «Я доказал ему, что каждый должен научиться делать этот анализ дома для себя и что это очень просто». Но актеров перспектива таких «домашних заданий» не обрадовала. Они наперебой стали уверять Станиславского: «... система хоть и хороша, но далеко не разработана. Что надо годы и годы ежедневных упражнений и лекций, чтобы понять всю сложность, которая только мне одному кажется простой»^{cclix}.

Конечно, они были правы: «система» тогда еще по-настоящему не сложилась и методы, которые Станиславский предлагал, были совсем не

беспорны. Б. М. Сушкевич, репетировавший одну из эпизодических ролей, вспоминал, что Станиславский требовал, например, чтобы каждый из участников дома заготовил целую «галерею образов» и мог бы, придя на репетицию, доложить режиссеру: «У меня есть таких-то пятнадцать образов, выбирайте, что надо». Немирович подобные претензии не поощрял. «Мне этого не надо, — говорил он. — Мне нужна классическая простота и единое возможное толкование образа»^{cclx}. Видимо, именно множественность вариантов, которой домогался Станиславский, побудила Немировича-Данченко сердито заметить, что Станиславский-де «не может приступить к роли иначе, как исказив автора»^{cclxi}.

Идиллической атмосферы содружества двух режиссеров, в которой репетиции начались, как не бывало. Станиславский негодовал: «Полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре. Я в один день так устал от этих убеждений и этой борьбы с тупыми головами, что плюнул, замолчал и перестал ходить на “Живой труп”»^{cclxii}. Правда, потом он смирился и снова появился на репетициях. Но бразды правления полностью перешли в руки Немировича. Тот резюмировал: «На “Живом трупе” мы разошлись. Значит, еще не совсем сблизилась»^{cclxiii}.

Будущее показало, что «совсем сблизиться» они так и не смогли. Впредь, после «Живого трупа», совместных постановок руководители МХТ больше не предпринимали.

В воспоминаниях Немировича утверждается, что спектакль «Живой труп» был «одним из самых замечательных в Художественном театре», что об этом спектакле следовало бы «писать золотым пером»^{cclxiv}. Его пожелание осуществилось: в книге Е. Поляковой «Театр Льва Толстого» дано любовное, тонкое и глубокое описание постановки и актерских образов «Живого трупа». Отсылая читателя к этой прекрасной книге^{cclxv}, рискнем все же в некоторых частностях оспорить суждения ее автора. При всех достоинствах спектакля «Живой труп» продержался в репертуаре МХТ всего два сезона. Думается, отчасти произошло это потому, что созданная Немировичем и Симовым (а не Станиславским и Симовым, как пишет Полякова) пространственная среда спектакля соблюдала по отношению к актерскому действию безучастный нейтралитет. Станиславский отозвался о декорациях Симова сухо: «неинтересны, стары», и комментатор его писем Л. Фрейдкина строго Станиславскому возразила: он-де, «увлеченный Крэгом, недооценил тогда оформление В. А. Симова, отличавшееся глубоким проникновением в замысел и стиль пьесы Л. Н. Толстого»^{cclxvi}. На самом же деле говорить о «глубоком проникновении» не приходится: Симов не без труда решил только техническую часть задачи, разделив (как это уже делали до него художники Ленского в Москве и Рейнхардта в Берлине) вращающийся круг на сменяющие друг друга секторы. Поворот круга — новая декорация. Но оформление лишено было интимной теплоты, уютной обжитости, характерной хотя бы для чеховских интерьеров того же Симова. Декорации были и вправду неинтересны — ничем не лучше обстановки «светских пьес» в театре Незлобина.

Не лишена была недостатков и игра актеров. Н. Эфрос, на чью газетную

рецензию несколько раз ссылается Е. Полякова, чуть позднее, в обстоятельной журнальной статье, счел нужным согласиться с другими критиками, утверждавшими, что в Протасове — Москвине «трудно узнать человека того же круга, что Абрезов или Каренин... Социальная, бытовая корочка не дана или дана неверно. Данные актера, и его лицо, и его говор, и его манера держать себя мешали Москвину быть в этом отношении безупречным Протасовым». А ведь в лучших спектаклях раннего МХТ уж что-что, а «социальная, бытовая корочка» никаких сомнений не вызывала! Более того, продолжал Эфрос, «Федя написан у Толстого так, — да и по существу он таков, — что должна быть в нем чрезвычайная обаятельность. Ее нет у Феде — Москвина в нужной мере. Он свое очарование добывает понемногу, долгим процессом искренних, на глазах у зрителя, страданий».

Серьезные нарекания Эфроса навлекла на себя и Лиза — М. Германова: «Многое в душевном состоянии Лизы, как ее показывает г-жа Германова, остается неясным. От себя, в дополнение к авторскому рисунку, она придает Лизе вряд ли очень нужную и мало интересную болезненность, пришибленность. Вероятно, идя по этой линии, пришла артистка и к заиканию Лизы. Все это — лишь внешнее осложнение роли, а не внутреннее ее обогащение».

Такого рода упреки, равно как и честное признание, что спектакль «во всем своем течении» не принес «впечатлений захватывающих», что «иногда внимание как будто начинало упадать, растрачиваться», все же не помешали Эфросу высоко оценить «трагедию совести», разыгранную на подмостках МХТ^{cclxvii}.

В том же номере журнала «Студия» вслед за статьей Эфроса помещены и «Петербургские письма» Л. Василевского. Василевский писал, что «пропасть между театральной Москвой и театральным Петербургом никогда еще, кажется, не сказывалась так резко и решительно, как в нынешнем сезоне». Наиболее острые стрелы направлены были в Александринский театр, стены которого «не проветриваются, в репертуаре пахнет слежавшимся старьем и пылью»^{cclxviii}. Вероятно, критик внес бы некоторые коррективы в эту мрачную характеристику, если бы дождался премьеры «Живого трупа» на Александринской сцене. Пьеса Толстого шла тут в постановке В. Мейерхольда и А. Загарова, в декорациях К. Коровина и была впервые сыграна 27 сентября 1911 г., через три дня после московской премьеры. Таким образом, петербургский спектакль как бы напрашивался на сравнение с московским. И хотя Мейерхольд и Загаров вели репетиции одновременно с Немировичем и Станиславским, в параллель к их работе, и, значит, ни о какой сознательной полемике не могло быть и речи, тем не менее кое-какие характерные разночтения в истолковании основных ролей бросались в глаза.

Разумеется, Федор Протасов — Р. Аполлонский был по всем статьям хуже Москвина. Той душевной израненности, той боли, той страдальческой трагедийности, какой достигал Москвин, Аполлонский (по основному амплуа — «фат») дать не мог. Но зато его Федор в полной мере обладал светскостью и шармом, он-то как раз был несомненно «из того же круга, что

Абрезков или Каренин». Лиза — И. Стравинская в отличие от Германовой никакой болезненности или пришибленности не выказывала, напротив, держалась с достоинством и даже чуточку надменно. Иронически-язвительный дуэт Карениной — М. Савиной с Абрезковым — В. Далматовым был в своем роде ничуть не менее содержателен и интересен, чем московский дуэт Лилиной и Станиславского в этих же ролях.

Но Л. Гуревич, крепко сжимавшая древко знамени МХТ, никаких достоинств в петербургском спектакле не увидела. «Актеры явно старались “благородно” сыграть пьесу Толстого, — писала она, — во всяком случае, многие из них понимали, что при исполнении ее нужна какая-то особенная простота. Что толку! Их простота оказалась внутренне убогой, художественно-бессильной»^{cclxix}.

Быть может, этот диагноз и был верен. Но во всяком случае к «особенной простоте» не стремились, напротив, главные усилия Мейерхольда направлены были на всемерное обострение конфронтации между Протасовым и светским обществом, во-первых, между Протасовым и бездушной государственностью, во-вторых. Другой вопрос, что эти усилия Мейерхольда сталкивались с непониманием его сорежиссера — «бытовика» Загарова и с противодействием Коровина: он находился в постоянной оппозиции к мейерхольдовскому спутнику и союзнику Головину, а потому и с Мейерхольдом считаться не хотел.

Ну и что говорить, у Мейерхольда не было Москвина. Все так. И коровинские «красивости» — элегантная «зеленая гостиная» первого акта, идиллический пейзаж «на даче» и т. п. — только мешали Мейерхольду, который незадолго до премьеры убежденно говорил: «В “Живом трупe” совсем иная, почти необычная для Толстого манера письма. Сжатость, эскизность, чрезвычайная скупость на слова характеризуют новое произведение Льва Николаевича»^{cclxx}. Эта «эскизность» как бы провоцировала фантазию режиссера. Понимая, что Аполлонский трагедию не сыграет, Мейерхольд пытался добиться нужного впечатления чисто постановочными средствами, выйти за пределы «комнатной» драмы.

В картине исповеди Протасова перед случайным собеседником-пропойцей, там, где ремарка Толстого замыкает действие в «грязной комнате трактирка», Мейерхольд распахивал всю глубину сцены. Зрителям открывалась мрачная панорама огромной залы ресторана: на первом плане за столиком понуро сидели Протасов и его собутыльник, а за ними уходили вдаль одинаковые пустые столики, и над каждым столиком висела погасшая лампа. Еще дальше, за аркой, смутно виднелась следующая ресторанный зала, которая зловеще освещалась лишь в тот миг, когда, согласно ремарке, «сзади слышен крик женщины», уводимой городовым. Фигура Протасова рисовалась в безгласной пустоте, в мертвенном холоде ко всему безучастного мира.

Этот мотив еще усугублялся в финале, в длинном белесом коридоре суда. Самоубийство Протасова Мейерхольд обозначил едва слышным, тихим выстрелом. Звук оборвавшейся жизни, слабый, мимолетный, не привлекавший к себе внимания торопливых судейских чиновников, знаменовал собой

неприметную обыденность уничтожения человека деловитым ходом бюрократической машины.

Находки Мейерхольда критику не заинтересовали. А. Кугель, попрекавший режиссуру в том, что она якобы «плетется в хвосте уже вполне обанкротившихся идей Художественного театра», порицавший «эти тягучие, нескладные» ритмы, эти «перепазуенные» паузы на каждом шагу, высмеял «какой-то “дьяволизм” сцены в трактире, непохожем ни на какой трактир в мире. Просто невытанцовывавшаяся чепуха с претензией на какие-то символические “оказательства”»^{cclxxi}.

Вполне вероятно, что «дьяволизм» у Мейерхольда и правда «не вытанцовывался». Склонность в реальном искать ирреальное, сквозь бытовую достоверность пробиваться к символическим обобщениям, сгущенным до «дьяволизма», тут вступала в противоречие с толстовской манерой. Казалось бы, самый подходящий материал для опытов подобного свойства — драматургия Л. Андреева. Но Мейерхольд остался равнодушен и по отношению к «ходульно-плакатному» символизму Андреева, и к примитивной тезисности мелодрам, которые сам Андреев, ничтоже сумняшеся, относил к театру нового типа — театру «панпсихизма». Зато драма Федора Сологуба «Заложники жизни» Мейерхольда заинтересовала.

Сологуб в это время был в моде, его произведения занимали и интриговали читающую Россию. Роман «Мелкий бес», писал А. Измайлов, «принес Сологубу настоящую славу». За короткий срок он выдержал целых пять изданий. «Успех — беспрецедентный для современного писателя, если исключить Толстого, Горького и Андреева». О сочинениях Сологуба шли «оживленные споры, очень ли это хорошо или очень худо»^{cclxxii}. Лев Шестов утверждал, что обыкновенная жизнь кажется этому писателю «грубой, пошлой, лубочной. Он хочет переделать ее на свой лад — вытравить из нее все яркое, сильное, красочное. У него вкус к тихому, беззвучному, тусклому. Он боится того, что все любят, любит то, чего все боятся. Он моментами напоминает Бодлера, который предпочитал накрашенное и набеленное лицо живому румянцу и любил искусственные цветы»^{cclxxiii}. А. Горнфельд уточнял: «мир нежитей Сологубу представляется как бы необходимым привеском к миру земной действительности. Темно и душно, как в погребке, и там, и здесь»^{cclxxiv}.

Почему же Мейерхольда привлекли эти «нежити» и эти «искусственные цветы»? Театральные воззрения Сологуба его ни в коем случае воодушевить не могли: Сологуб утверждал, что «старая драма не может больше удовлетворить современного человека», и, прорицая возвращение к «мистерии», «литургии», к «соборности», способной якобы превратить зрителя «в экстатического участника того, что происходит на сцене», по существу, повторял азы теории Вячеслава Иванова — утопичность ее Мейерхольд прекрасно понимал. Но один из тезисов Сологуба, согласно которому «искусство — это непрерывное устремление из мира действительности в мир мечты»^{cclxxv}, был близок тогдашним устремлениям Мейерхольда. А «Заложники жизни» красочно иллюстрировали данный тезис. Вся идея драмы как раз в том и состояла, что ирреальное (мечта) спасительно для реальности (проза жизни), что

современный человек, и даже деловой человек, бизнесмен, способен решить свои практические задачи, положившись на помощь сил запредельных, внешне эфемерных, призрачных, по сути же — всемогущих.

В самом построении пьесы был некий вызывающий и заманчивый парадокс. Она поэтизировала откровенный компромисс и превращала в «сладостную легенду» циничный расчет. Пьеса начиналась в «мире действительности». Молодые герои Михаил Чернецов и Катя Рогачева, влюбленные друг в друга, вполне прозаически решали отложить любовь в долгий ящик, и оба устраивали свои жизни по расчету: Катя выходила замуж за преуспевающего дельца Сухова, Михаил женился на богатой помещицкой дочке Леночке (она же Лилит, т. е. «мечта»). Причем Леночка обещала впоследствии, когда Михаил, как он надеется, станет крупным инженером, вернуть Михаила его любимой Кате. И этот фантастический замысел перехода в «мир мечты», как ни странно, приводился в исполнение: земная Катя покидала мужа и детей и уходила к прославившемуся Михаилу, а эфемерная Лилит безропотно уступала ей любимого и отправлялась искать других, подобных Михаилу, потенциальных гениев, нуждающихся в деньгах — крыльях мечты.

Сдвинутая со своего места в социальной действительности фантастическая фигура Лилит, женщины-мечты, сообщала всему ходу пьесы слащавый привкус. Но Мейерхольд это не смутило. Он сразу же объявил, что не желает понимать в «бытовом значении»^{cclxxvi} завязку пьесы. Леночка Луногорская в его спектакле уже в первом акте была не простодушной помещицкой дочкой, но — некой эфемеридой, таинственной и далекой от жизненной прозы. Актриса Н. Тхоржевская, которая играла Лилит, некоторые эпизоды, в частности эпизод обручения с Михаилом, протанцовывала. Мейерхольд вывел Лилит за пределы реальности, да и самую реальность преобразил, возвысил в значении. Возвысил даже и в буквальном смысле: по его указанию Головин приподнял сцену, возвел над планшетом новые подмости. Пьеса интерпретировалась как «четыре части симфонии красок»: первый акт шел в оранжевом освещении, второй — в синем, лунном, третий — снова в оранжевом, четвертый — в красном.

Тем самым граница между «миром действительности» и «миром мечты», столь важная для Сологуба, начисто стиралась, и самая завязка обретала совсем иной смысл: Михаил уходил не от одной женщины к другой, а от земной невесты — к невесте небесной. Расчет и деловой компромисс воспринимались как своего рода священнодействие, как способность во имя великой цели на какое-то время воспарить над реальностью, «обручиться с мечтой».

Мейерхольд ставил пьесу Сологуба, надеясь переспорить автора и затушевать очевидную аморальность его сочинения. Это ему не удалось, хотя интерес к спектаклю был велик, и премьера «Заложников жизни», которая состоялась 6 ноября 1912 г., прошла в атмосфере большого возбуждения. «Вчера, — сообщало “Вечернее время”, — был боевой день в Александринском театре. Наш образцовый классический театр, некогда проваливший чеховскую “Чайку”, ставил пьесу Сологуба, такого своеобразного, такого одинокого, но

талантливого и большого русского писателя... В воздухе все время чувствовалось скопление электричества. Пахло грозой»^{cclxxvii}. Л. Гуревич отметила большой внешний успех «с необычайным шумом в антрактах, с бесчисленными вызовами автора, артистов и режиссера», но утверждала, что пьеса «безусловно плохая, путаная и местами кричаще-фальшивая»^{cclxxviii}. Многие критики вопреки всем стараниям режиссера поняли «Заложников жизни» как трагедию компромисса: «Отбросьте символическую бутафорию, и перед вами типичная мещанская драма с типичной мещанской моралью, или, вернее, с типичной мещанской аморальностью»^{cclxxix}. Они были недалеко от истины. Точку над *i* поставил рецензент журнала «Новая студия». Коль скоро Катя возвращается к любимому «только тогда, когда жизнь в достаточной степени обеспечила Михаила материальным пайком», значит, сомнительное торжество мечты Лилит «трезво и удобно достигнуто», писал он^{cclxxx}.

Однако работу Мейерхольда критики расхваливали, делая особенный упор на то, что спектакль получился «красивый». Статья Юрия Беляева так и называлась: «Красивый вечер». Критик умилялся: «Красивы были декорации Головина, этого волшебника декоративной живописи; красива была сказочная постановка Мейерхольда, красиво было исполнение молодых актеров...»^{cclxxxi} Лексика беляевской статьи («волшебник живописи», «сказочная постановка») внушала подозрения. Их подтвердил Д. Философов, упомянув о «красивости, которая вредит красоте»^{cclxxxii}. Кугель указал на «сладость» спектакля^{cclxxxiii}. П. Ярцев сухо заметил: «Это от театра совсем плохого. От театра оперного»^{cclxxxiv}.

Подобные красоты и вычурности чаще всего возникали тогда, когда режиссеры силились превозмочь ложную многозначительность драматургических построений. Их утлая проблемность нуждалась в густой сценической подмалевке, в сильных эффектах, рассчитанных на нуворишевский вкус. Сказанное относится и к практике МХТ, в частности к мелодраме К. Гамсуна «У жизни в лапах», поставленной К. Марджановым, которую Ярцев в сердцах обозвал «зоологической трагедией», «ярко расцвеченной, звучащей прямо, почти до удушливости». В спектакле было «много музыки, масса красных и белых цветов — страсть, смерть от укуса змеи, еще смерть...»^{cclxxxv}, и, как писал впоследствии П. А. Марков, спектакль этот «казался чужеродным в Художественном театре»^{cclxxxvi}.

Да, в 1911 году «казался чужеродным». Но уже через год, когда Немирович поставил «Екатерину Ивановну» Л. Андреева, стало ясно, что пресловутые «Лапы» не простая оплошность. В той же статье Маркова сказано, и справедливо, что Немирович «со своим неколебимо бескомпромиссным режиссерским почерком казался наиболее одиноким среди всех режиссеров страны. Он редко погружался в прошлое, его не увлекала внешняя театральность»^{cclxxxvii}. В прошлое Немировича действительно не тянуло. Но «внешняя театральность» и в «Анатэме», и в «Пер Гюнте» (1912) чувствовалась, и сильно. Касательно «Пер Гюнта» Немирович и сам признавался, что постановка вышла «не только чрезмерно кричащей, но и оперной»^{cclxxxviii}. Марков же отметил, что спектакль «шатался между

бытописанием и пряной экзотикой»^{ccclxxxix}. А «Екатерина Ивановна» ставилась сразу после «Пер Гюнта».

Проницательно подмеченное Марковым одиночество Немировича «среди всех режиссеров страны», вероятнее всего, объясняется тем, что он больше других уповал на злободневную драматургию (которой избегали или старались избегать Станиславский, Мейерхольд, Комиссаржевский, Таиров) и упорно искал в ней отзвуки Достоевского. Его «ушибленность» триумфом «Карамазовых» повлекла за собой чересчур доверчивое отношение к таланту Леонида Андреева, в чьих надрывных и надсадных пьесах Немировичу мерещились мнимые философские откровения.

Сходство «Екатерины Ивановны» с пошлыми «Лапами», с их «музыкой, рестораном, змеей» он, конечно, заметил. Но в «Лапах», утверждал он, была только «отличная неправда». И продолжал: «А вот когда это будет так правдиво, да и не где-то там, в Норвегии, а у нас дома, в Петербурге», тогда «пьеса будет волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать... Тут до такой степени обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, загладить, что дай Бог только, чтоб публика не выцарапала друг другу глаза»^{ccxc}. Помимо того, он усматривал в пьесе «вечную трагедию женского естества» и писал Андрееву: «Философски я всей душой чувствую пьесу гораздо шире ее быта». Ему чудилось тут «нечто постоянное, вековое, присутствие рока»^{ccxcⁱ}. Такой сплав беспощадных обличений с философской мудростью Немировича воодушевлял. «Постановка этой пьесы требует, — готов сказать, — “штокмановской” смелости», — уверял он жену^{ccxcⁱⁱ}.

Беда, однако, состояла в том, что все эти достоинства существовали только в воображении Немировича. Действие «Екатерины Ивановны» приводилось в ход одним элементарным тезисом: необоснованная ревность может превратить непорочную женщину в развратницу. Кроме этой небогатой мысли и нескольких скорее живописных, нежели обличительных картин падения нравов петербургского полусвета, в пьесе не было ничего. Оскорбленная ревнивцем-мужем, героиня сперва — назло ему и себе — отдавалась тому самому ничтожному и нечистоплотному Ментикову, в связи с которым ее заподозрил супруг, потом — другу мужа, художнику Коромыслову, и т. д. и т. п. Комментируя ее поведение, Горький грубовато написал Андрееву: «Бабы тебе удаются только до половины, меряя снизу»^{ccxcⁱⁱⁱ}. Как раз этот упрек бил мимо цели: в пьесе Екатерина Ивановна предавалась разврату вовсе не оттого, что того требовала ее чувственность. Напротив, все грехопадения были продиктованы не «снизу», а «сверху» — уязвленной гордыней, духом разрушения, который обуял возмущенную женщину. «В главной героине, с ее трагическим мученичеством, тоской по идеалу, ищущей бога даже в падении, есть нечто от героинь Достоевского», — справедливо замечает В. Келдыш^{ccxc^{iv}}. И тем самым дает нам объяснение упорства, с которым Немирович боролся за «Екатерину Ивановну».

Ни Станиславский, ни актеры МХТ (за исключением М. Германовой, которой предназначалась заглавная роль) «штокмановскую смелость»

Немировича не поддержали. Пьеса, которая начиналась тремя выстрелами и завершалась самоубийством героини, показалась им вовсе не «высокой трагедией», как думал Немирович, а обыкновенной мелодрамой. Вероятно, им резали слух многие циничные реплики и литературные реминисценции невысокой пробы. В четвертом действии, например, Екатерина Ивановна позировала своему любовнику Коромыслову в экзотическом наряде Саломеи, полунагая, а потом по требованию пьяноватых гостей художника исполняла «Танец семи покрывал». Все это выглядело пикантно и даже вызывающе, ибо уайльдовскую «Саломею» русская театральная цензура запретила. Но, конечно, напоминало «Лапы».

Сломить сопротивление труппы Немирович сумел (по его словам, «почти диктаторским путем»). Когда же начались репетиции, режиссер убедился, что и Качалов (играл мужа героини, депутата Государственной думы Стибелева), и Москвин (играл Коромыслова) «враждебно настроены» по отношению к пьесе и к своим ролям^{ccxcv}. И чем дальше шли репетиции, тем чаще в душу Немировича закрадывалась тревога. «... Нет ли тут с моей стороны увлечения, заблуждения? — спрашивал он себя. — Я что-то вижу, чего решительно никто не видит... И я все думаю, думаю»^{ccxcvi}.

Надо сказать, что такие сомнения терзали его всякий раз, когда он внедрялся в пьесы Андреева и не обнаруживал в них искомым глубин. Но репетиции продолжались своим чередом, и день премьеры приближался с фатальной неотвратимостью. Премьера «Екатерины Ивановны» состоялась 17 декабря 1912 г. Провал был полный. Второй раз за всю историю МХТ (впервые это произошло в день премьеры пьесы Немировича «В мечтах» десять лет назад) публика шикала и свистала. Андреев надменно заявил, что это-де «не провал пьесы, а провал мещанской публики первого абонемент»^{ccxcvii}, но все же перед гастрольями МХТ в Петербурге по просьбе Немировича внес существенные изменения в финал: если сперва героиня кончала с собой, бросаясь с балкона шестого этажа, то теперь она просто уезжала из ателье Коромыслова с очередным любовником. Как минимум это означало, что и драматург, и театр больше не выдают «Екатерину Ивановну» за современную трагедию.

Но, несмотря на эти вынужденные уступки, Андреев горячо внушал Немировичу, что не понятая публикой «Екатерина Ивановна» на самом-то деле — произведение поворотное, «новая драма для нового театра»^{ccxcviii}. По его мнению, МХТ впервые вышел на подступы к такому «новому театру», когда «захотел быть театром психологическим» и обратился к «гению психизма» Достоевскому. «Полоса новой драмы, которая начинается у меня “Екат. Ивановной”... — писал он, — создавалась не без большого Вашего влияния». И звал Немировича к искусству небывалой дотоле психологической насыщенности, к «правде души», к «театру панпсихизма»^{ccxcix}. Дабы подтвердить эти теоретические положения практикой, Л. Андреев в 1913 г. за одну неделю превратил свой старый, десятилетней давности, рассказ «Мысль» в пьесу и прислал ее Немировичу.

От «Екатерины Ивановны» «Мысль» отличалась неизмеримо меньшей

цветистостью, мрачной сосредоточенностью действия вокруг одной отчетливо объявленной тезы: предельное напряжение человеческого интеллекта сродни безумию, максимальная интенсивность мысли разрушительна для человеческого духа, более того, мнимое торжество разума может означать утрату разума. Тезис этот иллюстрировала трагическая судьба доктора Керженцева, возомнившего, что интеллектуальное превосходство над окружающими дает ему право на убийство, затем совершившего убийство и в итоге изнемогающего в мучительном неведении, не безумен ли он. Анализируя «Мысль», критики вспоминали и ницшеанского «сверхчеловека», и Раскольников. Все эти параллели не лишены оснований. Однако, глядя на эту пьесу с театральной точки зрения, отчетливо видишь, что в ней сконденсирован и, пожалуй, впервые применен для построения драмы весьма специфический опыт сложившегося на рубеже веков амплуа «актера-неврастеника». Андреевский театр «панпсихизма», на поверку оказывался неврастеническим театром.

Немирович отнесся к «Мысли» без особого восторга, позднее даже писал, что в ней «было самое ничтожное отражение стремлений и мечтаний о правдивости, которые ставил себе театр»^{ccc}, но все-таки взял ее в работу. Мучительная роль Керженцева досталась Л. М. Леонидову. Актер, который зарекомендовал себя в «Карамазовых» как подлинный трагик, и эту роль провел с огромным, покоряющим темпераментом. Однако актерский триумф Леонидова отнюдь не означал, что премьера «Мысли» 17 марта 1914 г. прошла с успехом. Напротив, критик И. Игнатов писал, что образ Керженцева «целиком переносится в область душевного нездоровья, в область патологии»^{ccci}; Н. Эфрос сожалел, что трагедия мысли заслоняется «картиною безумия, страданиями безумца»^{cccii}; А. Койранский пришел к выводу, что в спектакле никакой «трагедии мысли» вообще нет, а есть только исследование «расстройства функций головного мозга»^{ccciii}. Эти отзывы впоследствии подтвердил П. А. Марков. «Здесь, — писал он, — реализм едва ли не соприкасался с патологией»^{ccciv}.

У публики ни «Екатерина Ивановна», ни «Мысль» интереса не вызывали и едва выдержали около 20 представлений каждая. Немирович после премьеры «Мысли» признался, что у него самого нет «убежденности, что все на сцене так, как надо». И в конце концов, с довольно большим запозданием, пришел к горькому выводу: «Искусство *этого* театра не соответствует искусству этого автора, совсем не соответствует»^{cccv}. Андреев быстро писал одну пьесу за другой и почти все их присылал Немировичу. Но Немировича они уже не соблазняли. Впоследствии он попытался объяснить почему. «Отношение Художественного театра к Леониду Андрееву изменилось. Что же такое происходило? Сказать, что Л. Андреев был неталантливый писатель, никак нельзя, мало того, надо сказать, что он был крупный писатель. В чем же дело? Дело во вкусах. Его искусство как раз в особенности в позднейшую пору не отвечало задачам искусства Художественного театра»^{cccvi}.

С этим итоговым суждением, выстраданным ценой двух крупных неудач, не поспоришь. Можно лишь добавить, что в сопоставлении с «Карамазовыми»

самого Немировича и с теми сложнейшими задачами, которые в это время решали, обращаясь к классической трагедии, Станиславский, Мейерхольд, Комиссаржевский, постановки андреевских пьес неизбежно — и пренебрежительно — приближали МХТ к театрам Незлобина, Суворина, Корша с их мелодраматическим по преимуществу репертуаром. И что слишком долгое доверие Немировича к «крупному писателю» Андрееву подрывало репутацию Московского Художественного театра.

Между тем в стенах именно этого театра произошло в 1911 г. событие, которое оказало огромное воздействие на дальнейшее развитие всего мирового сценического искусства. Речь идет о «Гамлете» Шекспира — совместной режиссерской работе Гордона Крэга и Станиславского. Подробный ее анализ не входит в наши планы: эта задача выполнена Т. И. Бачелис в ее книге «Шекспир и Крэг»^{cccvii}. Ограничимся здесь только некоторыми частными замечаниями.

«Согласно замыслу Крэга, — писал Е. Зноско-Боровский, — трагедия Гамлета развертывается в его собственной душе; приурочить ее действие к определенной эпохе значило бы сузить ее значение, а потому оно должно развиваться в каких-то вневременных пространствах. Люди, окружающие Гамлета, реальны, но в то же время они порождены его большой, бредовой фантазией. Гамлет всегда реален, всех же остальных мы видим то как тени его души, с которыми он вступает в бой, то как лиц живых, ведущих свою убогую жизнь»^{cccviii}.

Станиславский с таким пониманием трагедии согласился и тоже не хотел привязывать ее действие к какой-либо конкретной исторической эпохе. Оба, и Крэг и Станиславский, видели Гамлета сильным, мужественным, «лучшим человеком» на земле, призванным «очистить от скверны весь дворец... пройти с мечом по всему царству»^{cccix}. Крэг настаивал, чтобы Гамлета играл сам Станиславский. После недолгих колебаний Станиславский, которому трагедийные роли не удавались, отказался от этой чести и поручил Гамлета В. И. Качалову. Качалов же, опасаясь ложного пафоса, впал в другую крайность: наделил принца датского излишней нервной рефлексией, сыграл, по словам Н. Эфроса, «человека, у которого — непреходящий траур на душе»^{cccх}.

Зноско-Боровский по этому поводу писал: «Если во всех почти постановках, где нужно было передать, помимо непосредственно психологии, еще иной, высший смысл, это театру не удавалось (символизм Ибсена и Метерлинка, “бесы” Достоевского в “Николае Ставрогине” и др.), то еще менее могло это удалиться здесь, где вневременной замысел был придан пьесе не самим театром, а заезжим режиссером. Известная стилизация жестов и речи актерам, благодаря их дисциплинированности, несомненно удалась, но не больше. Сам же Гамлет, в исполнении г. Качалова, был красив, с красивым голосом, вдумчив, порою порывист, но не было цельного образа, равного бессмертной трагедии, и некоторые критики находили даже, что в нем повторен один из русских персонажей из породы “лишних людей”, чеховских героев, тех русских “гамлетов”, которых обессмертил Тургенев. Если это мнение и не может быть принято за своей крайностью, то бесспорным остается, что, лишенный трагической силы и пафоса, г. Качалов не мог создать в “Гамлете” полный

образ, а тем более создать “нового” Гамлета, созвучного нашему времени»^{cccxi}.

Общий постановочный план, предложенный Крэгом, воодушевлял Станиславского. Во время репетиций он сообщал Л. Гуревич: Крэг «творит изумительные вещи, и театр старается выполнить по мере сил все его желания. Весь режиссерский и сценический штат театра предоставлен в его распоряжение, и я состою его ближайшим помощником, отдал себя в полное подчинение ему и горжусь и радуюсь этой роли. Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия»^{cccxi}.

Однако изобретенная Крэгом система подвижных высоких ширм, быстрая и бесшумная смена которых должна была сообщить подвижность пространству трагедии и предопределить весь облик спектакля, намного, тоже чуть ли не на полстолетия, опережала и возможности тогдашней техники сцены. Ширмы, изготовленные в мастерских МХТ, получились слишком тяжелые, громоздкие. Чтобы менять их конфигурацию, приходилось всякий раз закрывать занавес, что никак не входило в намерения Крэга: его «трагическая геометрия» предполагала легкие и мобильные, неуловимые для зрителей переходы от эпизода к эпизоду.

«Хотя сам Крэг, — заметил в этой связи Зноско-Боровский, — в своей книге и советует своим последователям быть хитрыми в своей деятельности и идти на всевозможные компромиссы, однако сам он оказался не в состоянии примириться с тем, что мог ему предложить театр, и уехал, не осуществив постановки. Она была докончена режиссерами и художниками театра, которые сохранили основной замысел Гордона Крэга, но придали ему более доступный характер». Тем не менее, несмотря на все эти компромиссы, постановка, по словам Зноско-Боровского, «пленила своей необычностью для сцены Художественного театра»^{cccxi}.

В целом принимая замысел Крэга прочесть трагедию «глазами Гамлета», Станиславский горячо оспаривал некоторые конкретные его предложения. В частности, Станиславского смущало крэговское истолкование Офелии. Офелия виделась Крэгу «глупой и странной», она, говорил Крэг, «маленькое, ничтожное существо»^{cccxi}. Станиславский настоял на традиционном исполнении этой роли, отнял ее у А. Коонен, которой во время репетиций восхищался Крэг, и отдал Офелию О. Гзовской. Гзовская сыграла Офелию вполне банально.

Но главным камнем преткновения в их совместной работе явилось желание Станиславского вести репетиции по «системе», которая тогда еще находилась в зачаточном состоянии и оперировала методом «лучеиспускания» и «лучевпускания». Эта сложная методология тогда вступала в непримиримое противоречие и с ритмичкой шекспировского стиха, и с мизансценами Крэга, глушила и сдерживала темпераменты актеров.

Заранее обусловленное «разделение труда», согласно которому мизансцены определял Крэг, а репетиции с актерами вел Станиславский, объяснялось очень просто: Крэг не знал русского языка. Но, конечно, оно с неизбежностью порождало многочисленные разногласия между режиссерами. Сохранившиеся

записи их бесед показывают, что оба искренне стремились друг друга понять, сблизиться, оба, взаимно друг друга уважая, шли на уступки. И все же, когда их работа была наконец доведена до премьеры, спектакль далеко не полностью удовлетворял и Крэга, и Станиславского.

Постановка мыслилась истинно трагедийная, она требовала совершенства, масштаба, т. е. «простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства», — такие задачи выдвигал перед актерами Станиславский. Актеры же тянули «вниз» — в бытовой, житейский тон. «Они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать». Далекая от совершенства «система» им скорее даже мешала: в партитуре Станиславского «пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом». В результате, признался Станиславский, «новый тупик, новые разочарования, сомнения, временами отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких поисков»^{cccхv}.

Подводя итоги этому уникальному опыту, Станиславский впоследствии пришел к выводу, что руководимые им артисты Художественного театра «не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем» и что им «предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы»^{cccхvi}.

Комментаторы сочинений Станиславского и некоторые историки МХТ Станиславскому вопреки пытались доказать, что вся его с Крэгом работа над «Гамлетом» была лишь «случайным эпизодом в истории МХТ», противоречившим якобы «идейным установкам Художественного театра»^{cccхvii}. Новейшие, опирающиеся на обширные архивные материалы исследования позволяют с уверенностью утверждать, что ни «случайным», ни бесплодным это содружество не было, напротив, оно возникло на основе острого взаимного интереса двух театральных новаторов к идеям друг друга и возымело очень большое воздействие на весь театральный язык XX в.

Л. Гуревич вскоре после премьеры писала: «Замысел Крэга поразил и потряс меня своею художественной глубиной. Кошмарное, фантастическое видение двора — эта мерцающая в дымном свете гора закованных в золото человеческих фигур, и перед этим видением, на грани, отделяющей полутемную авансцену, скорбный Гамлет — в этом зрительном образе уже намечена основа трагедии... Знаменитые ширмы и колонны Крэга, отвечающие на современный, давно уже выраженный в печати запрос о замене сценической живописи — сценической архитектурой, нигде, кажется, не могли бы быть применены с такою внутренней необходимостью, как именно в “Гамлете”, где они создают множество декоративных комбинаций — не просто красивых, а символически-выразительных. И это изменчивое, сложное цветное освещение вместо неизменных красок на стенах — какой зыбкий и жуткий характер оно придает всему, что мы видим перед собою вместе с “Гамлетом”». Гуревич оговаривалась, что в постановке ей «не все частности одинаково нравятся», ее похвалы исполнителям были очень сдержанны (Качалов «еще не довел до конца той внутренней работы», которой требует роль, не овладел

«темпераментом гамлетовых страданий». Король — Н. Массалитинов и Королева — О. Книппер — «представительны и прекрасны своим гримом», О. Гзовская «дала очень деликатный и хрупкий образ Офелии», не удались Полоний и Лаэрт и т. д.^{СССХVIII}). Но, близкий и преданный Станиславскому человек, она воспринимала его совместную с Крэгом работу ни в коем случае не как «случайность», а как важнейший и глубоко закономерный этап развития искусства МХТ.

Хотя у каждого из критиков были свои претензии к постановке «Гамлета», она вызвала живейший интерес и совершенно небывалый общественный резонанс. Дотоле ни один спектакль в истории русского театра не обсуждался так пылко и так долго. Полемика велась и в журналах, и в газетах (в том числе и в провинциальных) и не утихла более года.

Столь масштабные предприятия, как «Братья Карамазовы» Немировича и «Гамлет» Крэга — Станиславского, бесспорно стимулировали других русских режиссеров в их опытах создания внушительной, динамичной формы трагедийного спектакля и попытках раскрепощения актерских темпераментов. В то же время в этих опытах учитывались и некоторые работы студийного характера, в частности второй (и последний) цикл представлений Старинного театра, на короткое время заново возродившегося в 1911 г. Новая серия постановок Старинного театра, как и прошлая, которая демонстрировалась в 1907 г., опять-таки имела своей целью «научную» реставрацию давнишних зрелищ — по возможности в их первоизданном виде. Но если в 1907 г. режиссеры Старинного театра пробовали воспроизводить средневековые действия, то теперь они полностью сосредоточили внимание на испанских сценических формах XVII в. Ставились трагедии «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и «Чистилище Патрика» Кальдерона, а комедийный вечер состоял из «Благочестивой Марты» Тирсо де Молина и пролога к «Великому князю Московскому» Лопе де Вега.

Наиболее интересной явилась работа Н. Н. Евреинова, который режиссировал «Фуэнте Овехуна». Имя Евреинова уже обладало в эту пору определенной популярностью. Он был известен по преимуществу как остроумный постановщик забавных пародий в театриках кабарежного типа и автор трактатов о «театре для себя». Трагедия «Фуэнте Овехуна» явилась для Евреинова одной из очень редких в его практике миниатюриста вылазок на территорию большого, многоактного спектакля. Декорации были сделаны по эскизам Н. Рериха, костюмы — по эскизам И. Билибина, старинные испанские мелодии аранжировал И. Сац, танцы ставил В. Пресняков. Несмотря на то что подлинного согласия между сотрудниками Евреинова быть не могло (суровость и лаконизм Рериха вступали в спор с затейливостью Билибина, а музыка Саца — с пылкими плясками Преснякова), тем не менее режиссеру, по-видимому, удалось многое. Стремясь воссоздать площадную атмосферу зрелища, Евреинов убрал занавес, погасил рампу, а в зрительном зале оставил полный свет. «Зал, — рассказывал Э. Старк, — как-то нечувствительно сливается со сценой, откуда глядит на нас кусочек Испании: угрюмыми утесами нагромодились вокруг горы, вон там, налево, точно высеченная из

одного куска с окружающими скалами подняла к небу остроконечную главу свою церковь; внизу — дома, нескладные, странные, огромные, между ними вытянулась ровная площадка — бывшее лобное место, густые, тяжело сбитые облака застыли на небе». Это самое «бывшее лобное место» и служило основной игровой площадкой: тут был устроен примитивный дощатый помост, а перед ним — «раздвигающаяся на обе стороны занавеска». Старк пояснял, что «декорации у народной испанской труппы не было; действующие лица выходили из-за занавески, то с левой, то с правой стороны, то из середины».

Подготовив таким образом сцену, Евреинов начинал пьесу, как и подобало в старину в Испании, троекратными трубными звуками и торжественным чтением пролога. После чего в игру вступали актеры, и вот тут-то, как и в предшествующем цикле реставраций Старинного театра, возникали коварнейшие осложнения. «На основании документов можно в точности восстановить обстановку, всю художественную внешность, — писал Старк, — но в деле воссоздания принципа сценической игры остается идти путем логических умозаключений».

Поскольку Э. Старк был очень близок к Старинному театру и горячо симпатизировал его устроителям, он, надо думать, знал и верно указал главную трудность, с которой столкнулся Евреинов. «Логические умозаключения» режиссера естественно привели его к решению максимально ускорить, темп, форсировать звук, взять «площадной тон». Но это решение требовало основательной и длительной работы с актерами, а спектакли Старинного театра готовились второпях. К. Арабажин сетовал, что «страдала читка», что «скороговорка», которую предписал исполнителям Евреинов, влекла за собой невнятицу речи: «многие места были совсем непонятны»^{сссхix}. Любопытно, что реплика Старка по этому поводу была совсем иная: он полагал, что «желателен более ускоренный темп речи, некоторые актеры замедляли его без надобности»^{сссхх}. Вполне вероятно, что так думал и сам Евреинов, не вполне удовлетворенный исполнителями. Оба критика, и Арабажин и Старк, считали, что актеры технически неопытны, неумелы.

Л. Гуревич отнеслась к недостаткам актерской игры терпимо. «Игра под открытым небом, перед большой толпой, обуславливала у испанских актеров форсированный тон, без полутонов, толковал артистам режиссер спектакля Н. Н. Евреинов, и артисты, играя в небольшом закрытом помещении... кричали и стучали об пол так, что и на следующий день после спектакля голова была полна какого-то стона и звона». Тем не менее, продолжала Гуревич, «нужно отдать справедливость молодому режиссеру: он словно зарядил всю толпу исполнителей, мужчин и женщин, своим темпераментом и срепетовал пьесу, рассуждая с обычной театральной точки зрения, на диво: она шла в сумасшедшем, головокружительном темпе, — и все быстрее, все громче, все неистовее...»^{сссхxi}. Наиболее зажигательными оказались массовые сцены, и К. Арабажин, который строго отнесся к актерам, восторгался деревенской свадьбой: «Много экспрессии, страсти, дикого веселья, ярких порывов. Полон экстаза вакхический и иступленно-чувственный танец молодых девушек в прекрасной постановке г. Преснякова»^{сссхxii}. Поскольку антрактов не было (как

не было их и в обычае испанского театра XVII в.), этот вакхический женский танец повторялся затем и в интервалах между действиями.

А. Бенуа восторгов по этому поводу не разделял. Ему не понравилась «пошлейшая», как он выразился, музыка И. Саца: «Говорят, она воспроизведена по каким-то старинным сборникам? В таком случае сборники эти плохи. Или еще мелодии неправильно, не по-старинному гармонизированы», а оттого и танцы «вышли неритмичными... — бесноватыми, но не увлекательными». Кроме того, Бенуа «показались слишком чудаческими остроконечные шапки на поселянках и мало убедительными “современные” веера у них же»^{cccxxiii}.

Претензии Бенуа, отчасти по крайней мере, были продиктованы характерным для него вкусом к сугубой основательности, «важности» сценического действия, серьезности музыки и к мелочной достоверности костюмировки.

Симптоматично, что, высказав целый ряд возражений против спектакля Евреинова, Бенуа полностью благословил осуществленную Н. Дризенком постановку мистерии Кальдерона «Чистилище Патрика». По его словам, «особенно грандиозным и прекрасным вышло самое убранство сцены по проекту архитектора Щуко в виде трехарочного портала ренессансного стиля, густо покрытого орнаментами и позолотой. Действие происходит на ступенях монументальной лестницы во всю ширину сцены между двумя выступающими крыльями, а также в самих порталах, представляющих в своих отверстиях то ту, то другую декорацию. Последние исполнены по эскизам Е. Е. Лансере. Особенно хорош вечер в лесу — настоящий фон для какой-нибудь религиозной композиции Мурильо или Клаудио Коэльо, а также полная романтической жизни улица». И хотя музыку для «Чистилища Патрика» сочинил тот же И. Сац, на этот раз она показалась Бенуа не «пошлейшей», а «вполне подходящей, то грозного, то печального церковного характера»^{cccxxiv}.

Все эти «монументальные лестницы» и золоченые «порталы ренессансного стиля», да и вообще все «грандиозное убранство» спектакля хвалили и другие критики: К. Арабажин в «Биржевых ведомостях», Н. Эфрос в «Русских ведомостях», Л. Василевский в «Речи». Но если о манере актерской игры в «Фуэнте Овехуна» спорили, судили по-разному, то о том, как актеры играли «Чистилище Патрика», предпочитали вообще не упоминать. Больше рассуждали о том, удались ли постановочные эффекты — гром, провалы исполнителей в люки и вообще вся, по выражению Н. Эфроса, «машинная сложность придворного испанского спектакля»^{cccxxv}.

Трудно сказать, как развивалось бы режиссерское дарование Н. Евреинова, если бы «Фуэнте Овехуна» не явилась лишь случайным эпизодом его биографии и если бы он не отдавался с таким жадным увлечением всевозможным пародийным спектакликам капустнического типа, а также сочинению пьес и трактатов. Впоследствии Л. Гуревич именно в связи с очередным трактатом («Театр для себя», 1915) пренебрежительно писала о Евреинове: «Цель его — нашуметь, нагреть, бросить пыль в глаза, одурачить, кого можно»^{cccxxvi}. Желание «дурачить» читателей и «пускать пыль в глаза»

зрителям, несомненно, Евреинова прельщало. Но Б. В. Алперс выразил это свойство иначе и тоньше: он считал, что Евреинова «больше всего притягивала к себе театральная стихия, разлитая в жизни и еще не извлеченная из нее как профессиональное дело». В этом еврейновском ощущении жизни как игры «таилось начало лукавое, насмешливо-ироническое, ускользающее в пустоту, в ничто, в глумливую гримасу проказника»^{cccxxvii}.

«Серебряный век» создавался усилиями огромной когорты великих работников. Совершенно друг с другом несхожие Станиславский, Мейерхольд, Немирович, Бенуа, Шаляпин, Головин, Брюсов трудились, как волы. Рядом с ними безоглядно рвались в будущее трагические герои времени — Блок, Врубель, Комиссаржевская. Но тоже рядом и тоже поблизости появлялись и сообщали странное трепетание всему воздуху эпохи такие неосновательные ночные люди, фигуранты и дилетанты сцены, как Евреинов, Пронин, Кузмин. Их бравада, их кокетливая поза, да и самая эфемерность их занятий таили в себе какую-то никем не осознанную, но смутно ощущаемую опасность. При видимой мотыльковости эти ночные люди были, однако, чрезвычайно практичны. И все они были разнообразно даровиты. В том числе, конечно, Евреинов.

Н. В. Дризен, напротив, никакими дарованиями не обладал. Способностей к режиссуре он не имел вовсе, и сценическая форма «Чистилища Патрика» сложилась, в сущности, независимо от его воли, из декораций Щуко и Лансере и музыки Саца. Поэтому никакого влияния на дальнейшее движение режиссерской мысли эта постановка оказать не могла. Что же касается еврейновской «Фуэнте Овехуна», ее отголоски явственно слышны в знаменитой киевской постановке той же пьесы, осуществленной К. Марджановым уже после Октября, в 1918 г.

Ф. Комиссаржевский, как и Евреинов, дебютировал в театре на Офицерской в 1908 г., после того как из этого театра изгнан был Мейерхольд. Но по складу характера и по отношению к театральному делу Комиссаржевский — полная противоположность Евреинову. Выходец из актерской семьи, он знал, что сцена требует упорного труда. Никакой богемности в поведении, никакого дилетантизма: Комиссаржевский был профессионалом и к тому же человеком целеустремленным.

Характеризуя его искусство, П. Марков говорил о «философском романтизме»^{cccxxviii}. Эти слова верны применительно к намерениям режиссера и соответствуют его собственным декларациям. Изданная в 1916 г. книга Комиссаржевского «Театральные прелюдии» открывалась главой «Под знаком философии». В ней сообщалось, что дать сценическому творению жизненность и актуальность может «только философский замысел, созданный постановщиком пьесы на основании интуитивного проникновения в глубины автора»^{cccxxix}. Однако в этом — философском — плане его спектакли не оправдывали ожиданий. А вот склонность к возвышенному, которую вполне можно назвать и «романтической», чувствовалась. Комиссаржевский действительно старался добиться «проникновения в глубины автора», и нередко — например, когда он думал над трагедией и ставил Достоевского, —

это ему удавалось.

Как уже отмечалось в предыдущей главе, поначалу Комиссаржевский полемически отвергал и «марионеточность» Мейерхольда, и «натурализм» МХТ. Но очень скоро выяснилось, что опыт Художественного театра для него все-таки притягателен. Ибо Комиссаржевский не мыслил себе искусство сцены как искусство, независимое от литературы. Кроме того, в такой сокровенной сфере режиссерской деятельности, как работа с актером, наиболее родственной ему была методология Станиславского. Дважды, в 1910 и в 1914 гг., Комиссаржевский просился в МХТ, и дважды Станиславский корректно отказывался от его услуг. В своей записной книжке Станиславский заметил, что актеры Комиссаржевского, «сами того не замечая... попадают в область ремесла, а не искусства». Почему же? Потому что Комиссаржевский берет «непосильную для себя задачу», требует, чтобы актер умел «чувствовать и передавать всех авторов»^{сссxxx}. Но ведь такие же задачи ставил перед собой и сам Станиславский. Почему они оказывались посильны ему и непосильны Комиссаржевскому? Почему Станиславский поднимался на высоты искусства, а Комиссаржевский падал до «ремесла»?

Ответы на все эти вопросы легко найти, внимательно приглядевшись к практике Комиссаржевского. Как и многие режиссеры того времени (Гайдебуров, Синельников, Ростовцев, Соболев-Самарин), он ориентировался на МХТ и старался усвоить основные приемы актерской техники, вырабатываемые Станиславским и Немировичем. Но волей-неволей вынужден был применять эти приемы в условиях, каких руководители МХТ не признавали и не терпели: репетировать со случайными, разношерстными актерами, на чужих сценах, торопливо, в сжатые сроки. Методология Комиссаржевского представляла собой попытку адаптации главных азбучных заповедей и навыков школы Станиславского. Искусство при этом неизбежно превращалось — нет, не в «ремесло», Станиславский высказался все-таки слишком резко, — но в мастерство.

В 1917 г. Комиссаржевский выпустил книгу «Творчество актера и теория Станиславского». Нельзя сказать, что в ней дан глубокий анализ учения Станиславского, о котором автор судил со стороны и понаслышке. Но стремление Комиссаржевского понять «систему», приобщиться к ней — неоспоримо.

У Комиссаржевского был хороший вкус, он, что называется, «чувствовал мизансцену», умел находить вместе с художником простые и выигрышные пространственные решения, расчетливо пользовался световыми эффектами, умел точно отмеренными дозами вводить в свои композиции музыку. Репутация талантливого режиссера, профессионала высокого класса закрепилась за ним вполне обоснованно. Однако режиссерский профессионализм Комиссаржевского не был идейно обеспечен. Самостоятельной, оригинальной концепцией театра этот мастер в отличие от Таирова, например, не обладал. Поэтому его творчество было эклектично.

Печатью эклектизма отмечено и одно из самых значительных свершений Комиссаржевского — его постановка «Фауста» Гете на сцене театра Незлобина

в 1912 г.

Излагая свою концепцию «Фауста», режиссер акцентировал мотив богоискательства, который представлялся ему главнейшим в творении Гете. Комиссаржевский говорил, что видит обстановку трагедии «упрощенной, без лишних деталей, примитивной», с едва обозначенными «штрихами готики» и «средневекового аскетизма». Объединяя все 22 картины инсценировки общим порталом, он хотел бы создать «впечатление величия и устремленности ввысь»^{сссxxxі}.

Художник А. А. Арапов сумел добиться скупости и сдержанной эффектности оформления. Оно выглядело, писал В. Сахновский, «как на гравюре». И продолжал: «Дух эпохи, стиль немецкого старого города реял в манерах, отношениях»^{сссxxxіі}... Устремленность ввысь, предуказанная и линией портала, и вертикалями — то лестницы, то статуи мадонны в центре сцены, в какой-то мере и правда выражала «дух готики».

Однако в композицию Комиссаржевского то и дело врывались темы, знакомые по оперным постановкам «Фауста» Гуно. Этот уклон «в оперность и даже фееричность» сразу заметил Н. Эфрос.

Особенно не понравилась ему картина вальпургиевой ночи: критик говорил о впечатлении «пестроты, загроможденности и нестройности», которое остается «от этой груды переплетающихся, перекатывающихся одно через другое полунагих, безобразных тел, от этого хаоса чувственных звуков и движений»^{сссxxxііі}. Л. Гуревич отнеслась к вальпургиевой ночи более снисходительно, сочла, что «красочная, чувственная сторона постановки в сценах, передающих оргийные мотивы трагедии, — достаточно сильна»^{сссxxxіv}. Но зато указала на оперность Мефистофеля, явно навеянную шаляпинским образом.

Восхищался вальпургиевой ночью С. Яблоновский: он заявил, что «здесь искусство г. Комиссаржевского оказалось на большой высоте»^{сссxxxv}. Но самый благожелательный по отношению к Комиссаржевскому критик, В. Г. Сахновский, не скрыл своего разочарования нелепой, копошащейся «грудой актеров и актрис»^{сссxxxvі}. В центре этой «груды» в роли Ведьмы (которую режиссер вопреки Гете сделал молоденькой) неистовствовала

А. И. Комиссаржевская (жена режиссера) в пламенно-алых «крепдешиновых лохмотьях», едва прикрывавших наготу.

Главные роли достались опытным, «крепким» незлобинским актерам. Комиссаржевский жаловался, что все они «далеко не Сальвини» и что с ними пришлось «очень долго и упорно заниматься»^{сссxxxvіі}. Но то, что было «долго» для театра Незлобина, показалось бы, конечно, невыносимой спешкой для МХТ, и удачу эти занятия принесли сомнительную. Фауст — А. В. Рудницкий смотрел молодым Шиллером (гетевского героя лишили традиционной бороды), и Н. Эфрос сожалел, что на его лице «ярче написана воля, чем мысль, стремительность, чем сомнение», что его театральная пафос «скупен и утомителен»^{сссxxxvііі}. Мефистофель — А. Э. Шахалов напоминал не только оперный образ Шаляпина, но еще и качаловского Анатэму (особенно в прологе, где впервые явился «этот корчащийся, дергающийся, как андреевский Анатэма,

полуголый Мефистофель в пятне ярко-лилового света»).

Несколько более заинтересовала критиков Маргарита —

В. Л. Юренева. Ее, правда, упрекали в том, что она, «может быть, слишком от мира сего»^{cccxxxix}, слишком похожа на героинь Пшибышевского, которых Юренева умела и любила играть. Но Н. Эфрос вступился за актрису. «... Г-жа Юренева была прекрасна, — твердо заявил он. — Она была скупа на слезы, скупа на внешнее разнообразие, на эффекты. Она вся ушла внутрь, в переживания Гретхен. И потому, что жила, производила большое и нужное впечатление»^{cccxi}.

«Весь спектакль, — резюмировал Сахновский, — оставляет впечатление нарочной или нечаянной незаконченности»^{cccxli}.

И все-таки П. Марков был прав, когда впоследствии отнес ату работу к «постановкам большой значимости»^{cccxlii}. При всех ее огрехах она являла собой попытку Комиссаржевского повернуть незлобинскую труппу лицом к серьезным творческим целям.

Собственный театр Комиссаржевскому, как и Таирову, удалось создать только в 1914 г., когда Россия уже вступила в первую мировую войну. Но и в этих новых условиях самоопределился, отчетливо и убедительно продемонстрировать свою программу Комиссаржевский не сумел. Его творчество по-прежнему оставалось эклектичным.

Первым спектаклем Театра им. В. Ф. Комиссаржевской дана была трагедия В. Озерова «Димитрий Донской» — режиссер явно хотел начать патриотическим зрелищем, приободрить зрителей в военную годину, восславить со сцены грядущее торжество русского оружия. Но даже те рецензенты, которые симпатизировали этой идее, сразу обратили внимание на кричащее противоречие между «очень уютным, совсем интимным театром» и «весьма громоздкой трагедией». Ю. Соболев вынужден был сознаться, что понимает тех, кому спектакль кажется «длинным и утомляющим»^{cccxliv}. Другой рецензент без обиняков писал, что, хотя артисты «старательно декламируют... патетические монологи», все же трагедия Озерова безнадежно устарела, «не вызывает в современном зрителе трепетных душевных потрясений», а потому «приходится признать совершенно неудачным выбор пьесы»^{cccxliv}.

Режиссер тщился придать действию монументальность, парадность, державную торжественность, заставлял актеров принимать горделивые позы. Эти усилия оказались тщетными: патриотический пафос режиссуры ни малейшего отклика в зрительном зале не вызывал. Спектакль только лишней раз доказывал правоту Станиславского, утверждавшего, что в дни тяжелых боев и тяжелых поражений «театральная война» выглядит «оскорбительной карикатурой»^{cccxliv}.

Гораздо более глубокие и неизмеримо более сложные причины предопределили неудачу «Пушкинского спектакля» МХТ в 1915 г.

В этом тяжеловесном создании, конечно, сказалась фатальная антиномия между «жизненностью», которую исповедовал МХТ, с одной стороны, и условностью пушкинской стихотворной формы — с другой. И это гораздо более глубокая проблема, чем принято у нас считать. А кроме того,

«Пушкинский спектакль» обнажил противоречия между эстетикой МХТ и эстетикой «мирискусников», противоречия, которых долго не замечали ни сами «мирискусники», ни режиссеры МХТ^{cccxlvi}.

Сходные опасения «по поводу привлечения к делу Бенуа» высказывал в переписке с Немировичем-Данченко и Л. Андреев. «В конце концов он только эстет, и “черного хлеба” правды ему захотелось не потому, что он голоден, а тоже эстетически: разнообразить меню»^{cccxlvii}.

В монументальном пушкинском спектакле 1915 г., воздвигнутом на подмостках МХТ А. Бенуа, сотрудничество лидера «Мира искусства» со Станиславским и Немировичем-Данченко закончилось полным фиаско. Три из четырех маленьких трагедий Пушкина — «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери» — Бенуа хотел связать воедино в «трилогию смерти»^{cccxlviii}.

Его увлекала, однако, не столько тематическая, как он считал, общность трех этих вещей, сколько возможность исторически достоверно показать «старую Англию» времен «Пира во время чумы», «старую Вену» Моцарта, «старую Испанию» Дон Гуана. Декорации Бенуа были во всех трех случаях тяжеловесно величавы. Их размах и масштаб (из-за которого, например, Моцарт и Сальери терялись в огромной пустынной зале) ежесекундно теснили и подавляли утонченный психологизм игры.

Если Станиславский пытался сконцентрировать все усилия в поисках утонченной правды переживаний, вовсе очищенной от лишних и случайных подробностей, интенсивной духовности и предельного лаконизма формы, то Бенуа добивался, напротив, мощной внешней формы и — на ее фоне — бытовой, естественной обыденности игры. Стихами и голосоведением никто как будто в МХТ не занимался.

Споря друг с другом, режиссеры и художник «растягивали» маленькие трагедии Пушкина «до огромных размеров», забывая, что они — «маленькие». Пушкинские творения «теряли свое обаяние, превращались в монументально-бытовые, даже тягучие драмы... Театр тяжелил стих, фактически обращая его в прозу во имя его многомыслия»^{cccclix}.

Из всех театральных работ Бенуа эта в наименьшей мере носила отпечаток его художественной индивидуальности (вообще-то его таланту — если судить не по театральным его декорациям — присущи теплота, интимность, любовь к миниатюре).

С другой стороны, из всех спектаклей МХТ этот меньше других вязался с эстетикой и принципами Художественного театра. «Холодная и красивая живопись Бенуа определяла стилистику спектакля, а психологическая перегруженность образов не совпадала с пушкинским словом»^{ccccli}.

Несколько озадаченный Н. Эфрос меланхолически размышлял: вообще-то принцип переживания, конечно, хорош, но «есть опаснейшая узость в слишком ригористическом, как бы буквальном его применении в пушкинской драме». В пушкинском спектакле, писал он, переживание получилось «элементарным и будничным»^{ccccli}.

М. Строева высказала предположение, что неудача пушкинского спектакля

объясняется неблагоприятной для «Маленьких трагедий» военной атмосферой в стране или, как она выразилась, «тяжелыми экспрессионистскими настроениями своего времени». «Каинова война» наложила на него свой отпечаток, а потому спектакль «получился грузным, скучноватым, скорее вдумчивым, чем увлекательным»^{ccclii}.

В какой-то мере, возможно, эти обстоятельства и в самом деле имели определенное значение, во всяком случае ясно, что постановка никак не откликнулась на тяжелую социальную ситуацию, сложившуюся в России в эти годы военных поражений и разочарований.

Но, вероятно, гораздо более существенны в данном случае соображения иного порядка. В частности, та преграда, которой всегда была для Художественного театра стихотворная форма и — конкретно — произнесение стиха. Вскоре после премьеры Федор Сологуб писал: актеру Художественного театра «кажется ересью читать стихи как стихи, — он думает, что читать надо не по строчкам, а по знакам препинания. Стих обращен в лохмотья, а в лохмотьях двигаться неудобно»^{cccliii}. Через некоторое время Сологуб еще раз вернулся к этой теме.

«Пушкина захотел поставить театр, конечно, очень хороший, но очень далеко отошедший от живого движения русской поэзии. Театр, не знающий, что существуют драмы Александра Блока, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова и других, пожелал вернуться к источнику живой русской поэзии, к Пушкину. Очень похвально!» Однако — «стихи испортили все дело... Художественный театр захотел трактовать пушкинскую творимую легенду как добросовестное изображение событий и переживаний. Но забытое искусство отомстило за себя, подарив Художественному театру неуспех...»^{cccliv}.

В нарочито-парадоксальной форме высказался на эту тему Леонид Андреев. Он писал Немировичу: «Ваш руководящий принцип — психология; остальное — реализм, натурализм, бенуавщино-мольеровщина — есть сущая чепуха. Вы — театр Чехова и Достоевского, театр “панпсихе”». Пушкин, как и Шекспир, утверждал Андреев, не психолог. «То, что мы знаем как психе, есть неразрывная связь духа и тела: у Пушкина и Шекспира *дух* существует без тела. Это придает *духу* пушкинских героев очертание божественности, но это в корне уничтожает нашу дорогую психе. Ни у Сальери, ни у Моцарта, ни даже у Дон Жуана *тела* нет. Как это ни дико: у Дон Жуана отсутствует даже обыкновенный детородный член — Паганини без скрипки! У Пушкина не чувства, а платоновские *идеи* чувств, не любовь, и зависть, и страх, а идеи любви, зависти и страха. Конечно, это творчество *высшего* порядка, и мудрецу здесь лафа, но психологу — делать совсем нечего». В Художественном театре на пушкинской дух «надели тело», но «никакой *связи* между духом и телом» установить «не могли, и никто не может»^{ccclv}.

Все это изложено торопливо, сумбурно и излишне страстно, быть может, но надо признать, что в основном он прав: «переживание», которое культивировалось в МХТ, закрывало пути к «творчеству *высшего* порядка», к поэтической энергетике стихотворных драм Шекспира и Пушкина. И те печальные выводы, к которым пришел Станиславский после «Гамлета»,

лишний раз подтвердила катастрофа пушкинского спектакля. Ни одна из «линий», о которых Станиславский написал в 20-е годы в «Моей жизни в искусстве», — ни «линия интуиции и чувства», ни «бытовая линия», ни «историко-бытовая» — не помогла Художественному театру в его работе над пьесами Пушкина. Правда, надо отметить, что лаконизм «маленьких трагедий» труден для любых подмостков. Пока.

По справедливому замечанию О. Фельдмана, настойчивое погружение в «жизнь духа», манившее Станиславского и театр в годы войны, вело к известному ослаблению «воли к форме»^{ccclvi}. Или, как выразился сам Станиславский, «содержание не вмещалось в форму»^{ccclvii}.

Касаясь многих противоречий в художественном строе пушкинского спектакля, О. Фельдман приводит выразительные слова Л. В. Гольденвейзера о том, что внутри МХТ господствовали в начале войны настроения жгучей неприязни к «мундиру бездарного восхищения»^{ccclviii} российской современностью, которой кичилась шовинистическая пресса. По мере того как страна увязала в кровавой бойне, Художественный театр испытывал все более сильное к ней отвращение. Руководители МХТ не в состоянии были понять и активно поддержать пораженческую программу, которую выдвигали большевики, призывавшие к превращению империалистической войны в гражданскую. Но и славить войну режиссеры МХТ не желали.

По сути дела, в годы войны МХТ молчал. За четыре военных года он дал только пять спектаклей, и лишь последний из них. «Село Степанчиково» по Достоевскому (1917), был общественно значительным. Место МХТ в театральной жизни Москвы заняла в это время его Первая студия, о которой речь впереди.

Что же касается Мейерхольда, то и он в Александринском театре во время войны выпустил сравнительно мало новых постановок. Некоторые из них, как «Стойкий принц» Кальдерона (1915), представляли собой лишь перепевы традиционалистских мотивов «Дон Жуана», некоторые, как «Зеленое кольцо» З. Гиппиус (1915), знаменовали собой попытки сблизиться с современностью, игнорируя и обходя военную тематику. Но два спектакля — «Гроза» Островского и «Маскарад» Лермонтова — произвели большое и сильное впечатление.

Если «Домом Островского» искони назывался московский Малый театр, то в Петербурге многие полагали, что традиция исполнения пьес Островского на Александринской сцене не менее солидна и значительна, чем московская, особенно же хвалили «выпуклую» игру Савиной, Давыдова, Варламова, Стрельской, их аппетитный «разговор с кренделями...».

Именно против таких традиций прежде всего возражал Мейерхольд. Готовясь к постановке «Грозы», он предупредил актеров александринской труппы, что не потерпит «пейзанского жаргона», когда артист «начинает отыскивать и подносить (с особенными подчеркиваниями) отдельные диковинные выражения и чудные словечки, совершенно не пытаясь овладеть строем речи драматурга в целом». Мейерхольд выступал против «фальшивого понимания народности» как бытовщины, считал, что надо воспринять

Островского как поэта, слышать в его тексте «прозаическую мелодию», «ритмически тонкую музыку». Отстраняя Островского от «жанристов вроде Потехина и Григоровича», режиссер вводил его в круг великих поэтов русского театра. Он хотел, чтобы актеры добились «подлинной народности» в той «манере словопроизношения», которая связана с «текстами театров Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского»^{ccclix}.

Тут важно не только характерное для Мейерхольтда восприятие названных им драматургов как целых сценических миров, как особых «театров». Еще важнее общее восприятие всех этих «театров» как единой — прерванной и подлежащей возобновлению — поэтической традиции.

Аполлон Григорьев доказывал, что нельзя сводить содержание пьес Островского к одной только критике самодурства и что концепция «темного царства» сужает творчество великого драматурга. По Аполлону Григорьеву, Островский не сатирик, а народный поэт, задевший тайные струны трагизма русской жизни. «Слово для разгадки его (Островского) деятельности не “самодурство”, а “народность”. Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений». Под «народностью» же Григорьев, по его собственным словам, разумел «лады, вселяющие надежды», и в том числе прежде всего «страстно трагическую задачу личности Катерины»^{cccclx}.

Развивая идеи Аполлона Григорьева, Мейерхольтд и Головин оформление спектакля строили в прямой полемике не только со всеми предшествующими постановками «Грозы», но и со всей сценической традицией воплощения Островского на русской сцене. Декорация первого действия была чиста и нарядна. Первым ее планом была набережная с аккуратными белыми березками, свеженькими беленькими палисадниками, низенькими зелеными скамейками. Вторым планом открывалась бескрайняя жемчужно-серая речная даль. Слева на берегу вверху виднелась в самой глубине сцены маленькая церковка цвета красного кумача. Одно только это беспокойное красное пятнышко вносило в идиллически тихий городской пейзаж нотку тревоги.

Во втором действии, в доме Тихона, интерьер тоже был спокоен и тих. Сундуки и лари, обитые кованым железом, стояли в углах, красивая изразцовая печь словно бы восседала в центре комнаты. Мягкая белизна стен, вопреки логике развития драмы, сулила порядок и благолепие. В глубине сцены поблескивала в солнечных лучах стеклянная галерея.

В третьем действии надо всем доминировали большие запертые ворота, за которыми причудливо, но устойчиво громоздились строения дома Кабановых.

Четвертое действие (которое шло у Мейерхольтда как вторая картина третьего акта), изображавшее овраг, заросший тоненькими березками и освещенный бледным, неверным сиянием двурогого месяца, наносило зрительскому восприятию первый мощный удар. Головин тут одним движением сразу сбрасывал пьесу из сферы тихой и упорядоченной красоты в сферу красоты совсем иной, едва ли не фантастической.

Еще один эмоциональный удар наносила следующая декорация, где у Островского кратко обозначена «узкая галерея со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки». Она давала внезапный и сильный

красочный ответ на тему «любобной истомы». Полыхали красные, малиновые, багряные краски. Изображалась геенна огненная. Головин написал развалины церкви, со стен которой глядели остатки большой фрески Страшного суда. На этом огненном фоне и завершалась трагедия — вопреки ремарке Островского Мейерхольд не пожелал возвращаться к декорации первого акта.

Режиссер и художник твердо вели зрителя от «благолепия» первой картины к сытости и довольству второго и третьего акта, затем — к романтической томности и греховности оврага и в финале давали внезапную вспышку пламени. В этом пламени должна была гибнуть героиня.

Героиней же была Е. Н. Рощина-Инсарова — тут у Мейерхольда никаких колебаний не было, только с этой актрисой хотел он ставить «Грозу» и даже свою речь, обращенную к актерам, демонстративно Рощиной-Инсаровой посвятил.

Рощина-Инсарова была в моде, она славилась переходами от возбуждения почти экстатического к меланхолической, как бы вовсе эмоционально не окрашенной скороговорке, от ритмов острых и нервных к вялым, погасшим. Критики видели в Рощиной-Инсаровой, ломкой и зыбкой, характернейшее знамение времени. Л. Гуревич писала, например, что Рощина, «утонченная и трепетная, вся как бы насыщенная нервическим возбуждением столичной жизни», хороша в современных ролях, но вряд ли способна проникнуться Островским, «стихией народной жизни»^{сссlxi}.

Премьера «Грозы» 9 января 1916 г. проходила в напряженном молчании затихшего и озадаченного зрительного зала. К тем переменам, которые свершал Мейерхольд, на свой лад интерпретируя Мольера или Кальдерона, публика относилась довольно беззаботно, в конце концов почти никто не мог с уверенностью сказать, как должен выглядеть на сцене Мольер или Кальдерон. Но как надо играть Островского, знали — или думали, что знали, — все, а уж посетители премьер Александринского театра, завзятые театралы, знали в точности. Их привела в состояние полного оцепенения вызывающая, горделивая и спокойная нарядность постановки. Их изумляла сценическая речь, звучащая непривычно возвышенно, холодно и легко, без обязательной для Островского «сочности». «Сочности» не было. Их смущала Катерина — Рощина, нервная и порывистая. Пожалуй, ничуть не меньше смущала их и Варвара — И. Ростова, с глазами хмельными, замутненными нескрываемой чувственностью. И Дикой не был страшен. И Кабаниха не казалась пугающе-мрачной. Что-то тут было не так, что-то шло не по правилам...

Сумасшедшая барыня явилась в сопровождении двух лакеев, в черной накидке какого-то фантастического покроя и в золотистом платье: вылитая графиня из «Пиковой дамы». И произвела неожиданно сильное впечатление на весь зал. Кроме того, Рощина все набирала энергию, все более властно завладевала вниманием. Когда спектакль кончился, ей много аплодировали. Вызывали и Мейерхольда, и Головина, и всех актеров.

Однако появившиеся на следующий день рецензии почти все были резко отрицательные. Один только Э. Старк с неожиданной твердостью заявил, что «спектакль вышел прекрасным» и что Мейерхольд, который осветил пьесу

«лучами нового понимания», «одержал большую победу». Критик обратил внимание на ансамблевость игры, достигнутую в «Грозе», и на то, что ансамбль александринских актеров звучит в благородном возвышенном тоне^{ccclxii}. Похвалы Старка шли вразрез с мнениями других рецензентов, в чьих статьях доминировал один общий мотив: «Островского не было».

Особенно сердито высказался, как и следовало ожидать, Кугель. Он негодовал, что «темное царство» превращено в «царство берендеев». Он подробно и едко высмеивал постановку, превратившую жизнь города Калинова в костюмированный бал, в какую-то «сказку»^{ccclxiii}.

Еще более резко отозвался о мейерхольдовской «Грозе» А. Бенуа. Он предупреждал о чрезвычайной «опасности» режиссерских «экспериментов», в которых «многие видят веяние немецкого засилья» и которые могут «сказаться отравляющим образом на всем организме» русской жизни. «Горе нам, — восклицал Бенуа, — если мы станем себе на глупую, мелкую забаву искажать то, что родина произвела возвышенного и прекрасного!» Мейерхольдовские образы, уверял Бенуа, «срисованы» с «несуразных» гравюр всевозможных «изображавших Россию чужеземцев». Он вопрошал: «Что бы сказали люди, создавшие русский театр, если бы они увидели такое кошунство!» По мнению Бенуа, императорский Александринский театр должен был бы в идеале стать «живым музеем русского быта». А вместо этого на его сцене хозяйничают люди, которые «развращают нас, уничтожают последние мосты, соединяющие нас с остальным отечеством»^{ccclxiv}.

Даже если принять во внимание застарелую обиду Бенуа на Теляковского, не допуская художника в императорские театры, и еще более острую обиду на Мейерхольда, незадолго перед тем опубликовавшего язвительную статью «Бенуа-режиссер», все равно такие приемы выходят далеко за пределы неписаных правил, строго соблюдавшихся в эстетической полемике предреволюционных лет. Эти правила допускали резкие личные выпады, но не политические наветы или жалобы властям.

Хотя, правду сказать, амбиции «патриотов» «Гроза» в постановке Мейерхольда, видимо, и впрямь задевала. В. А. Теляковский после генеральной репетиции тоскливо писал в дневнике: «Видишь, что многое только наружно изменилось в наше время... В этой поэзии много темной силы, зла, уродства, которое пустило глубокие корни в русской жизни... Эти нравы подготовили наглых взяточников, воров и беззаконных законников настоящей России»^{ccclxv}. Свидетельство симптоматично. Оно показывает, с какой внезапной резкостью точно направленного луча озаряли современность пышные и, казалось, далекие от «злости дня» композиции Мейерхольда.

Критика А. Измайлова тоже смутило необычное истолкование трагедии Островского. «Комната это в доме Кабановых в Калинове или палаты бояр Романовых в Москве с расписными изразцами печей и стеклянной галереей? — спрашивал он. — Провинциальная это помешанная старуха или графиня из “Пиковой дамы” в костюме времен матушки Екатерины?!» Тем не менее Измайлов признал, что Мейерхольд вправе был отойти от устаревших, обротившихся в рутину традиций, что декорации Головина хоть и слишком

красивы, но поэтичны, а главное, что Рощина вплотную приблизилась к «хрупкому и милому» образу Катерины^{ccclxvi}. И даже Юрий Беляев, который сообщил читателям, что «остался равнодушен к идее по-головински принарядить Островского, по-мейерхольдовски омолодить его», не скрыл, что Рощина его поразила и запомнилась, «кажется, навсегда. Интонации, мимика, пластика, нарастание драматической силы, форма диалога, рисунок роли — нет, нет, это что-то действительно исключительное». Беляев сравнивал Рощину с «птицей в клетке, горькой в замужестве, чужой в людях». И настаивал: «это — образ русский, народный, песенный»^{ccclxvii}. Боцяновскому Рощина-Инсарова с ее «большими, глубокими, грустными глазами» показалась «точно сошедшей с картины Нестерова... При грозных прорицаниях ее проникновенного голоса в театре водворялась мертвая тишина»^{ccclxviii}.

«В последнем акте, — писала, почти сдаваясь, Л. Гуревич, — Рощина была трогательна, воистину трогательна всем своим беспомощно надломленным обликом. Была искренность и художественная простота в ее игре. Маленькие худенькие руки ее так выразительно ощупывали в полутьме сцены голову, плечи, одежду любимого человека; срывающиеся, замирающие рыдания неслись вслед ему над обрывом Волги». И все-таки, неожиданно резюмировала Гуревич, Катерины, «умеющей любить любовью горячей, верной и сквозь все муки восторженной и возвышающей, не было перед нами»^{ccclxix}.

Совершенно очевидно, что Гуревич мысленно представляла себе совсем иное, традиционно возвышенное, героическое прочтение роли. Мейерхольд рассудил иначе. В его «Грозе» Катерина ни «сильной», ни «восторженной» не выглядела. Сама по себе и сама не своя, с невозможной любовью и неминуемой бедой, замкнутая, ото всех отрешенная, никому не нужная и никем не понятая, безоглядная и обреченная, Катерина — Рощина, «надломленная», нестеровская и блоковская, накрепко связывала трагедию Островского с подавленным настроением зрителей военного времени — зрителей, которые знали, что дела на фронтах идут плохо и победы ждать не приходится.

Следующая премьера Мейерхольда — «Маскарад» Лермонтова — готовилась очень долго и тщательно, почти пять лет. Премьера же совпала с днями Февральской революции 1917 г., и мрачная тема неминуемой гибели Российской империи неожиданными мощными толчками то и дело сотрясала плавный, величавый и грозный ход спектакля. В этом произведении символистские и традиционалистские мотивы, ранее уже исчерпанные и отыгранные, вдруг снова ожили, причудливо сомкнулись, слились и образовали некое новое стилистическое единство.

«Маскарад» ставился как «трагедия в раме праздничности» (выражение А. П. Мацкина).

Прежде всего — о самой «раме». Не в первый раз, но зато наиболее последовательно и твердо Головин и Мейерхольд в «Маскараде» связали убранство сцены с убранством зрительного зала. Обычный занавес Александринского театра на время «Маскарада» поднимался, и, когда публика входила в зал, отделанный Росси, ей сразу бросался в глаза установленный на сцене величественный, вызолоченный и украшенный лепниной архитектурный

портал. Колонны портала вторили колоннам боковых лож бенуара и как бы выносили на сцену из зала их ритмы, продолжали их движение. Росси в архитектуре зала дал золотые орнаменты на белом фоне. Головин в архитектуре сцены зеркально отразил этот мотив и дал белые орнаменты по золоту.

Эмоциональным лейтмотивом всего спектакля стало предчувствие катастрофы. Мейерхольда волновало «сочетание лоска с демонизмом». Актеры, писал он, должны следить за «красивою формою», даже — «лощеною формою», но под этим лоском должны бушевать страсти. Арбенин, продолжал Мейерхольд, «брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху... Когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц маскарада — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, “света”!».

Поиски стиля вели от Лермонтова к Байрону, от Петербурга XIX в. к Венеции XVIII в. Романтизм сводился к формуле, взятой Мейерхольдом из книги П. Муратова «Образы Италии». Формула была такая: «Маска, свеча, зеркало — вот и образ Венеции XVIII века». Но затем венецианские аксессуары вновь возвращались в конкретность русской светской жизни прошлого века. И Мейерхольд писал о том, что образы лермонтовского «Маскарада» видятся ему «на границе с бредом, с галлюцинацией»^{сссlxx}.

Вызвать это ощущение можно было бы различными способами — для Мейерхольда в данном случае важнейшим средством выразительности стала подвижность. Декорации и занавесы Головина в этом спектакле не просто оформляли сцену, не были только лишь ее убранством. Они вели свою собственную бесшумную и таинственную игру, аккомпанируя игре актеров и ей откликаясь. Уже главный порталый занавес, отделявший просцениум от сцены, красный с черным, собранный пышными фестонами, отделанный серебром, а внизу по самой середине украшенный веерообразно раскинутыми картами, с самого начала своим зловещим полыханием задавал тон спектаклю. Всех же спускных занавесов было пять. Их поочередное движение расчленяло ход пьесы, дробило его на куски, каждому эпизоду сообщая новое настроение, но одновременно и подгоняя действие, создавая ощущение его неостановимости, все ускоряющегося движения под откос, туда, где конец, смерть и безумие.

С помощью сменяющихся занавесов Мейерхольд впервые осуществил принцип разбивки драмы на отдельные эпизоды, друг из друга вытекающие, связанные воедино и тем не менее обладающие каждый своей собственной внутренней логикой и законченностью. Когда занавес опускался, закрывая глубину сцены, игра обязательно велась на передней, «портальной» части сцены или же еще ближе к публике, на просцениуме. Затем занавес уходил вверх, открывая новую декорацию, и действие снова сдвигалось в глубину.

Эта завораживающая игра движущихся и меняющихся завес искусно и бесшумно велась весь спектакль, придавая его очертаниям зыбкость, неустойчивость, его великолепию — смутную тревожность и в то же время позволяя режиссеру многие эпизоды подавать «крупным планом», внезапно выдвигая их вперед.

Непрестанная смена планов и ритмов, организуемая подвижностью завес и обдуманной, сопровождающей их движение текучестью мейерхольдовских мизансцен, была и законом, и смыслом всей формы спектакля. Она сообщала его размеренному и фатальному ходу непрерывную, тревожную пульсацию.

При этом Мейерхольд с характерной для него отвагой решил даже (это сейчас никого бы не удивило, тогда изумляло и актеров и зрителей) дробить на куски цельные монологи. Монолог мог быть начат в одной декорации, продолжен на просцениуме (за спиной актера опускался занавес) и закончен в другой декорации.

Ощущение укрупненности, особой важности всего, что на просцениуме говорилось и происходило, усугублялось тем, что обстановка просцениума, неизменная, одна на весь спектакль, была гораздо более грузной и торжественной, нежели обстановка собственно сцены, менее репрезентативная и сменявшаяся от картины к картине. Полукруглый просцениум, выдвинутый над оркестровой ямой почти до первого ряда партера в середине сцены, но не во всю ее ширину, обрамляли справа и слева две лестницы с перилами, спускавшимися в оркестр. Тут, на просцениуме, на мраморных колоннах высились две голубые вазы. Тут стояли два больших, массивных дивана. Чуть позади, тоже симметрично, расположены были два высоких матовых зеркала, глядевшие в освещенный зрительный зал и отражавшие море его электрических огней. Рядом с зеркалами — две большие двустворчатые двери, напоминавшие двери царскосельского Екатерининского дворца. Вся эта несменяемая обстановка, вынесенная вперед, своей горделивой симметричностью и стабильностью контрастировала с асимметрией интерьеров, открывавшихся в глубине.

Четыре действия драмы Лермонтова Мейерхольд разбил на десять картин, которые, согласно его композиции, сложились в три действия спектакля. Первое действие — стремительная экспозиция, завязка интриги, события одной ночи, вплоть до возвращения Нины и Арбенина с маскарада. Второе действие — бурная кульминация, завершающаяся сценой в игорном доме, где Арбенин наносит страшное оскорбление князю Звездичу. Третье действие — вся тема гибели Нины и нравственной гибели самого Арбенина.

Из этих десяти картин только две — вторая (маскарад) и восьмая (на балу) — захватывали весь планшет сцены от самой дальней ее глубины до края просцениума. В остальных восьми картинах сцена во всю глубину не раскрывалась, а интерьеры строились относительно небольших размеров и доминировали тут чрезвычайно обдуманно выстроенные драматические дуэты, трио и монологи. Зато в картинах маскарада и бала многофигурные массовые композиции Мейерхольда поражали причудливой, капризной и нервной динамикой. Две картины, происходившие в игорном доме, по размаху и многолюдью много уступали сценам маскарада и бала, но по силе возбуждения и по накалу страстей с ними, пожалуй что, и уравнивались.

Как известно, с картины игорного дома и начинается драма. Когда зловещий главный занавес поднимался, перед зрителями открывался не менее зловещий интерьер. Красно-лилово-черные ширмы сжимали пространство

сцены. Сдвинутый справа от центра ее, стоял большой стол, накрытый зеленым сукном, вокруг него сидели и стояли, столпившись кучей, игроки. Их обволакивали клубы табачного дыма. Курили почти все, кто — папиросы, кто — трубки с длинными чубуками... Тут стоит сразу же заметить, что и трубки, и игральные карты, и вообще все предметы, которые находились на сцене на протяжении всего спектакля, не были подлинными, напротив, Мейерхольд и Головин этого не желали. Правило было такое: никаких настоящих вещей! На сцене «все настоящее кажется фальшивым, а фальшивое — настоящим». Поэтому «на сцене не было ни одного подборного предмета бутафории или мебели»^{ссслxxi}. По специальным эскизам Головина в мастерских театра создано было все: не только мебель, не только осветительные приборы, статуэтки, чернильницы, безделушки в комнате баронессы Штраль, флаконы на туалете у Нины, но и — бумажники игроков, колоды карт. Причем вся эта бутафория по размерам своим чуть-чуть превышала обычные, «житейские» размеры вещей.

Один из современных критиков назвал «Маскарад» Мейерхольда «оперой без музыки». Оспаривать это суждение не стоит, оно очень близко к истине. Важно, однако, подметить характерные для Мейерхольда методы создания такой партитуры действия в драме, которая по своей неукоснительной точности близка к требованиям партитуры музыкальной.

Вместе с М. Ф. Гнесиным Мейерхольд как раз в период работы над «Маскарадом» размышлял над способом фиксации хода драматического спектакля. Ему хотелось выработать нечто вроде нотной записи, которая позволила бы раз и навсегда запечатлеть одновременно и мизансцены, и пластический рисунок во всех его изменениях, и все модуляции голосов актеров, — так, чтобы спектакль, однажды поставленный, был этой записью навсегда закреплен, чтобы в соответствии с этой записью каждое мгновение можно было бы повторить, выверить, воссоздать во всей его первоизданной, режиссером сочиненной красоте. Такие «ноты» для драматического театра не созданы и поныне. Необходимость в них вообще не доказана. В какой-то мере опыт «Маскарада», спектакля, весь сложнейший, изысканный рисунок которого удалось без всяких нот закрепить на десятилетия, ставит под сомнение идею, увлекавшую тогда Мейерхольда и Гнесина. Однако эта выдержавшая длительное испытание временем прочность режиссерской партитуры спектакля имеет свое объяснение. Состоит оно в том, что буквально каждому движению эмоции Мейерхольд нашел пластический эквивалент — не иллюстративный и пояснительный жест, но строго предуказанную внешнюю форму.

То есть он дал каждому актеру в каждой сценке такую пластическую игру, которую при желании можно было бы провести и без слов, пантомимически, — все равно она была бы понята, «прочитана» зрителями. Заданный режиссером «чертеж» игры диктовал в «Маскараде» соблюдение ритма стиха, во-первых, заранее предусмотренные перемещения в пространстве сцены, во-вторых, обязательное пластическое обозначение каждого изменения эмоции, в-третьих. И это еще не все. Партитура «Маскарада» в пределах каждого такого отдельного движения эмоции предполагала обязательный пластический знак

(«точку»), предшествующий следующему эмоциональному движению. Конкретные приемы тут могли быть разными: бросил на рояль перчатки — «точка», откинулся в кресле — «точка», они, эти «точки», могли быть более или менее заметными для зрителей, не в этом суть, суть в том, что пропустить «точку» актер не имел права. А вся такая система «знаков препинания», вся эта пластическая «грамматика» спектакля повиновалась определенному ритму, которым повелевал режиссер. Свобода актера — в подчинении этой партитуре, в повиновении ей. И это не парадокс. Ибо ритмическая организация спектакля не только подсказывает артисту необходимую эмоцию, открывает для нее простор, дает ей волю. Существеннее другое: знание партитуры приносит исполнителю внутренний покой, уверенность в себе и в своем праве обогатить эту партитуру множеством оттенков, только ему, актеру, доступных.

Забегая далеко вперед, в другие времена, заметим, что тут, в актерской форме роскошного «Маскарада», заложены были основы будущей «биомеханики», которая впервые громко заявила о себе в спектаклях, внешне совершенно с «Маскарадом» не схожих, аскетических, бодрых, лишенных и фатальности, и карнавального блеска.

Между тем в «Маскараде» после первой картины в игорном доме, оваянной мрачными предчувствиями, азартом игры и проникнутой какой-то легкой чертовщиной, которую приносил с собой прежде всего Шприх — А. Лавреньев, наглый, пронырливый и опасный, то бесшумно скользивший по паркету, то вдруг стучавший своими ботинками твердо и отчетливо, словно копытцами, то внезапно поворачивавшийся на каблуках на сто восемьдесят градусов, — после картины этой, выдержанной в глухих синих, зеленоватых, лиловых, коричневых тонах, действие сразу сдвигалось в яркую и многоцветную карнавальную стихию.

Главный занавес уходил ввысь, но открывал на этот раз не сцену, а новый занавес, маскарадный, светло-зеленый с розовым и голубым, чрезвычайно витиеватый и пестрый, разделенный четырьмя прорезями на пять полотнищ и окаймленный — неслыханное дело! — бубенчиками по бортам. Под бравурную музыку Глазунова в прорезях занавеса то тут, то там выглядывали в зрительный зал веселые маски. Потом они выскользывали на авансцену, и на каждое их прикосновение к занавесу бубенчики отвечали мягким серебристым звоном. На авансцене разыгрывалась изящная пантомима маскарадного флирта с поклонами, приставаниями, ускользаниями, кокетством и баловством. Раздавались громкие повелительные звуки кадрили. Звеня бубенчиками, занавес поднимался и открывал всю маскарадную залу.

Картина, которая в этот миг являлась глазам зрителей, была ослепительна. Казалось, на сцене — тысячи масок. Кого тут только не было! И персонажи итальянской комедии масок, все эти Пьеро, Арлекины, Смеральдины, Ковиелло, Пульчинелло, и ожившие игральные карты, и фигуры из «Тысячи и одной ночи», и героини популярных опер, и представители разных народностей, бухарцы и индусы, турчанки и китайцы, испанки и татарки, а далее — карлики, шуты, рыцари, крестьянки, маркизы, маркитантки, амуры, жирафы, наконец, страшный «фантом» — Смерть с косою в руке. Все они,

мешаясь со многими персонажами, явившимися без масок, мужчинами в военных мундирах и во фраках, выполняя сложные фигуры кадрили и обмениваясь партнерами, вели свой танец вокруг громадного, обитого золотистым бархатом дивана в самом центре сцены. Диван был как золотой остров на желтом блестящем паркетном полу, посреди многоцветного моря неостановимого танца.

Если в первой картине мизансценические построения Мейерхольда велись возле стола, где шла игра в карты, то здесь мизансцены кругами очерчивали золотой остров, по краям которого блистали массивные канделябры со множеством свечей, а позади высилось огромное зеркало в золотой раме. Фантастичность всей картины маскарада еще удваивалась китайскими фонариками, светившими из отдаленных уголков сцены, где прятались парочки, искавшие уединения, где шла своя интимная и оживленная игра.

Круговое клубящееся движение маскарада только однажды — под конец картины — перерезалось мощным движением, почти параллельным условной линии рампы. Слева открывалась огромная порталная дверь, и в ней вдруг останавливался на миг Неизвестный — Н. Барабанов. На нем было черное домино, белая маска с птичьим клювом, из-под которой спускалось черное кружево, закрывавшее грудь, плечи и спину. Эта страшная фигура, «баута», обнаруженная Головиным и Мейерхольдом среди масок старинного венецианского карнавала, являлась взорам в музыкальной паузе и сразу приковывала к себе общее внимание. Неизвестный молча, шагом важным и медленным, пересекал авансцену, направляясь к противоположной двери. А за ним, будто повинуюсь некой гипнотической силе, бесшумно, гуськом двигалась вереница пританцовывающих масок. Неизвестный влачил за собой этот вихляющийся и содрогающийся хвост. Когда же он внезапно останавливался, чтобы оглянуться и отыскать взглядом Арбенина, вся вереница масок, кривляющихся за его спиной, тотчас замирала в полном оцепенении.

Неизвестный подходил к Арбенину и произносил:

— Несчастье с вами будет в эту ночь!

Это грозное прорицание тысячекратно усиливалось в своем значении, ибо раздавалось посреди остановившегося маскарада, прекратившегося движения, умолкшей музыки. Вся многоцветность сцены была в этот миг мертва и безгласна.

В образе Неизвестного как бы обретала окончательность конкретного олицетворения тема Рока, сквозившая во многих прежних спектаклях Мейерхольда и теперь только сгустившаяся в одной человеческой фигуре. Рок не витал над представлением, не разливался в его атмосфере, заставляя всех тревожно прислушиваться и замирать в ожидании, — нет, он входил в толпу, проходил сквозь нее, он, этот вполне конкретный и тем не менее загадочный, окутанный тайной человек нес в себе смерть для других. Арбенин играет судьбой. Неизвестный играет Арбениным...

Тема Рока, судьбы, так отчетливо персонифицированная, обретала значение обобщающее. Воссоздавая атмосферу лермонтовской эпохи и стиль николаевской России, Мейерхольд и Головин, однако, давали в этом спектакле

образ более широкий и более емкий — образ империи. Пользуясь тем, что лермонтовские ремарки до крайности скупы и позволяют только догадываться о месте действия, режиссер и художник торжественно возводили на сцене образ дворцовой величественной и монументальной России, окутывая ее парадные очертания атмосферой тревожной и мятущейся, настроением беспокойным, нервным, ароматом сладко-ядовитым, завораживающим, удушающе-пряным. Россия возникала такой, какой она больше не была и быть не могла. В пестром и величавом движении маскарада, в напряженном и рискованном столкновении скрытых страстей возникало — и с угрозой глядело со сцены в зал — прошлое.

Лишь после того как Неизвестный, круто повернувшись, все такими же важными, размеренными шагами покидал сцену, маскарадная толпа вновь приходила в движение, вновь начинала возбужденно «пестреть и жужжать». Когда подавленный Арбенин покидал маскарад, танцующие в бешеном галопе вылетали на авансцену, за их спинами опускался занавес, и, только после того как их стремительный танец заканчивался и маски ускользали в боковые двери, раздавался удар гонга. Занавес снова улетал, и открывалась следующая картина, комната Арбенина.

Тишина. Большое окно, в которое глядит звездная ночь. На столе горят две свечи, пламя их заслонено маленькими узорчатыми экранами. Некоторое время на сцене нет никого. Полный и выразительный контраст к многолюдью, шуму и движению предыдущей картины...

В таких вот интерьерах, сравнительно скромных по очертаниям, но все равно приносивших с собой ощущение красоты чрезмерной, избыточной, почти удушливой, драма неудержимо двигалась к своей кульминации. В нарядном салоне баронессы Штраль, где вдоль светлых розовато-лиловых стен расставлены были золоченые стулья, где слева выглядывал желтый, полированного дерева рояль, за которым сидела сама баронесса — Е. Тиме и играла нежный, Глазуновым написанный вальс, где все было так изящно и так достойно, разыгрывалась внутренне неопрятная, на грани пошлости, интрига. С ударной силой поставил здесь Мейерхольд сцену Нины — Е. Роциной-Инсаровой с князем Звездичем — Е. Студенцовым. Князь довольно бесцеремонно, пренебрегая законами салонного этикета, пытался атаковать Нину, громко и развязно смеялся, разговаривая с ней, предлагаясь ей в любовники. Нина, шокированная и его тоном, и его манерами, с той «стильностью», которой Е. Роцина-Инсарова владела прекрасно, холодно и презрительно отвергала его притязания. Сцену завершала указанная режиссером и выраженная актрисой тема какой-то смертельной тоски, вдруг охватившей Нину. Развязность князя ужаснула ее. К ней будто прикоснулось какое-то холодное, мерзкое животное. И это прикосновение отозвалось в ее душе тоскливым предвестием беды.

Предвестия множились. Они мрачно сопровождали движение драмы, накапливаясь и сливаясь в один все усиливающийся мотив обреченности ее героев.

В седьмой картине спектакля, когда действие снова переносилось в игорный дом, декорация была как будто та же самая, что и в первой картине, но

вся она по-новому осветилась и будто запылала страшным пламенем. Мотив «геенны огненной», озаривший головинскую «Грозу», здесь получил неожиданное продолжение. Теперь это не просто игорный дом, хотя и стол для игры стоит на том же самом месте, и ширмочки красно-лилово-черные те же, и кресла не изменились... Теперь это, как говорили Мейерхольд и Головин, «страшная игральная». Задник — огненно-красная стена, пылающая при свете ламп, висящих над столом. Посредине стены прорезано окно, белые переплеты оконной рамы оттеняют черноту неба, по которому плывет оранжевый, насмехающийся двурогий месяц. Азарт и напряжение игры нарастают. Арбенин, предвкушая сладость отмщения, неторопливо и холодно сдает карты и вдруг, в момент, когда князь уже тянется за выигрышем, резко восклицает:

— Пойдите!..

Пауза всеобщего оцепенения, означенная мейерхольдовской партитурой, выдерживалась долго. «Стоп-кадр». Застыли игроки — все в тех позах, в каких они были застигнуты этим восклицанием. Замер князь Звездич с протянутой к столу рукой и с открытой картой в другой руке. Остолбенели два опытных лакея, они-то догадываются, что сейчас произойдет. Арбенин медленно, сладостно смакуя слова, начинает:

— Карту эту...

И сразу, сорвавшись с места, вскочив, кричит хрипло и зло:

— Вы подменили!

И бросает карты в лицо князю.

Это хуже убийства. Князь еще не понимает, что совершается с его судьбой. Он еще по наивности своей что-то лепечет о дуэли. Он еще хватается за тяжелый подсвечник. А невозмутимый Арбенин презрительно смотрит на него. Князь убегает. Арбенин выходит на просцениум, за его спиной закрывается занавес, кончается второй акт.

Восьмой картине, картине бала, предшествует, ее эмоционально предваряет новая завеса Головина, на этот раз — на удивление нежных тонов: доминирует бледно-голубое и бледно-розовое в смеси с тусклым, призрачным серебром рисунка. Когда этот занавес уходит, открывается бальная зала. Четыре большие зеленые, отделанные под малахит колонны высятся в глубине сцены. Громадные хрустальные люстры, висящие там же, в глубине, за колоннами, излучают колеблющийся яркий свет. Кресла в бальной зале белые, обитые золотистым шелком. В грациозном полонезе движутся перед зрителями дамы в затейливых и разнообразных бальных туалетах, расшитых цветами, украшенных перьями, и представительные, видные мужчины в строгих фраках и всевозможных, всех цветов, мундирах — министры, послы, генералы, адмиралы, гвардейцы, уланы, кавалергарды, а впрочем, и кадеты, и даже гимназисты. «Средь шумного бала» империя демонстрирует свое величие, но смерть продолжает начатую игру. Под звуки вальса Глинки «Фантазия» почти все присутствующие уносятся в танце, скользя по блестящему паркету. В этот момент Мейерхольд опускает занавес, оставляя на просцениуме Арбенина и Нину. Музыка доносится из глубины сцены, а тут, на просцениуме, Арбенин подает Нине блюдо с отравленным мороженым. За ним пристально наблюдает

Неизвестный — теперь он в черном фраке, в цветном полосатом жилете.

Завесы Головина становятся все призрачнее, все воздушнее. Великолепие сценического убранства будто истаивает у нас на глазах, красота его меняет свой характер, утрачивает реальность, обретает нездешнюю легкость и эфемерность. Движение от невероятной многоцветности маскарада к «страшной игральне», озаренной пламенем преисподней, и к величественной эффектности бала затем неумолимо продолжается в формах финального реквиема и уводит персонажей из жизни. Сквозь кружевной прозрачный белый занавес видна спальня Нины, затканная голубыми кружевами. Тут, в этой голубой комнате, похожей на склеп, притаилась смерть. Рощина-Инсарова проводила сцену гибели героини с характерной для актрисы порывистостью, сдерживаемой, однако, партитурой режиссера. Темперамент Рощиной, сильный, но нервический, повинувшись заданному Мейерхольдом рисунку игры, удерживался на высоте трагедии, хотя вся эта сцена у Лермонтова отзывается мелодрамой. Ни одного резкого выкрика, ни одной слезливой ноты. Сухой и чистый отрешенный голос Нины доносился словно с того света...

Перед десятой, последней, картиной раздавалось панихидное пение. Когда открывался занавес, перед зрителями возникал траурный зал. Черным флером затянуты зеркала, черным сукном задрапированы стены. Возле средней двери, ведущей туда, где гроб, виднеются большие венки. Тут же стоят с зажженными восковыми свечами в руках, сбившись в кучку, дамы — они в черных платьях, их лица — под черной вуалью, рядом — военные в парадных мундирах, штатские во фраках. Из левой порталной двери тяжело входит, направляется к авансцене и опускается в кресло Арбенин. Его монолог длителен и тягостен. И как бы перебивая течение его мыслей, сбивая и запугивая их, перед Арбениным то и дело проходят новые и новые вестники смерти — монашенка-чтица у гроба, старушка-няня, гости, приехавшие проститься с Ниной...

Наконец является ему и Неизвестный, чей монолог добивает и самого убийцу, сталкивает его в безумие. Арбенин падает. Его фигура, недавно еще восхищавшая своей статностью и величием, теперь распростерта на полу.

Жалкий, беспомощный, он смотрит в зал остановившимся пустым взглядом. Хор А. Архангельского за сценой поет все громче и все мрачнее. Хор пел отходную Нине — но только ли Нине? Панихида на старинный церковный мотив была написана А. Глазуновым. Слышалось это жуткое, надрывающее душу пение как отходная всему державному миру, отжившему свой век...

Опускался последний прозрачный черный тюлевый занавес Головина с нашитым посреди него большим траурным венком. Сквозь него все еще смотрели в зал ничего не выражающие глаза Арбенина. Немного погодя опускался и главный занавес.

«Маскарад» был для Мейерхольда спектаклем во многих отношениях итоговым, завершающим. Многолетняя, пусть с большими перерывами, но все же последовательная работа привела к тому, что в этом спектакле сошлись воедино и наиболее полно реализовались все его искания предреволюционных лет.

* * *

Премьера «Маскарада» состоялась в субботу 25 февраля 1917 г. Революция уже началась. В Петрограде шли уличные бои. Спустя двое суток, 27 февраля, Николай II отрекся от престола.

Комментируя премьеру, А. Кугель писал: «В последней картине пели панихиду по умершей, отравленной Арбениным Нине. Режиссер сделал из этой панихиды целое представление. Являлись какие-то старушки в шубках и салопах, пел хор Архангельского...

Где-то в отдалении стреляли и просили хлеба...

И в этой панихиде, которой закончилось существование *Императорского* театра, было нечто символическое»^{ccclxxii}.

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МХТ

*Замысел студии Станиславского * Сотрудничество с Сулержицким * Занятия по «системе» * Идеи Сулержицкого о психологии актерского творчества * «Душевный натурализм» на фоне сукон * «Гибель Надежды» Г. Гейерманса * «Праздник мира» Г. Гауптмана * Вахтангов и Сулержицкий * Неприятие спектакля «Праздник мира» Станиславским * Московская публика 1913 г. * «Сверчок на печи» по Диккенсу в постановке Б. Сушкевича * «Особая сценичность» Первой студии * Отрицание ее Мейерхольдом и неприятие Немировичем-Данченко * «Ожесточенность» в стилистике игры Вахтангова-актера * «Потоп» Бергера. Вахтангов и его учителя * Недовольство Сулержицкого * Начало творческого пути Михаила Чехова*

Первая студия МХТ была организована К. С. Станиславским в 1912 г. Мысль о необходимости создания коллектива молодых артистов, с которыми он мог бы проверить новые методы «системы» и экспериментировать без оглядки на кассу и публику, возникла у Станиславского по нескольким мотивам и внешнего, практического порядка, и глубоко эстетического свойства. Внешние, практические обстоятельства состояли в том, что «система», несмотря на все усилия Станиславского, «в момент ее возникновения в Художественном театре не была принята основной труппой театра»^{ccclxxiii}. Такое неприятие было с неизбежностью предопределено всем регламентом жизни солидного репертуарного театра, каким давно уже стал МХТ, а также уверенностью в себе, присущей его актерам. «Зрелая труппа не могла идти на экспериментирование», — трезво констатировал П. Марков^{ccclxxiv}. Именно «не могла». Но когда актеры МХТ под любыми предлогами уклонялись от занятий «системой», Станиславский обвинял их в косности, умственной лени, в недоверии лично к нему. Впрочем, и сам он, по свидетельству Н. Эфроса, приходил к выводу, что «актерский материал» его театра, уже имевшего более чем десятилетнее прошлое и неизбежные при этом навыки, освященные большим успехом, не может быть достаточно гибким для полного и беззаветного следования этой «системе»^{ccclxxv}. Острота ситуации усугублялась опасениями Немировича, который считал своим долгом бороться против дезорганизации, вносимой Станиславским в театральное дело. И со своей точки зрения был совершенно прав: упражнения по «системе» нарушали заведенный порядок репетиций, затягивали их на неопределенные сроки, понуждали весь механизм театра работать на холостом ходу.

Еще в 1906 г., когда в стенах МХТ на репетициях «Драмы жизни» впервые появился приглашенный Станиславским Л. А. Сулержицкий, который сразу же с энтузиазмом воспринял новорожденную «систему» (в работе над «Драмой жизни» делались самые первые ее пробы), Немирович не на шутку встревожился. Он упрекнул Станиславского: что же это такое, в театре появился некий незнакомец, ему даны «большие полномочия», права «учителя наших актеров», а с Немировичем «как директором» это не согласовано,

директор «даже не обсуждал этого» и об этом «узнает последним?»^{ccclxxvi}. И хотя Станиславский пригласил Сулержицкого не за счет театра, а за свой личный счет, все же он по этому поводу дважды извинялся^{ccclxxvii} перед Немировичем¹¹. По-видимому, Немировича задело не столько то, что Сулержицкий допущен в театр без его ведома, сколько то, что с приходом Сулержицкого начались и внесли смуту в закулисную жизнь репетиции по «системе». Весь театр тогда разделился на два лагеря — «брандистов» (Немирович репетировал «Бранда») и «драмистов» (занятых в «Драме жизни»). В письме Л. Андрееву Немирович обрисовал возникшую в 1906 г. ситуацию так: «Репетируем самостоятельно и независимо друг от друга, совершенно одновременно, я — в фойе, он — на сцене, когда я — на сцене, он — в фойе. Это был первый опыт проведения демаркационной линии — необходимость, вызванная непрерывными художественными различиями между нами»^{ccclxxviii}.

Пять лет спустя ситуация изменилась — и не в пользу Станиславского. Бывшие «драмисты» почти все стали «брандистами», т. е. предпочитали теперь работать не со Станиславским, а с Немировичем. «Система» усложнилась, приемы «лучеиспускания» и «лучевпускания», которые рекомендовал Станиславский, усваивались плохо. Опыт применения этих приемов на репетициях «Гамлета» поверг актеров в апатию и уныние. Станиславский признал свою неудачу, но отнюдь не смирился с нею. Напротив, он только укрепился в намерении совершенствовать «систему» и пробовать другие, более эффективные приемы.

Поэтому его тяготил и ему мешал регламент МХТ, удручала инертность актеров и возрастающая власть Немировича над труппой. В феврале 1911 г. Станиславский заявил, что выходит из состава Дирекции МХТ и что хочет иметь в театре «свою маленькую школу, ученики которой зависят только от меня»^{ccclxxix}. Это его требование, в сущности, уже содержало в себе смысл студии. Но сразу оно реализовано не было, ибо как раз в это время в его отношениях с Немировичем возникла «оттепель», которая сломала «демаркационную линию» и объединила обоих режиссеров в работе над «Живым трупом». Мы уже знаем, что «оттепель» продолжалась недолго и вскоре повлекла за собой новый, еще более резкий конфликт. После чего Станиславский, оставив в руках у Немировича всю работу с основными исполнителями пьесы Толстого, тотчас же организовал отдельные занятия с актерской молодежью — участниками массовок и исполнителями эпизодических ролей. Он давал ученикам «упражнения на ослабление мышц, сосредоточенность и развитие аффективной памяти», требовал, чтобы они разбивали каждую роль «на целую непрерывающуюся цепь желаний» и т. п.^{ccclxxx} Молодые актеры выполняли эти задания с большим

¹¹ Но в записной книжке изливал свой гнев: «Это глумление. Я плачу Сулеру деньги, он работает вовсю, и я же должен умолять о разрешении иметь своего помощника у Владимира Ивановича, который сам ничего не делает. Сулер, услышав это, чуть не ушел из театра...» (Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 1. С. 217).

увлечением. Но Станиславский, который хотел, чтобы ученики «зависели только от него», понимал, конечно, что хозяин спектакля не он, а Немирович, и что все уроки пойдут насмарку, когда Немирович сам займется массовками и эпизодическими ролями. Так оно и вышло.

После выпуска «Живого трупа» и «Гамлета» Станиславский тотчас же — и в самом категорическом тоне — объявил о создании Студии. 5 января 1912 г. Немирович вынужден был сообщить собранию пайщиков МХТ об этом его решении. В Студии, пояснял Немирович, Станиславский «будет заниматься своею системою и готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему театром, но не к определенному сроку. План театра... должен не зависеть от работ К. С. в студии. Как режиссер К. С. не отказывается являться по приглашению для советов» по постановкам других режиссеров. «Как актер К. С. отказывается от больших ролей и ничего не имеет против небольших ролей, вроде Абрезкова».

Все это означало, что Станиславский впредь вообще не желает быть постановщиком Художественного театра. Историки МХТ и биографы Станиславского старательно заретушировали это поворотное событие его жизни в искусстве. Собрание пайщиков, однако, сразу поняло, о чем речь. «Собрание выразило глубокое сожаление по поводу того, что Конст. Серг. отходит от Театра»^{ccclxxxi}.

Студия, а не Художественный театр становилась главным делом его жизни. Ибо в Студии с помощью Сулержицкого он намеревался полностью посвятить себя «системе».

Истории Первой студии МХТ посвящены два основательных исследования. Одно принадлежит П. А. Маркову и написано в 1925 г., другое — Б. В. Алперсу и датировано 1931 г. Работа Маркова неизмеримо более проникательна, нежели работа Алперса, которая в отличие от многих других его сочинений отмечена социологичностью и тенденциозным неприятием искусства Первой студии. Но даже в исследовании Маркова некоторые важные мотивы приглушены, некоторые драматические коллизии смягчены. Иначе и быть не могло: Марков писал свой исторический очерк, когда все действующие лица, кроме Сулержицкого и Вахтангова, были живы, близко ему знакомы, деятельно трудились рядом с ним, — это обязывало исследователя к сугубой деликатности в анализе недавних противоречий. Поэтому кое-что Марков не договаривает.

Одна из основных проблем, не разобравшись в которых путь Первой студии верно осмыслить нельзя, — уникальное в своем роде содружество Станиславского и Сулержицкого. Занятия «системой» и соответственно вся миссия Студии для Станиславского в значительной мере определялись тем, что он, как сказано в его известном письме к Мейерхольду, «совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное, самой природе»^{ccclxxxii}. В этих словах отчетливо выражено неприятие «мирискуснических» красот, которые насаждали на сцене МХТ Бенуа и Добужинский, и, конечно, роскошной зрелищности на сцене постановок Мейерхольда и Головина.

В Первой студии, по словам Б. М. Сушкевича, усиленно культивировался «аппетит к содержанию, содержание, содержание до полутона, до вздоха, и — отсутствие формы до отсутствия даже звучания. Вот, в сущности, что вынесено в этот период, — техника внутреннего содержания, отсутствие всякой внешней техники»^{ccclxxxiii}. Студия, следовательно, начала свою работу в поисках правды чувства, правды переживания, пренебрегая «всем, что служит глазу и слуху», т. е. формой. Очень скоро Станиславский разъяснил, что «новый реализм», которого он добивается, «не есть реализм быта и внешней жизни, а реализм ее внутренней правды — то, что, по-моему, лучше всего выражается словами: “душевный натурализм”»^{ccclxxxiv}.

Ближайшим помощником Станиславского в Студии был Л. А. Сулержицкий, «Сулер». Многие студийцы впоследствии называли его своим «идейным руководителем». П. Марков утверждал даже, что Сулер «был подлинным руководителем и вдохновителем студии — более, чем Станиславский»^{ccclxxxv}. Думается, это преувеличение, которое отчасти объясняется тем, что после смерти Сулержицкого и Вахтангова о противоречиях между ними, а также между Сулером и другими лидерами, которые вскоре выдвинулись из студийной среды, вспоминать не хотелось. Однако противоречия были, и, как мы увидим, довольно болезненные. Более того, при всей глубочайшей симпатии Станиславского к Сулеру никак нельзя сказать, что их цели полностью совпадали.

Когда Сулержицкого спрашивали, в чем смысл деятельности Студии, он без запинки отвечал: «Задачи Студии заключаются главным образом: 1) в развитии психологии актерского творчества, 2) в выработке актерского самочувствия и 3) в сближении актера с автором»^{ccclxxxvi}. Подобные заявления он делал для печати. Но в его повседневном общении со студийцами явственно проступали совсем иные побуждения. Марков определил их так: Сулер был «учителем жизни более, чем учителем сцены»^{ccclxxxvii}. Рассказывая о том, что Сулер «буквально жил в Студии», вникал во все, что «каждая репетиция, каждая работа на сцене, ремонт, занятие по “системе”, разговоры о жаловании служащим», короче говоря, абсолютно все, что творилось в Студии, не ускользало от его внимания, В. Смышляев подчеркивал весьма специфическую озабоченность Сулержицкого моральной атмосферой Студии. «Без этики нет эстетики» — постоянный лейтмотив его бесед и практической деятельности^{ccclxxxviii}.

Такой усиленный нажим на этику был для Сулержицкого не только естественен, но и даже неизбежен. Известна его стойкая приверженность к толстовству, к толстовским идеям непротивления злу, к исповедуемой Толстым вере в природную честность и доброту человека, искаженную цивилизацией, в необходимость «опрощения». Правда, этическое миссионерство Сулера было абсолютно лишено фанатизма и сектантской нетерпимости. Напротив, это был светлый, легкий, чистосердечный, неотразимо обаятельный человек (в конце концов даже Немирович проникся к нему доверием). И все-таки восприятие Сулером «системы», в которую он глубоко уверовал и которую горячо пропагандировал, отнюдь не полностью совпадало с основными целями

Станиславского.

Для Станиславского «система» была способом возбуждения «самой природы» актера, методом, который должен был в идеале ежевечерне гарантировать естественную «жизнь человеческого духа» *на сцене*. Сулержицкий же придавал «системе» более универсальное и более радикальное миротворческое, можно сказать, значение: «система» становилась для него орудием нравственного самоусовершенствования всех, кого объединяет Студия, и не столько даже на сцене, сколько *в жизни*. В речи памяти Сулержицкого Станиславский говорил: «Почему он так полюбил Студию? Потому, что она осуществляла одну из главных его жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и Богу»^{cccclxxxix}. Соответственно Студия, которая, по замыслу Станиславского, должна была быть в первую очередь экспериментальной творческой лабораторией, Сулеру представлялась неким идиллическим братством единоверцев. «Моя цель — создание театра-общины», — писал он Станиславскому в 1915 г. В. Смышляев вспоминал: «В его грезах о высшей театральной форме все чаще и чаще мелькал образ особенно чистой, напряженнейшей организации: коммуны актеров»^{cccxc}.

Эти «грезы» Сулера (неосуществленные!) впоследствии дали Б. Алперсу повод утверждать, будто Студия и вправду была чем-то «вроде монастыря со своим неписанным уставом и правилами поведения» и даже «превращалась в своего рода чистилище» для морального совершенствования ее участников^{cccxcxi}. Ничего подобного, разумеется, не было и быть не могло. Обаяние Сулера распространялось на всех, но вовсе не о самоусовершенствовании и не о моральном очищении мечтали студийцы. Они были привержены другой вере — «религии Станиславского», как выразился М. Чехов^{cccxcii}. А «религия Станиславского» оставалась в пределах искусства, и все, как один, его ученики стремились реализовать себя в сценическом творчестве.

А. Д. Попов рассказывал, что когда кто-то из студийцев грубо обошелся с капельдинером, «Сулержицкий отменил репетиции — собрал весь состав студии, и весь день был посвящен разбору этого печального инцидента»^{cccxciii}. Очень типичный для Сулержицкого поступок, но студийцы вряд ли нуждались в таких элементарных и таких долгих лекциях. В «Студийной книге», специально Сулержицким заведенной, он подробно и с пафосом писал о том, каково должно быть «отношение к прислуге», призывал всех вникнуть в тяготы жизни истопника. Мих. Чехов ответил на эту проповедь шутивными карикатурами^{cccxciv}.

Такое же взаимное непонимание между Сулером и студийцами неоднократно — и еще более остро — сказывалось в истолковании репетируемых пьес, за исключением только «Сверчка на печи», о котором будет сказано ниже.

Марков отмечает «вполне явное пренебрежение» Сулержицкого «к новизне сценических форм»^{cccxcv}. Столь же холодное пренебрежение к внешним, формальным новшествам выказывал тогда и Станиславский — в этом они с

Сулером были единомышленны (и что интересно: после «Гамлета» 1911 г., в которого они вложили столько души). Затеявая Студию, Станиславский поначалу вовсе не помышлял превратить ее в театр, хотя бы и маленький. Его в этот момент меньше всего занимали постановочные проблемы. И даже его обещание готовить в Студии «целые постановки» для МХТ, на которое ссылался Немирович, было, конечно, ни к чему не обязывающей фразой. Идея была одна-единственная, определенная и ясная: воспитание актера, экспериментальная проверка приемов «системы», ее совершенствование. В частности, занимала его перспектива актерских импровизаций, причем Станиславский специально пояснял, что вовсе не имеет в виду «задачи исторического воскрешения *commedia dell'arte*», нет, говорил он, «мы хотим разработать процесс “переживания” в импровизации»^{СССХСХVI}.

Но чем больше молодежь, сплотившуюся в Первой студии, воодушевляли занятия «системой», тем сильнее ученикам Станиславского хотелось играть, испытать на публике усвоенные методы. В конечном счете всякая театральная Студия таит в себе потенцию возникновения театра. Рано или поздно эта возможность превращается в неодолимо манящую цель. Нельзя сказать, что Станиславский долго противился такому соблазну. Ему и самому скоро захотелось продемонстрировать успешные результаты студийных занятий актерам основной труппы МХТ и тем самым устыдить неискоренимых маловеров. Во всяком случае, он не препятствовал инициативе студийцев (с Р. Болеславским во главе), надумавших на свой страх и риск подготовить во внеурочное время целый спектакль, тем более что студийцы пока вовсе и не помышляли об открытых представлениях. Речь шла всего лишь о «пробном» показе для «своих», избранных зрителей, т. е. для артистов Художественного театра. И тем не менее, как только состоялся этот первый пробный показ, процесс превращения Студии в театр вырвался из-под контроля руководителей и пошел ускоренным темпом.

В итоге результат получился совсем неожиданный: никогда в жизни, ни до Первой студии, ни после нее, Станиславский такого количества одаренных режиссеров не подготовил. Из Первой студии вышли Е. Вахтангов, Р. Болеславский, Б. Сушкевич. А. Дикий, А. Попов, И. Берсенев, С. Бирман, В. Смышляев.

Характер спектаклей Первой студии (при всем их различии) предопределялся, во-первых, стремлением к «душевному натурализму», которое диктовала «система», во-вторых, вынужденной бедностью обстановки и декораций. И наконец, особенностями того помещения, где разыгрывались спектакли.

В это самое время Станиславский сформулировал для себя такое правило: «Здание театра для искусства переживания не должно быть большим»^{СССХСХVII}. С такой точки зрения Студия очутилась в идеальных условиях. Сперва занятия велись в крохотном (на 120 мест) зальчике бывшего кинематографа «Люкс» в доме Заславского на Тверской, напротив магазина Елисеева, потом в доме Варгина на Скобелевской площади, где зал был чуть побольше и вмещал

170 человек¹². Но зато здесь ряды для зрителей ступенями поднимались вверх над плоскостью сцены.

Сцены же в собственном смысле слова, в виде подмостков, не было вовсе. Играли прямо на полу. Не было ни рампы, ни боковых «карманов», ни колосников, ни суфлерской будки, ни самого суфлера. Игровое пространство отделяла от зала скромная задерживающаяся занавеска. Кроме того, граница между сценой и залом была обозначена узенькой, наклеенной на пол полоской сукна. Эта «граница» не мешала актерам почти вплотную подходить к зрителям, сидевшим в первом ряду.

Декорациями обычно служили сукна, на фоне которых возникали те или иные вполне достоверные детали. «Из складок сукна, — писал П. Марков, — появлялся камин или печь, в которых по всем правилам реалистических соответствий пылал жаркий огонь. На колеблющихся суконных “стенах” висели портреты, выделялось заиндевовшее от мороза окно. Было важно дать ощущение комнаты — не саму комнату»^{СССХCVIII}. Л. Сулержицкий пояснял: «... у нас все делается самым примитивным образом. Наши декорации — это холсты на крючках»^{СССХСIX}. (Над сценой была натянута металлическая, с крупными ячейками, сетка, к которой и крепились холсты декораций.)

Бедность обстановки резко контрастировала с тогдашним оформлением спектаклей МХТ; Первая студия не имела дела с именитыми живописцами, ее художники (И. Я. Гремиславский, М. В. Либаков, П. Г. Узунов) историкам изобразительного искусства неведомы. С помощью этих скромных художников создавалась эскизная система немногочисленных опознавательных знаков, достаточных, чтобы возникло «ощущение комнаты», или «ощущение бара», или «ощущение мастерской».

Важно заметить, что все дореволюционные спектакли Первой студии предлагали исключительно «ощущения» интерьеров. Это был комнатный театр — и не только потому, что свои представления он давал в большой комнате, а не в многолюдном зале, но и потому, что объектом его искусства становилась жизнь, замкнутая в комнатах, в четырех стенах.

Особая тонкость и обаяние заключались в том, что «четвертая стена», обязательная для спектаклей раннего МХТ, тут не обладала священной неприкосновенностью и непроницаемостью. Как уже сказано, актер мог вплотную подойти к зрителям первого ряда. Условная линия четвертой стены в этот миг разрывалась. Возникала возможность непосредственного общения со зрительным залом: не вызывающе смелой игры на краю просцениума, не специального подчеркивания условности, которое так любил Мейерхольд и которое несло с собой чрезвычайную остроту ощущения Театра, но, напротив, самого скромного и самого искреннего излияния своих сокровеннейших

¹² Дом этот, отодвинутый в сторону ради расширения ул. Горького, надстроенный и слитый воедино с соседними зданиями, существует поныне, скрытый под розовой облицовкой. Примерно там, где был вход в Первую студию, справа от конного памятника Юрию Долгорукому, теперь находится кафе.

переживаний на публике, публично.

«Близость артистов и зрителей сливала их. Смотрящим казалось, что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы. В этой интимности, — утверждал Станиславский, — заключалась одна из главных прелестей студии»^{cd}. Интимность театра обусловила интимность и доверительный тон его сострадательного искусства. «Большие вопросы человеческого духа были отодвинуты тревожными *души*: судьбы эпохи, страны, человечества — судьбами несчастного “маленького человека”... Объектом искусства стала сама по себе субъективная реальность актера-человека, правда его личных переживаний, его самовыражение»^{cdi}.

Закрепляя за собой все достижения реализма психологического, «душевный натурализм» придавал правде переживания новый, исповеднический оттенок. И в этом оттенке исчезал чеховский «подтекст», исчезал именно в пределе исповедничества. (Позднее Вахтангов иначе воспользовался «подтекстом».) Короткая дистанция между актером и зрителем обязывала к абсолютной естественности тона, пластики, взгляда. Добиться такой безусловной естественности в студийных условиях оказалось возможно в значительной мере потому, что актер тут освобождался от многих непереносимых на большой сцене требований внешней формы.

Не надо было форсировать звук: самый тихий шепот слышали все. Отпадала необходимость в специфической выразительности жеста: любое, едва заметное, импульсивное движение без ошибки воспринималось и «прочитывалось» аудиторией. Гадать не приходилось. Все договаривалось сполна. Нигде дотоле не обладал такой красноречивостью язык глаз: взгляд становился внятен, как словесная реплика.

Новые возможности, которые возникли в маленьком комнатном театре, молодые режиссеры Студии использовали по-разному. Первая постановка Р. Болеславского — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — особых стилистических новшеств не предлагала. Пьеса о гибели моряков, о несбывшихся надеждах и страданиях их матерей была сентиментальна. Заслуга Болеславского состояла в том, что эту чрезмерную чувствительность «матросской мелодрамы» он погасил, взял строгий, мужественный тон, овеял спектакль духом суровой романтики.

15 января 1913 г. «Гибель “Надежды”» показали для «очень небольшой публики, почти все — своих или близких»^{cdii}. Среди зрителей были Немирович, Качалов, Москвин, Книппер, Лилина. Станиславский ликовал: «Показной спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых актеров особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе “по системе”»^{cdiii}.

Через две недели «Гибель “Надежды”» сыграли уже открытым спектаклем и тем самым вынесли на суд критики. Суд этот вынес новому начинанию благоприятный вердикт. С. Яблоновский заявил, что «Гибель “Надежды”» — «один из самых приятных спектаклей, какие мне приходилось видеть»^{cdiv}.

Н. Эфрос подчеркивал, что студийцы подготовили эту постановку «совершенно самостоятельно, без учительской указки», и тем не менее «все шли по верной линии, добиваясь верно поставленных целей верными средствами». Среди исполнителей «самое выгодное впечатление произвел г. Чехов (племянник незабвенного писателя), у которого — искренний юмор, трогательность без сентиментальности и уже значительная сценическая находчивость, выдумка»^{cdv}. Смоленский (А. Измайлов) заметил: «Любо смотреть». Почти все молодые актеры — А. Дикий, Г. Хмара, В. Соловьева, С. Бирман, Б. Сушкевич, И. Лазарев — удостоились комплиментов.

Но в статье А. Измайлова содержались и существенные упреки. «Общий колорит, — писал он, — может быть, чересчур ярок, краски слишком повчерашнему свежи, тона резки. Может быть, слишком много крика, смеха, звонких голосов». В то же время Измайлов писал, что «затяжные паузы вредят впечатлению живой действительности», что действие, особенно в 3-м акте, могло бы «развиваться в более быстром темпе»^{cdvi}. На «злоупотребление паузами, которые притом передерживаются», а также на «искусственность окраски тона некоторых фраз» указывал и Н. Тамарин^{cdvii}.

Все это означало, что мелодрама с ее «вчерашними красками» все-таки свое берет. И если Сулержицкий на репетициях сетовал: «Жмитесь к друг другу добрее», предупреждал, что в час стихийного бедствия рыбаки сбились воедино «не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть»^{cdviii}, то Болеславский нажимал именно «на это», на «страшное». «Его влекли, — писал Марков, — широкий размах и глубина чувств», в спектакле чувствовалось «стремление показать обветренные лица, суровую нежность, горькую радость, крепость мышц и тела», звуковая партитура воспроизводила «прибой волн, треск снастей, гул ветра». Но такой крен в сторону романтики и «безусловной героики» вовсе не отменял «примитивную смену трагедии и комедии»^{cdix}.

Мелодраматизм не отвергался напрочь, он только освобождался от привычных мелодраме эффектов и заменял эти старые эффекты новыми, более суровыми, более простыми.

А. Блок на «Гибели “Надежды”» испытал истинное наслаждение от игры актеров, спектакль живо напомнил ему «первые времена Художественного театра... В публике — слезы...»^{cdx}.

Длительный успех «Гибели “Надежды”» (за десять лет спектакль прошел более 400 раз) был успехом облагороженной мелодрамы.

Станиславский, который в день премьеры «торжествовал победу и ходил сияющий»^{cdxi}, после этой виктории благословил публичные представления. «Студия, — сообщал репортер “Русского слова” в августе 1916 г., — готовится и к спектаклям. Для открытия намечен “Праздник примирения” Гауптмана в постановке Вахтангова»^{cdxii}. Накануне торжественного дня открытия спектаклей Студии для публики Л. Сулержицкий в газетном интервью специально подчеркнул, что ни он, ни Станиславский вмешиваться в режиссуру не намерены. «В художественной области мы предоставили полную свободу действий молодым силам»^{cdxiii}. Это миролюбивое заявление более или менее

соответствовало истине¹³. Но оно имело и подспудную цель: скрыть конфликт, которым сопровождался выпуск спектакля «Праздник мира», первой студийной работы Вахтангова, и дипломатично от нее отмежеваться.

В очерке истории Первой студии П. Марков, характеризуя Вахтангова, обратил особое внимание на то, что отличало его от Сулержицкого. «Они были во многом различны в основном мирозерцании». Они «были также людьми различных темпераментов. Вахтангов был не только страстен — он был нетерпим», даже «яростно нетерпим». «Он был беспокойнее, несправедливей и ожесточенней Сулержицкого. Он хотел борьбы». Не потому ли, что он, как тут же указывает Марков, «был пронизательнее Сулержицкого» и угадывал в Сулержицком своего антипода? Ибо Вахтангов в отличие от Сулержицкого «был человеком от театра и для театра... Его театральное мироощущение было его жизненным мироощущением»^{cdxiv}. Другими словами, эстетика для него была стократ дороже этики. Морально-нравственная педагогика Сулера занимала его лишь как способ предварительной подготовки к процессу творчества. И уже тогда, в начале своего пути, призвание режиссера он видел в поисках и открытиях новых сценических форм.

Поэтому, искренне симпатизируя Сулеру, Вахтангов не мог быть верным его последователем. Более того, при всей его преданности Станиславскому, при всем его увлечении «системой» Вахтангов явно тяготел к тому, «что служит глазу и слуху». Сильнейшие впечатления, которые произвели на него крэговский «Гамлет» и мейерхольдовская пантомима «Шарф Колумбины», глубоко запали в душу Вахтангова и возбудили в нем острое желание сказать в искусстве *свое* слово. Режиссерский талант нетерпеливо бурлил в ожидании момента, когда он сможет наконец выразить себя. Да, «он хотел борьбы».

Борьба завязалась уже во время репетиций «Праздника мира». Сулержицкий, как и на репетициях «Гибели “Надежды”», снова настоятельно добивался «теплоты», «доброты», умиленности. Он внушал актерам, что персонажи пьесы Гауптмана ссорятся не потому, что «они дурные люди». И то, что они ссорятся, не суть важно. Важно другое: они «потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души. Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал. Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу»^{cdxv}.

Все это Вахтангов запомнил и впоследствии записал. Но репетиции направил по иному пути. С. В. Гиацинтова вспоминала, что в отличие от

¹³ В одной из записных книжек Станиславского читаем: «Мы не режиссируем, так как наши требования велики, не по силам молодежи... Мы просматриваем уже готовую работу...» (*Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. С. 73). Но записи Станиславского не датированы, определить, когда он замышлял такой порядок, трудно. Как мы увидим далее, в репетиции «Потопа» Бергера Станиславский и Сулержицкий вмешались самым решительным образом.

Болеславского «Вахтангов вел себя властно, твердо, знал, чего хочет, не терпел возражений... Его очень занимали семейные отношения в тягостной, душной пьесе». Внушаемая Сулержицким «ласковость» ничуть его не влекла.

Гиацинтова замечает, кстати, — не без удивления, — что «старшие в театре» (т. е. Станиславский, Немирович, Сулержицкий) относились к Вахтангову «прохладно, сейчас даже трудно понять почему»^{cdxvi}. Нет, понять не трудно. «Старшие» чувствовали, что Вахтангов куда-то сворачивает с проторенной дороги, что он одержим какими-то новыми и опасными идеями.

На генеральной репетиции «Праздника мира» 13 ноября присутствовал Станиславский. То, что он увидел, привело его в ярость. «Он бушевал... — рассказывает Гиацинтова. — На наши бедные головы камнями падали слова “кликушество”, “истерия” и еще какие-то не менее уничтожающие... Объявив в заключение Вахтангову, что тот может быть только режиссером, подготавливающим актерский материал, то есть педагогом, но никогда не станет постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля, Константин Сергеевич покинул зал»^{cdxvii}.

С. Бирман в своих мемуарах писала, что «причиной неуспеха» постановки Вахтангова «был крен к натурализму» и что якобы не один Станиславский, но и все «старейшины МХТ» спектакль не приняли: «нашли наше исполнение неврастеничным»^{cdxviii}. Гиацинтова ей возражала. По ее словам, когда Станиславский все же разрешил показать спектакль «старшим актерам», то «успех был полный, настоящий. Качалов говорил Константину Сергеевичу, что это один из лучших спектаклей, виденных им. Остальные “старики” его хором поддерживали... И Станиславский сменил гнев на милость»: позволил публичные представления^{cdxix}.

Надо думать, у Станиславского просто не было другого выхода: официальное открытие спектаклей Первой студии именно «Праздником мира» было уже назначено, объявлено в афишах, оглашено в газетах. За два дня, оставшихся до премьеры, вносить кардинальные изменения в спектакль, разыгрываемый совсем неоперившимися актерами, значило бы идти на слишком уж большой риск. Спустя два года, когда перед премьерой «Потопа» возникла аналогичная коллизия, Станиславский спектакль переделал: исполнители были уже более опытными. Теперь же он вполне обоснованно опасался, что они собьются, растеряются и торжественное открытие Студии будет ознаменовано скандальным провалом.

Вот почему Сулержицкий и заявил, что «молодым силам» дана «полная свобода», а «в случаях несогласия» руководители «уступали им право решения». Со своей стороны и Станиславский в день премьеры тоже как-то неопределенно предупреждал критиков: «Это — проба. Ищут, разучивают. Что более или менее удалось — покажут»^{cdxx}.

Премьера «Праздника мира» состоялась 15 ноября 1913 г. «Казенное здание против памятника Скобелеву, у подъезда вывеска портного и тут же, около, маленькая дощечка с надписью “Студия”, — рассказывал С. Яблоновский. — Около входа ни извозчиков, ни толпы — это потому, что зрительный зал на сто шестьдесят человек [в самом деле — на 170. — К. Р.]. Не

зал, а большая комната, пол в ней приподнят амфитеатром, а подмостков нет никаких. Когда занавес, серый, парусиновый, раздвинулся, мы с исполнителями в одной комнате. Шагнет он еще раз — будет рядом со мною. Шагну я — буду рядом с ним. И почти нет декораций. Три стены и потолок — из серой, никем и ничем не расписанной парусины. Две двери, окно, занесенное снегом; железная печка, диван, стол и несколько стульев. Над дверьми и окном — олени рога. Лампа. Кажется, все»^{cdxxi}.

Столь скромно обставленный спектакль произвел, однако, очень большое впечатление. Репортер «Русских ведомостей» писал: «Пьеса сыграна так, как не сыграли бы ее, пожалуй, и в заправском театре»^{cdxxii}. «Голос Москвы» доложил, что постановка «очень тщательная и заслуживает полной похвалы»^{cdxxiii}. А «Театральная газета» уверяла: хотя режиссером и значится Вахтангов, «несомненно, что вся постановка проникнута духом К. С. Станиславского, следует его новой теории игры»^{cdxxiv}. Вряд ли Станиславскому доставил удовольствие этот комплимент. Но и Немировичу пришлось пережить неприятные минуты. В рецензии Яблоновского он прочитал, что «постановка “Бесов” не дала и сотой доли того впечатления, которое Достоевский производит в чтении. А тут молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевщину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать...». И все это достигнуто «совершенно необыкновенной простотой тона, такой простотой, которая не достигалась и в Художественном театре...»^{cdxxv}.

Ясно, что «эффект на нервы», которого страшился Сулержицкий, в спектакле был, и сильнейший. Э. Старк в своей рецензии признался: «Невольно рождается в душе чувство протеста против такого искусства, против такого театра». Но отметил, однако, очень редкий в театральной практике случай: «когда окончился 2-й акт, в зале продолжалась та же тишина, как во время спектакля, и лишь спустя довольно длительное мгновение раздались аплодисменты»^{cdxxvi}. Л. Гуревич писала: «Тяжело ложится на душу этот спектакль, все время волнующий, захватывающий силою удивительно переданного болезненного настроения, но не приносящей с собою художественного просветления», объясняя эту «нервическую несдержанность» «натурализмом самой пьесы»^{cdxxvii}. Примерно так же рассуждал и А. Койранский, порицавший драму Гауптмана. По его мнению, студийцы «добились бы большего, если бы выбор пьесы был более удачен. Во всяком случае артистам удалось дать ту атмосферу больного безволия, в которой, по замыслу автора, жуткие силы рока, болезни и наследственности направляют действие...»^{cdxxviii}.

Критики почти единодушно хвалили исполнителей — М. Чехова, Г. Хмару, Л. Дейкун, Б. Сушкевича, А. Попову, С. Бирман, Р. Болеславского. При особом мнении остался только тот самый рецензент «Театральной газеты», В. Кармин, который усмотрел в постановке торжество «новой теории игры» Станиславского. Ему не понравился никто: «г. Хмара рычит и воет неестественным голосом, г. Чехов кричит и мечется, как суматошный алкоголик, г-жа Бирман принимает отчаянные, вызывающие позы

мелодраматической злодейки в стиле Веры Чеберяк, а с другой стороны гг. Болеславский, Попова и Гиацинтова утрируют исполнение в сторону простоты, в тоне какой-то тенденциозной повседневной реальности, переходящей во вкрадчивую интимность»^{cdxxix}.

Резкие контрасты, поданные в рецензии Кармина шаржированно и глумливо, возникали в соответствии с замыслом Вахтангова и с вахтанговским «заострением приема». Внутренняя тема спектакля должна была прозвучать — и прозвучала — трагически: коль скоро люди «не могут удержаться в добре», то «в этом доме — все кончено»^{cdxxx}.

В феврале 1914 г. Студию дважды посетил Горький. Он «смотрел обе пьесы, идущие здесь. Особенно сильное впечатление на Максима Горького произвела постановка “Праздника мира”», — сообщил газетный репортер. Горький даже с характерной для него восторженностью «заявил, что Студия — самый интересный из всех существующих театров». Кроме того, он не преминул и здесь вступить в спор с Немировичем, который говорил, что «следовало бы несколько стушевать тона драмы и не так сильно сгущать исполнение в драматических местах пьесы». Горький же «в противовес Вл. И. Немировичу-Данченко» усмотрел в этих ярко выявленных тонах и «обнаженных ранах семьи Шольца» настоящее искусство, искусство протеста^{cdxxxi}.

Надсадные ноты и нервная экспрессия, которую Немирович советовал «несколько стушевать», были, разумеется, абсолютно противопоказаны Сулержицкому. Когда на одном из представлений «Праздника мира» с какой-то дамой случилась истерика, Сулержицкий комментировал это происшествие как признак «неблагородной игры»: воздействия не «душой на душу», а «нервами на нервы», как результат «дурного вкуса» и неверного понимания «сквозного действия пьесы». Он стоял на своем: надо было показать, как «прекрасные по душе люди стараются удержаться в добре»^{cdxxxii}. Н. Эфрос десять лет спустя тоже утверждал, что «ошибка была несомненная», что студийцы с Вахтанговым во главе «стремились подмешать (в пьесу) мистической жути», но она «не скрашивала резкого натурализма»^{cdxxxiii}.

Неприятие «Праздника мира» людьми из МХТ или близкими МХТ красноречиво говорит о том, что работа Вахтангова выламывалась за эстетические пределы, свойственные этому театру, Марков отметил стремление Вахтангова пробиться сквозь «сумеречные чувства» и ощущения «семейной трагедии» к «внезапным взрывам страстей», которые влекут за собой «внезапное же раскрытие человека». Момент «внезапности» был для режиссера важнейшим, он готовил такие моменты исподволь, тщательно, пробиваясь к истокам, к тому, что не поддается никакому «фотографическому бытоизображению». В его спектакле «говорили четко, но часто обрывая фразы». Сценическая речь утрачивала и кантиленную плавность, и разговорную невнятицу, становилась вскидчивой, нервной, однако «существовала скрытая недоговоренность за произнесенными речами... Двусмысленность слова вскрывалась вполне... Так выросло порою, — резюмировал Марков, — некоторое “остранение” слова. Слова говорились с подчеркнутым и загадочным

смыслом. Студийцы шли до конца»^{cdxxxiv}.

Методы, выработанные Станиславским, были применены в целях, Станиславскому если не вовсе чужеродных, то по меньшей мере далеких. Подтекст служил Вахтангову входом в подполья души персонажей, которые затем — внезапно, одномоментно, прямым текстом и в полный голос — высказывали свои скрытые побуждения. «Душевный натурализм» использовался во имя создания возбужденной атмосферы взаимного недоверия, подозрительности и страха, воспаленных, подавленных и все же вырывающихся наружу страстей. Нервная ткань спектакля мучительно содрогалась, тайное делая явным и словно бы предвещая трагические прозрения «Эрика XIV» и «Гадибука».

Да, с точки зрения тогдашней эстетики МХТ это была — прав Н. Е. Эфрос — «ошибка несомненная». И «самую полную реабилитацию, — продолжал он, — дал Студии следующий, третий ее спектакль. Наступил вечер, о котором всегда будут взволнованно вспоминать в Студии. Сыграли “Сверчок на печи...”»^{cdxxxv}.

Действительно, премьера «Сверчка на печи» 24 ноября 1914 г. стала звездным часом Первой студии. Точно так же, как МХТ именовали «театром “Чайки”», ее с этого дня именовали «театром “Сверчка”». (Статья Н. Эфроса, которую мы цитировали, называлась: «“Чайка” и “Сверчок”».) Чтобы понять глубинные причины громкого успеха «Сверчка», надо иметь в виду, что пока Студия двигалась от «Праздника мира» к «Сверчку на печи», история России переломилась. 19 июля 1914 г. в 4 часа дня Германия объявила России войну. 20 июля Горький писал, что чувствует себя «подавленным... Ясно одно: мы вступаем в первый акт трагедии всемирной»^{cdxxxvi}. Первые месяцы войны были ознаменованы большим патриотическим воодушевлением. Мрачные настроения Горького почти никто не разделял. Леонид Андреев восторженно констатировал: «Подъем действительно огромный, высокий и небывалый: все горды тем, что — русские»^{cdxxxvii}. Игорь Северянин восклицал: «Благословение народу! Благословение войне!»^{cdxxxviii} З. Гиппиус уверяла, что война «подогрела кровь, дала содержание, смысл жизни»^{cdxxxix}. В такой вот атмосфере почти всеобщего энтузиазма и милитаристского пыла состоялась премьера «Сверчка на печи» по Диккенсу, спектакля, наиболее полно, талантливо, сильно выразившего наконец те идеи, которые одушевляли Сулержицкого: его веру в добро, человеческое братство, гармонию любвеобильных душ.

До какой степени шел этот спектакль вразрез с духом времени, видно из отзыва писателя Н. Крашениникова. «Как? — говоришь себе, — все люди правы и нет виноватых. И это теперь, — теперь, когда?..»^{cdxli} Рецензент «Голоса Москвы», объясняя успех спектакля, писал: «Я уверен, все зрители вынесли из него чувство какого-то отдыха от кошмара, нависшего теперь над жизнью людей»^{cdxli}. Критик И. Игнатов говорил о том же: «В течение-всего спектакля чувствуешь себя моложе, добрее, энергичнее, лучше, — как будто одно прикосновение к этому миру уже снимает с плеч тяжесть современных раздоров и современной неурядицы, как будто действительно “виновных нет — все люди правы”». Игнатов благодарил исполнителей, «давших нам

возможность от впечатлений крови и убийства хотя на минуту отдохнуть»^{cdxliii}. Л. Гуревич писала, что «спектакль заставляет, вопреки всему, верить в торжество любви и добра, в будущее, которое должно принести исцеление нашим глубоким кровавым ранам»^{cdxliv}.

Б. Алперс впоследствии утверждал, что зрители «Сверчка на печи» ощущали «трагическое несоответствие между происходящим на сцене и хроникой тогдашних событий». Но, по его мнению, это «несоответствие» было неискоренимой слабостью спектакля, запечатлевшего «уходящий мир», «жизнь маленьких людей с ее нехитрыми радостями и печалью», «мир замкнутых комнат, изолированных душевных аквариумов», который уже «принадлежал истории» и «уже терял реальные очертания. Его нужно было воспроизводить как счастливый сон, как ускользающее видение», вызванное «из небытия»^{cdxlv}.

Вся эта блестящая и на первый взгляд убедительная тирада легко опровергается простым соображением, которое четко сформулировал Марков: «По существу, “Сверчок” обозначил протест против войны. Так, иногда осознанно, иногда неосознанно, воспринимался спектакль»^{cdxlv}. Режиссер «Сверчка на печи» Б. Сушкевич смысл постановки определял так: «В то время, когда мир убил в себе все, кроме ненависти и злобы, которые звучали, заглушая все остальные движения человеческого чувства, “Сверчок” напомнил, что в мире есть иное: человеческая любовь, которая и делает, в сущности, всех людей равными»^{cdxlv}. И следовательно, — это подтверждают приведенные выше отзывы на премьеру, — спектакль вовсе не уводил от современности, а напротив, при всей его неоспоримой интимности вторгался в самую гущу современной жизни, вступал в непримиримый спор со злобой дня. Чем глубже погрязала Россия в «царской войне», чем очевиднее становилась абсурдная трагедия затяжного кровопролития, тем большим, можно сказать, сокрушительным успехом пользовался «Сверчок на печи». Ни один спектакль военных лет не обладал столь магнетической притягательностью. К 1917 г. «Сверчок» прошел 175 раз. Первая студия после «Сверчка на печи» заняла в духовной жизни страны важное и заметное место, даже в какой-то мере затмила МХТ.

«Высшим художественным достижением Первой студии, — считал Станиславский, — была инсценировка повести Диккенса “Сверчок на печи”, переделанная для сцены Б. М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке... В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце»^{cdxlvii}. По отношению к Сушкевичу Станиславский в данном случае абсолютно несправедлив. Конечно, «Сверчок», как уже сказано, вобрал в себя и выразил этические устремления Сулержицкого, был проникнут его надеждами и верованиями. Но Сушкевич не «участвовал» в постановке, он ее задумал и осуществил. Режиссерское дарование Сушкевича несоизмеримо с дарованием Вахтангова, однако и Сушкевич был талантливым режиссером.

Одну из особенностей его таланта, проявившуюся в постановке «Сверчка», сразу заметил И. Игнатов. Он первый обратил внимание на ощутимую в спектакле «интимную связь между неодушевленными предметами и людьми». В спектакле Сушкевича, «на сцене, лишенной подмостков, перед маленькой

залой, в которой зрители не кашляют, не сморкаются, не разговаривают», возникает «атмосфера интимности», и создается она именно тем, что «неодушевленное — одушевлено», тем, что «домашние пенаты в виде сверчка и чайника принимают деятельное участие в жизни людей»^{cdxlviii}.

То есть принцип обжитости интерьера, свойственный раннему МХТ, доведен был до степени одушевления интерьера, хотя самый-то интерьер в отличие от раннего МХТ отнюдь не воспроизводил «картину жизни» с фотографической точностью. Напротив, он был эскизен. «Бутафорские вещи, как то: полки с разными предметами, стоящими на них, или шкаф с посудой, были написаны на деревянных фанерах и выпилены по контурам». Чашку нельзя было снять с полки, дверцу шкафа нельзя было открыть, и «художественной в смысле живописи и красок» декорация не была, но, замечал Станиславский, «она была как-то по особому сценична»^{cdxlix}.

Эта «особая сценичность» определялась тем, что некоторые — отдельные — предметы обстановки, чайник например, имели в спектакле свою роль и «свою игру», которой сопутствовал изощренный звуковой и световой аккомпанемент. «Кто-то в совершенно темном зрительном зале, перед красными углями камина, рассказывал о старом домашнем чайнике и о сверчке, — повествовал один из рецензентов о прологе спектакля. — За закрытым занавесом бурчали и клокотали как будто звуки, выходившие из чайникова животика и из его носика, тиканью сверчка вторило шиканье старых голландских часов, затем занавес раздвигался, и большой камин уже пылал на сцене, комната освещалась этим красным углем, старые часы висели перед вами, на дворе злился холодный ветер, ребенок спал в колыбели, две женщины сидели перед ним. Сверчок опять начинал свое тиканье»^{cdl}.

Характерно тут упоминание «чайникова животика», умиленное восприятие чайника как ребенка. Несомненно, что в святочности этой «рождественской сказки» сквозила умышленная наивность. «Англия Первой студии была игрушечной Англией, — отметил Марков, — Англия Диккенса исчезла»^{cdli}. Несомненно также, что в «Сверчке» ощущалась — и сильно — сентиментальность. Такие слова, как «трогательно», «мило», «размягченно», «уютно», мелькают во всех рецензиях. И годы спустя Н. Эфрос писал: «Я не припомню спектакля, который бы так взволновал, так растрогал, смело говорю, умилил»^{cdlii}.

Вероятно, сентиментальность-то и вызвала гнев Мейерхольда, чья запальчивая статья называлась «Сверчок на печи, или У замочной скважины» и чьи инвективы были направлены против театра, который якобы задался целью удовлетворить праздное любопытство людей «ко всему обыденному, скандальному, интимному», такого театра, где зритель может, словно сквозь замочную скважину, «не краснея, глазеть, как кто-то одевается». Статью завершала решительная фраза: «Всякому бесстыдству бывает конец»^{cdliii}. Несправедливость отзыва Доктора Дапертутто совершенно очевидна: ничего скандального или хотя бы пикантного в «Сверчке» не было и в помине. Существеннее другое: раздражение явно помешало Мейерхольду почувствовать юмор, пронизывающий композицию Сушкевича. Юмор, на всем

протяжении спектакля не то чтобы опровергавший умиленность, нет, но шутивший с нею, игравший с нею, как котенок с бумажкой, и все-таки ставивший ее под сомнение и — в то же самое время — ее же еще и усугублявший.

Игра в «Сверчке» шла внешне простая, наивная, внутренне очень сложная.

Соприкосновение юмора с сентиментальностью иногда искрилось иронией, иногда отзывалось болью. Рождалось то, что более всего радовало Станиславского: «В этом спектакле, может быть, впервые зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда»^{cdliv}.

Пройдет около десяти лет, и Немирович скажет, что именно начиная с постановки «Сверчка на печи» Студия «стала оказывать несомненное влияние и на актеров Художественного театра»^{cdlv}. Но до этого признания еще далеко, в годы войны отношение Немировича к Студии было весьма осмотнительным, в частности, потому, что Немирович настаивал: пока на фронтах воюют, «театр должен *бодрить* в тылу»^{cdlvi}. А «Сверчок» не «бодрил», да и весь репертуар Первой студии отнюдь не отличался бодростью. Были и другие (мы скажем о них ниже) не менее существенные для Немировича причины оценивать искусство Первой студии сдержанно, даже опасливо. А критики уже тогда видели, что актеры Студии играют в «Сверчке» не только талантливо, но и с каким-то совсем новым, необычайно утонченным мастерством, писали об удивительной «смене светотеней, заставляющей то хмуриться, то улыбаться»^{cdlvii}. Хвалили всех: Г. Хмару — Джона, М. Дурасову — Мери, В. Соловьеву — Бертю, М. Успенскую — Тилии, Фею — С. Гиацингову. Но, утверждал впоследствии А. Диккий, вершинами спектакля «были два образа: игрушечника Калеба в исполнении М. А. Чехова и фабриканта Текльтона в исполнении Е. Б. Вахтангова».

По сюжету Калеб и Текльтон соотносились между собой как робкий подчиненный и властный хозяин: Калеб был мастером маленькой фабрики игрушек, которой владел Текльтон. Роль Калеба в исполнении Михаила Чехова являла собой уже третью студийную работу актера: первой был Кобус в «Гибели “Надежды”», второй — Фрибэ в «Празднике мира». Марков писал, что Чехов «стал знаменем студии» в области актерского творчества, и его Калеб служил тому доказательством. Тема роли была означена очень определенно. «Старый мастер игрушек, дряхлеющий Калеб, обманывает дочь и лжет ей ради ее счастья — и все хитросплетения диккенсовской “рождественской сказки” были сведены у Чехова к одной черте — заботливо-мучительной любви старика к своей чудесной слепой дочери»^{cdlviii}. «Сведены к одной черте» — это слова Маркова. Но Марков же и поведал о том, что мог творить Чехов, балансируя на «одной черте». Характеристика актерского дарования Чехова, сделанная марковским пером, — маленький шедевр театральной прозы. «Среднего роста; ловкий, легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, неизменно передающееся со сцены; срывающийся жест; четкость движений; отсутствие резкости, но внезапность речи и жеста; неожиданность интонации и такая же неожиданность музыкальной окраски.

Противоречия образа не бывали уничтожены до конца. Мучительное самоисследование сплеталось с подводной лирической струей. Обнаженность чувствований доходила порою до предела»^{cdlix}.

В роли Калеба эта обнаженность чувствований полностью захватывала зрительный зал. В. Яхонтов вспоминал, что он, еще мальчиком, «любил Калеба» (М. А. Чехова) и «ненавидел Текльтона» (Е. Б. Вахтангова), «сухого и вертлявого фабриканта»^{cdlx}. Вахтангова Марков называл «актером стыдливым и замкнутым». Его Текльтон «с трубкой, с сухим и мрачным выражением лица напоминал одну из игрушек, которые творятся в его мастерской»^{cdlxi}.

Примечательно, что Вахтангов, которому Сулержицкий на репетициях показывал эту роль, сыграл Текльтона не так, как видел его Сулер, совсем иначе. Различие четко указал М. Чехов: «Текльтон Сулера смешон в его злобности, но Вахтангов играет Текльтона без юмора. Он действительно зол и жесток»^{cdlxii}. Некоторых критиков это смутило. Ю. Соболев сожалел, что «роль ведется несколько подчеркнуто, излишне резко, с неприятными порой нажимами»^{cdlxiii}.

Резкость очертаний образа противоречила советам Сулержицкого, но, видимо, не вызывала сомнений у Станиславского: во всяком случае, он не отделял Вахтангова от остальных исполнителей «Сверчка».

Выше цитировались слова Маркова о «яростной нетерпимости» Вахтангова и о том, что Вахтангов «хотел борьбы». Нетерпимости к кому? Борьбы с кем? Что имел в виду Марков, когда он вопреки медоточивой идилличности биографий Вахтангова говорил о вахтанговской «беспокойности, несправедливости»? О вахтанговской «ожесточенности»? Определенный ответ на все эти вопросы дать нелегко, но ясно одно: в Первой студии именно Вахтангов был возмутителем спокойствия. И его взаимоотношения с Сулержицким ни в коем случае идиллию не напоминали. Глухие отголоски конфликта отозвались даже в юбилейных речах по поводу десятилетия Студии в 1923 г., т. е. всего лишь через год после смерти Вахтангова. Его уже тогда противопоставляли Сулержицкому. По словам Сушкевича, Сулер был «энтузиастом жизни», Вахтангов — «энтузиастом формы»^{cdlxiv}.

Искренне любя Сулера, Вахтангов постоянно противился ему. Когда Сулержицкий начал работать над «Потопом» Г. Бергера, Вахтангов первым долгом записал: «Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания... Рвут друг у друга. Разрознены»^{cdlxv}. Сулержицкий же увидел в пьесе совсем не это. «Ах, какие смешные люди!.. — говорил он. — Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их лица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, и пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя... Только ради этого стоит ставить “Потоп”»^{cdlxvi}.

Драма Бергера воспринимается ныне как одна из предтеч замкнутой модели экзистенциалистской драмы Сартра, чьи персонажи отторжены от всего остального мира, оставлены наедине друг с другом, дабы стало совершенно очевидно, что «ад — это другие». У Бергера завсегда и случайные

посетители бара, внезапно застигнутые наводнением и оказавшиеся на краю гибели, только ожесточаются во взаимной борьбе за существование. Судя по всему, Вахтангов в этой пьесе, где впервые на русской сцене возникал образ Америки — незнакомый мир бизнеса с его лихорадочным темпом и урбанизированным ритмом, добивался еще большей резкости и остроты рисунка, чем в «Празднике мира». В «Потопе», каким он его замыслил, образность обретала экспрессионистскую взвинченность.

Но когда работа Вахтангова подошла к завершению, она была разрушена.

«Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором.

И равнодушен я к “Потопу”.
Чужой он мне и холодный.

Равнодушно, до странности спокойно смотрю я на вырубленный сад.

И не больно. И не жаль»^{cdlxvii}.

Эта запись сделана Вахтанговым накануне премьеры, которая состоялась 14 декабря 1915 г. В день премьеры Станиславский самолично, радушно улыбаясь, стоял у входа и «встречал всех как добрый, приветливый хозяин»^{cdlxviii}. Вахтангов, вероятно, был за кулисами. Выходил ли он на вызовы после спектакля? Надо полагать, выходил. Не выйти значило бы оскорбить Станиславского.

Но что же все-таки произошло? Б. Сушкевич впоследствии писал, что Вахтангов-де был в ту пору «гораздо более ортодоксальным “систематистом”, чем сам Станиславский», т. е. что он в увлечении «системой» и внутренней правдой актерских переживаний не уделил должного внимания сценической форме «Потопа». И Станиславский, который «переделал приблизительно три четверти спектакля», сделал его «остротеатральным»^{cdlxix}. Вслед за Сушкевичем так же изображал дело Б. Захава: для Вахтангова, уверял он, «на первом месте была не форма выявления, а правда актерских переживаний». Станиславский же «отшлифовывал спектакль, чтобы еще ярче, еще точнее и полнее выразить то, что было в нем заложено Вахтанговым»^{cdlxx}.

Все это крайне сомнительно. Трудно поверить, что после сознательного «заострения приема» в «Празднике мира» Вахтангов в «Потопе» вдруг удовлетворился пассивностью и вялостью формального решения. Его подход к пьесе диктовал решение резкое. Еще труднее представить себе Станиславского старательно «отшлифовывающим» то, что «заложено Вахтанговым». И если Станиславский «шлифовал», то кто же «затоптал», кто «вырубил сад»? Наконец, почему и Сушкевич и Захава вовсе не произносят имени Сулержицкого, которое у Вахтангова названо первым?

Гораздо вероятнее, что в данном случае как раз Сулержицкий настоял на своем — «не волки», а, наоборот, «все милые, и сердечные» — и что усилия руководителей были направлены не к «шлифовке» вахтанговского решения, а к

притуплению его остроты, к сглаживанию слишком резких очертаний. Косвенно эту гипотезу подтверждают рецензии на премьеру «Потопа».

Э. Бескин писал, что все усилия режиссуры были «направлены на внешнюю картину, и она вышла занимательной, интересной. Она смотрелась легко, приятно, но драмы, драмы не было ни одной минуты. В самых сильных местах зритель оставался равнодушен, он развлекался красивой панорамой, но не переживал ничего»^{cdlxxi}. С. Глаголь усмотрел в игре актеров «какое-то недоверие к своим силам, желание не преодолевать все большие и большие трудности и идти к большей интимности переживаний, а наоборот, ставить себе возможно более простую и легкую задачу. И это неизбежно разочаровывает»^{cdlxxii}. С. Яблоновский хвалил первый акт, «театр ужасов», но замечал, что второй акт «производит меньшее впечатление», а в третьем «художественная ценность исполнения» падает еще ниже^{cdlxxiii}. И. Игнатов был снисходительнее. «Спектакль во всяком случае интересный», — заметил он^{cdlxxiv}.

Холодом веяло от всех этих рецензий, появившихся на следующий день после премьеры. Таким холодом, к которому обласканная критикой Первая студия приучена не была.

И что-то сразу же болезненно надломилось во внутренней жизни Студии. Что именно — трудно сказать: мемуары молчат, и мы вступаем на зыбкую почву гипотез. Известно только, что в это самое время Немирович поделился со Станиславским тревожным ощущением: в Студии «складывается — если уже не сложилась — “своя” группа. И в эту группу уже трудно проникать... Это опасно. И хорошо бы (простите, что я советую) не допускать развития “кружковщины”»^{cdlxxv}. Известно далее, что 27 декабря 1915 г. (со дня премьеры «Потопа» и двух недель не прошло) Сулержицкий порывался покинуть Студию. «Ухожу из звания заведующего студией», — писал он Станиславскому, жалуясь, что Студию ведут за собой люди, которые «себя ощущают хозяевами дела», но «выполняют уже не волю общую, а только свою». Имен этих самоуправцев Сулержицкий не называл, но из взволнованного, сбивчивого черновика его письма можно понять, что возникла некая конфронтация между ним и Советом Студии. В Совет входили, в частности, Вахтангов и Сушкевич. Сулер писал, что он пытался «по возможности уравновесить состав Совета, дав перевес в сторону идеализма, так как “деловая” сторона была там исключительно сильна и опасна», но не сумел, а после и не захотел «бороться с этой группой... Приходится сознаться — осуществить своей мечты я не смог. Вот предел»^{cdlxxvi}.

Письмо это, скорее всего, осталось неотправленным. Однако Сулер, конечно, высказал Станиславскому свое недовольство и разочарование, а Станиславский сумел обуздать его оппонентов и унять разгоравшиеся страсти. Ибо Станиславский-то как раз в это самое время, после тягостной для него неудачи пушкинского спектакля и всех мучений, которые доставила ему роль Сальери, все больше отдалялся от Художественного театра, все сильнее прикипал душой к Студии. В 1915 г. Немировича глубоко задел разговор, в котором Станиславский «приравнял силы Студии к силам Художественного

театра». «Я никогда не думал, — чуть ли не испуганно писал Немирович, — что Ваша способность увлекаться заходит так далеко, так чудовищно далеко»^{cdlxxvii}. Но в 1916 г. он уже почти смирился с этим «чудовищным увлечением» и печально писал В. Ф. Грибунину: «Прежде у меня был сильный союзник — Константин Сергеевич. А теперь он, увлеченный маленьким театром, совершенно равнодушен к большому»^{cdlxxviii}.

Между тем «маленький театр» вдруг примолк. Вахтангов отдалился от Первой студии и гораздо больше времени и сил отдавал теперь собственной Студенческой студии (впоследствии — Третьей студии МХТ). Ни он, ни Болеславский, ни Сушкевич вплоть до Октября ни одного нового спектакля в Первой студии, не поставили. Это, впрочем, не мешало Первой студии по-прежнему пользоваться огромной популярностью. Станиславский отметил в своей записной книжке, что «приезжие провинциалы» мечтают «как о высшем блаженстве — попасть в знаменитую студию Художественного театра. “В Художественный театр попасть можно, на то барышники есть. А уж в их студию никак не проберешься”, — говорят москвичи приезжим...»^{cdlxxix}.

Да, те немногие спектакли, которыми Студия располагала, шли на сплошных аншлагах, а ее актеры — в особенности, разумеется, Мих. Чехов — в глазах многих знатоков были даже тоньше, интереснее актеров МХТ. И потому взаимоотношения между «большим театром» и «маленьким» постепенно обрели характер трудно разрешимой проблемы.

Станиславский уже тогда склонялся к мысли «о расширении деятельности Студии» и о превращении ее «в самостоятельный театр с особой труппой», т. е. о полном отделении Студии от МХТ. Другая точка зрения — ее придерживались Немирович и Лужский — состояла в том, что Студия «никакой пользы не принесла, вредно отозвалась на деятельности Театра» и что ее следует немедленно закрыть, а лучших питомцев принять в труппу МХТ^{cdlxxx}. Обосновывая эту свою позицию, Немирович позднее, в феврале 1917 г., в большом письме к З. Н. Гиппиус напирал на то, что студийное искусство — в принципе иное, нежели искусство «большого театра». Почему «иное», это он объяснял очень толково: «Тут и гипноз интимной обстановки, — и не только то, что это маленький театр, а именно — что это частная небольшая квартира. И что исполнители могут не форсировать ни голосов, ни переживаний, а стало быть, сохранять в полнейшей чистоте искренность и индивидуальность. И что им на подмостках надо делать не более 5 – 6 шагов, как привычно в комнате, и потому можно не рисковать обнаружить угловатость движений. И что при наличии какого-нибудь темперамента его хватит на 8 – 10 рядов стульев. И что ни одна удачная подробность не пропадет, а неудачи легко затушуются»^{cdlxxxii}. Но все эти мысли Немировича основывались на твердом его убеждении, что «настоящий», т. е. «большой», театр, т. е., конечно, Московский Художественный, в таком искусстве не нуждается. Он предполагал, что если бы, например, «Сверчок на печи» был перенесен на сцену МХТ, то «впечатление едва ли было бы тенью того, какое получается сейчас в “Студии”»^{cdlxxxiii}. И вероятнее всего, был прав. Вопрос о том, возможен ли, нужен ли, имеет ли право на самостоятельное существование «комнатный»

театр, казался ему пустым и праздным. Немирович рассуждал просто: хорошо то, что хорошо для МХТ. Иначе он рассуждать не умел.

Его спор со Станиславским по этому поводу продлился уже после Октября, однако решать этот спор пришлось не им. Центробежные силы студий вызвали к жизни и театр Михаила Чехова, и театр Евгения Вахтангова, причем каждый из этих театров устремился по собственному пути, на словах декларируя верность идеям МХТ, а на деле — быстро от него удаляясь.

ТАИРОВ И КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

*Первые постановки Таирова * Его сценическая и теоретическая полемика со Станиславским и Мейерхольдом * Таировская концепция «чистоты жанра» * Эстетика пластического жеста * Таировские вариации на темы комедии дель арте * Арлекинады Мейерхольда и Таирова * Свободный театр Марджанова * Встреча Таирова с Алисой Коонен * Открытие Камерного театра * Художники Камерного театра * «Сакунтала» Калидасы * Балетный метод организации пространства в сценической эстетике раннего Таирова * Великая актриса в системе режиссерского театра * «Фамира Кифаред» И. Анненского * Метаморфозы античности * Рождение новой театральности * Театральный кубизм * Влияние эскизов Анниа * Световая атмосфера * «Саломея» Уайльда на сцене Камерного театра * Клавиатура красок как принцип оформления*

Первые режиссерские опыты Александра Таирова относятся еще к 1907 – 1909 гг. и сопряжены с его работой в Лиговском Общедоступном театре П. П. Гайдебурова. Юный артист, прослуживший один сезон в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, бесстрашно поставил у Гайдебурова «Гамлета», но успеха не стяжал, критики на его режиссерский дебют внимания не обратили, и впоследствии Гайдебуров называл эту постановку шекспировской трагедии «эскизной», «традиционной»^{cdlxxxiii}. Вторая постановка, «Дядя Ваня» Чехова, комментировалась в прессе довольно широко, но не потому, что получился интересный спектакль, а потому, что молодой режиссер вел репетиции под рояль, под музыку Шопена и Чайковского. Это новшество заинтриговало репортеров, и только. Третьим режиссерским опусом Таирова явилась модная тогда пьеса Ю. Жулавского «Эрос и Психея». Опять-таки и на этот раз успех был весьма скромным.

Выполняя в основном просветительскую миссию, Передвижной театр почти весь сезон колесил по провинции, поэтому декорации должны были быть портативными и минимальными, хорошими актерами (за исключением самого Гайдебурова) труппа практически не располагала, а эстетический кругозор ее руководителя широтой не отличался. Тем не менее Таиров вспоминал о трех годах работы у Гайдебурова с благодарностью: «я изъездил с ним всю Россию, увидел все, что делается на театрах провинции, изучая всюду зрителя»^{cdlxxxiv}, а кроме того, он, конечно, проходил школу практической режиссуры.

Затем он режиссировал в провинциальных театрах — в Риге и Симбирске, снова ставил «Дядю Ваню», «Сарданапала» Байрона, «Анатэму» Л. Андреева, Ибсена, Шоу, Пшибышевского. Мало-мальски подробных сведений об этих спектаклях мы не имеем. Ясно только, что постепенно Таиров выработал программу действий, осуществлять которую он начал в Новом драматическом театре Арнольда Рейнеке в Петербурге в 1911 – 1912 гг.

Программа эта обладала целеустремленностью и ясностью. Декларации Таирова, — а он тогда на декларации не скупился, нередко писал статьи, давал

интервью — с каждым годом становились все категоричнее.

Таиров начал с полемики на два фронта: заявил, что категорически отрицает и «натурализм» Станиславского, и «условность» Мейерхольда. МХТ порицался как театр «литературный», т. е. такой, где актерское искусство низведено на положение служанки словесности. Метод Мейерхольда осуждался как «изобразительный», сугубо внешний, заставляющий актера служить опять-таки не своему, а чужому делу — живописи. В Художественном театре актер — всего лишь раб писателя, в театре Мейерхольда актер — всего лишь раб художника-декоратора. Таиров желал раз и навсегда покончить с этим рабством. Если в деятельности Комиссаржевского можно было ощутить робкие поиски синтеза двух театральных систем, Станиславского и Мейерхольда, — попытки, которые на деле тогда приводили только к эклектике, то Таиров сразу направил свои усилия к обоснованию собственной театральной концепции.

Прежде всего он ратовал за полную независимость театра от соседних муз. Эти соседки казались ему наглыми приживалками. Сцена не место для экспозиции полотен художников, пусть даже таких талантливых, как Головин или Судейкин. Сцена не кафедра, с которой должно звучать слово Достоевского, Толстого или Чехова. Сцена есть сцена: подмостки для актерской игры.

«Театр — иллюстратор литературы! Все существо мое протестует против этого! Как будто в театре мало собственной, самодовлеющей ценности!» — читаем мы в одной из его ранних статей. И тут же сказано, что комедия дель арте «шлет нам через века незыблемое доказательство самоценности театра и актера». Ибо ее актер «совмещал в себе и автора, и исполнителя»^{cdlxxxv}.

Старинная итальянская комедия масок была тогда — после блоковского «Балаганчика» и мейерхольдовского «Шарфа Коломбины» — самоновейшей петербургской модой. Арлекины и Коломбины обосновались на Русском Севере, как дома. Но и Блок, и Мейерхольд, воскрешая комедию дель арте, сворачивали к гротеску, на изломе веселого жанра пытались показать его мрачную подоплеку, внутри комедии увидеть трагедию, сквозь фарс и буффонаду — оскал небытия, а потом, сквозь ужас и боль, — наглуую шутовскую ухмылку.

Вот в этом пункте Таиров смолоду избрал иную позицию: он не хотел мешать смешное со страшным: комедия, считал ин, да будет комедией, трагедия пусть останется трагедией.

Первый принцип, который он провозгласил и который по отношению к мейерхольдовской практике звучал полемически, был *принцип чистоты жанра*. Там, где Мейерхольд (а впоследствии и Вахтангов) стремился к гротеску, к смешению трагического и комического, к трагизму внутри комедии и к комизму внутри трагедии, Таиров хотел и умел видеть только трагедию в химически чистом виде или комедию как таковую.

В полном соответствии с принципом чистоты жанра был и выдвинутый Таировым *принцип «эмоционального жеста»* взамен жеста изобразительного или житейски достоверного. Система жестов уже тогда разрабатывалась Таировым как своего рода актерская нотная грамота, как новая «музыка

сцены», которая — именно в силу своей универсальности — будет понятна каждому зрителю. Как раз тут, в этом важнейшем пункте, эстетизм Таирова прочно опирался на демократическую и «общетеатральную» традицию. Весь ассортимент привычных театральных жестов, который Станиславский отвергал с ужасом и отвращением, рассматривал его лишь в качестве «театральной лжи», презируя и высмеивая театральную манеру «разговаривать руками», ради ее искоренения прибегая подчас к полному «безжестию», — весь этот ненавистный Станиславскому традиционный пластический язык Таиров хотел заново воскресить, очистить, усовершенствовать и обогатить. Без всякого страха приближаясь к той сфере, которая искони считалась достоянием хореографии, но отнюдь не драмы, Таиров требовал от своих актеров, в сущности, балетной выразительности. И тут он отходил уже в сторону и от Мейерхольда, которого куда больше пленяла совсем иная пластическая выразительность — выразительность итальянских комедиантов, актеров балагана и цирка.

Создаваемый Таириным особый, отрешенный от современной действительности, замкнутый в своей собственной эстетической целостности мир «чистой трагедии» или «чистой комедии» потребовал особых и новых приемов декоративного оформления. Тут открывались большие перспективы, но они покуда были еще далеко впереди. А пока Таиров, как и Комиссаржевский, экспериментировал, оставаясь в пределах стилизации и традиционализма.

В общем потоке традиционалистских постановок этой поры заметны два основных направления исканий.

Первое ставит своей целью развитие традиций комедии дель арте и начато Мейерхольдом в «Балаганчике» и «Шарфе Коломбины».

Второе начинается мейерхольдовским «Дон Жуаном» и дает серию мольеровских спектаклей. Почти все они, кстати сказать, одушевлены желанием вывести наружу мотивы итальянской комедии дель арте, преобразованные и переосмысленные Мольером, так сказать, раскрыть «первоисточник» мольеровского комизма. А потому первое (идущее от комедии масок) и второе (мольеровское) направления стилизаторских исканий нередко сливаются.

Вариации на темы комедии дель арте, начатые Таириным вскоре после мейерхольдовского «Шарфа Коломбины», внешне были вполне завершенными, даже зализанными. Сознательно стремясь к жанровой чистоте, юный Таиров хотел продемонстрировать композиции безусловно отделанные, что называется, «стильные». Он умно выбирал себе сотрудников и на сцене частного театра Рейнеке (в Петербурге, на Адмиралтейской набережной) попытался подчинить разношерстных и слабых актеров труппы дружным соединенным усилиям — своим, художника С. Судейкина, композитора М. Кузмина, балетмейстера Б. Романова. Ставилась «Изнанка жизни» испанца Хасинте Бенаvente^{cdlxxxvi}, которую историки Камерного театра и исследователи творчества Таирова обычно не упоминают, считая, вероятно, что в этом раннем спектакле самобытная личность режиссера еще никак себя не обнаружила.

Декорациям Судейкина свойственны были фронтальная развернутость, симметрия, подчеркнутость кулис. Критики сразу заметили, что Судейкин «пишет декорацию, как картину, и рассматривать ее можно часами». В один голос рецензенты восторгались «негой и истомой» письма Судейкина, тем, что его декорации «полны внутреннего спокойствия» и очень красиво передают атмосферу «нежащегося на солнце города»^{cdlxxxvii}. Такие слова, как «нежная поэма любви», «апофеоз поэзии» и «пленительная красота», мелькали в газетных и журнальных отзывах, вызывающих спустя десятки лет, правду сказать, некое недоумение. Ибо пьеса Бенаvente, развивая мотивы комедии масок, во-первых, их огрубляла, приближала к злой сатиричности Бомарше, а во-вторых, сжимала их рамками нравоучительного сюжета.

Судя по всему, Таиров хотел, минуя и сатиру, и нравоучения, поставить пьесу Бенаvente так, чтобы на первый план выступила вовсе не «изнанка жизни», а, наоборот, нарядная ее внешность, блески праздника, безответственная и беззаботная игра комедиантов. Отсюда — и «живопись шелками» в костюмах Судейкина, и «томная музыка»^{cdlxxxviii}. Кузмина, под звуки которой Б. Романов вел многочисленные танцевальные номера и выстраивал «нежные пантомимы влюбленных». Отсюда — и занавес из «ярко-желтых, красных, зеленых и синих косых четверугольников... из каких шьется костюм Арлекина»^{cdlxxxix}. В занавесе было три вертикальных разреза (один в центре, два по бокам), сквозь которые то выглядывали, а то и выходили на сцену персонажи. Бросалось в глаза желание Таирова мизансценически акцентировать веселую прихотливость, шутивную грациозность игры.

В данном случае он хотел явить публике своего рода квинтэссенцию комедийности как таковой, свободной от каких бы то ни было посторонних (сатирических, дидактических или актуальных) целей. Разыгрывалась не «картина нравов» и даже не вереница забавных недоразумений, разыгрывалась сама старинная игра, воспроизводилась — насколько это возможно — ее пластическая, музыкальная и живописная прелесть. Для полного успеха всего спектакля, организованного и продуманно, и красиво, Таирову недоставало одной малости — актеров. Чахлая труппа театра Рейнека, повинувшись режиссеру и балетмейстеру, старательно выполняла их указания, и почти все массовки, танцы и пантомимы удавались. Но как только дело доходило до неизбежных комических дуэтов, перебранок, монологов и т. п., тотчас исчезали и «пленительная красота», и «апофеоз поэзии». Рецензенты предпочитали даже не называть имена исполнителей ролей Сильвии и Леандра (первая пара возлюбленных), Коломбины и Арлекина, Полишинеля и Сирены и т. д.

Если в «Изнанке жизни» Таиров хотел дать «арлекинаду», очищенную от каких бы то ни было примесей, то в «Покрывале Пьеретты» та же тема переключалась в тональность чистой, беспримесной трагедии.

Таиров ставил «Покрывало Пьеретты» в московском Свободном театре К. Марджанова, и в его распоряжении была уже несколько более сильная труппа, чем в театре Рейнеке. А главное, у него появилась Алиса Коонен, актриса, которая с этого момента занимала центральное место почти во всех его композициях.

Искусство Таирова выверялось по камертону Коонен и с трудом, но попевало все-таки за быстрым развитием ее огромного дара. В работе над «Покрывалом Пьеретты» между режиссером и актрисой сразу же возникло магнитное поле доверия. Это не означает, однако, что мгновенно установилась внутренняя гармония, которая впоследствии свойственна была их совместным творениям. Напротив, первая редакция «Покрывала Пьеретты» выдавала некоторые тайны, сгладившиеся лишь спустя несколько лет.

Как и Мейерхольд, чья постановка той же пантомимы А. Шницлера на ту же музыку Э. Донаньи, но под другим названием — «Шарф Коломбины» — прошла с огромным успехом еще в 1910 г., Таиров обратился к пантомиме, желая практически доказать, что театр способен обойтись вообще без всякого произносимого текста, без единого слова, ибо у театра есть собственные, независимые от словесности средства выразительности.

«Не связанный чужим словом, не скованный чужой мыслью, не закрепощенный навязанной психологией, актер в пантомиме, — уверял Таиров, — стоит перед нами как подлинный художник-творец. Творчество его первично, оно не является отзвуком чужого творчества, оно вполне самостоятельно и самоценно... Слова — поработают, каждое слово, как бы многозначаче и гибко оно ни было, все же слишком определенно выражает вложенное в него понятие. Рамки слова узки, и не вырваться фантазии зрителя из их строго очерченного круга... Пантомима же, давая яркие выражения тех или иных эмоций, благодаря своему языку жеста, более широкому и гибкому, чем язык слова, предоставляет возможность индивидуального творчества каждому зрителю, не сковывая его фантазии четкими пределами слова. Поэтому радость сотворчества зрителя в пантомиме больше и полнее и зритель в пантомиме несомненно активнее, чем в драме»^{cdxc}.

Такого рода суждения в канун первой мировой войны были очень популярны. Преимущества пантомимы перед драмой доказывались и теоретически, и с помощью не очень-то убедительных, но пылких апелляций к истории. В большой статье «Искусство молчания» Ю. Слонимская утверждала: «Жест индивидуален, слово безлично». Ссылаясь на «пляски дикарей», она писала: «Первый театр человека был театром пантомимы. Слово присоединилось позже... Причем жест является проявлением и души, и тела. В нем как бы слияние плотского и духовного начала в человеке. Поэтому жест стал основным материалом театра». А слово примкнуло «к этой пантомимной основе» всего лишь как «орудие отвлеченной мысли». Далее шли неизбежные сравнения с древнегреческим театром («все лучшие люди Греции признавали необходимым пластическое искусство. Оратор, воин и мудрец одинаково ценили искусство жеста»), с римской пантомимой, Дебюро, его учениками и последователями^{cdxci}. Но конечно, автора этого взволнованного трактата воодушевляли не столько «лучшие люди Греции», сколько недавние опыты Мейерхольда. Можно не сомневаться, что их учитывал и Таиров.

Однако вопреки Мейерхольду и даже в пику ему Таиров, принимаясь за ту же самую вещь, хотел уклониться от гаерства и озорства мейерхольдовской арлекинады, «показать, — как писал М. Бонч-Томашевский, — подлинную, а не

балаганную трагедию, и с этой целью изгнал всякие намеки, на буффонаду»^{cdxcii}. В противовес «Шарфу Коломбины» с его гротесками, взвинченными и дергаными ритмами, с его «русскими рожами» и комически-жуткой аляповатостью «Покрывало Пьеретты» было попыткой создать безмолвную «мистерию», волнующую трагическую поэму любви.

Полемика с Мейерхольдом велась буквально по всем пунктам. Пантомима разыгрывалась на холодном и строгом фоне серебряных колонн А. Арапова — в надменной статике этой репрезентативной декорации, в ее важной фронтальности не было ничего общего с ералашной динамикой оформления Н. Сапунова. Массовые сцены у Мейерхольда клубились в тесноте провинциального зальчика, у Таирова — строго, красиво и гордо располагались едва ли не в дворцовом пространстве. «Бал поставлен блестяще: толпа гостей, — писал Юрий Соболев, — и движется, и танцует, и переживает выразительно и ярко. Костюмы и декорация, освещение — все сливается в аккорд гармоничный и стройный»^{cdxciii}. В рецензии С. Мамонтова о сцене бала сказано так: «Стены, колонны, балюстрады, портьеры — все окрашено в тон старинного серебра. На широких ступенях, идущих в глубь сцены, танцует толпа гостей, разодетых в парчовые фраки и платья... Группировка и движения людей обдуманы и красивы»^{cdxciv}. У Мейерхольда главная партия безусловно принадлежала Пьеро, у Таирова страдания Пьеро (Р. Кречетов) отошли на второй план. У Мейерхольда Арлекин был дерзок и до наглости самоуверен, у Таирова — Арлекин (А. Чабров) печален и безответно влюблен. Пьеретта, ничуть не похожая на мейерхольдовскую легкомысленную резвушку Коломбину, стала главной героиней спектакля. В ней изумляло «соединение девочки с мученицей». Коонен многих восхищала «стремительными движениями, удивленными, раскрытыми на мир глазами, мечущимися от ужаса руками. В этой кукле, казалось, был заложен заряд страсти, и с ним она была опущена в самую мрачную и нереальную трагедию, где чередовались только удары судьбы, но никак не ее радости»^{cdxcv}.

П. Марков вспоминал, однако, что Коонен «играла сильно, еще не чувствуя специфики пантомимы и давая скорее “драму без слов”. Она разрушала порою музыкальную ткань психологическим реализмом переживаний... Иногда казалось, что слов ей мучительно не хватает, что ей хочется крикнуть или громко зарыдать»^{cdxcvi}.

Судя по отзывам, появившимся после премьеры, память не подвела Маркова. Музыкальный критик Ю. Энгель сразу же заметил, что Пьеретта — Коонен «задыхается, чуть не кричит» и что «на фоне слышимого крика оркестра» обращает на себя внимание «видимый крик г-жи Коонен»^{cdxcvii}. Другой музыкальный критик, Л. Сабанеев, считал, что не одной Коонен свойственна такая манера. «Не условными символами пантомимы и не условно-красивыми контурами балета выражают здесь действующие лица свои переживания. Это подлинная драма, но драма без слов, лишенная слов, но не лишившаяся еще “жестов слова” — тех жестов, которые словам сопутствуют. Как бы драма, отнесенная на такое удаление, на котором не слышно слов. И именно их только “не слышно”. Но слова, в сущности, присутствуют, их

угадываешь с почти реальной силой подлинности»^{cdxcviii}.

Проще всего сказал об этом С. Глаголь, которому «все время даже казалось, что артисты шепчут что-то... Было похоже, как будто сцену отгородили от зрительного зала колоссальным стеклом. Сквозь стекло все видно, а слова настоящей разыгрываемой на сцене драмы в зрительный зал не достают. Если же было такое впечатление, то ясно, что не было пантомимы, потому что пантомиме не нужно слов». Как и Сабанеев, С. Глаголь решил, что театр «сделал из пантомимы — мимодраму»^{cdxcix}.

Все эти отзывы показывают, что Таиров продвигался к намеченной цели с большим трудом. Очень скоро он осознал свои оплошности и начал решительно искоренять «изобразительный жест», добиваясь обобщенной пластической формы, «эмоционального жеста». Можно предположить, что специфически-пантомимические средства выразительности были поначалу особенно неудобны для Коонен, которая успела уже восемь лет провести в стенах МХТ. Таиров был уверен, что «в моменты максимального напряжения чувства наступает *молчание*»^d. Коонен же как раз в эти кризисные моменты, казалось, испытывает необходимость прервать молчание, слова готовы были сорваться с ее уст. Предчувствие слова, крика, рыдания одухотворяло пластику Коонен, но одновременно и замедляло ее. Таиров хотел, чтобы трагедийность пантомимы обладала музыкальной легкостью, полетностью, чтобы актриса двигалась в скользящей, едва уловимой смене ритмов. Коонен в роли Пьеретты легка не была. Она молча взвалила на плечи неподъемную тяжесть трагедии и, мучаясь, влачила ее мрачно, с надрывом. Рецензенты не упустили из виду эти противоречия: Сабанеев упомянул, что Коонен «местами невыразительна», Мамонтов — о том, что она играет неровно, «грешит против ритма и женственной пластики», хотя «местами дает настоящие трагические моменты», критик «Столичной молвы» считал, что она «больше захватывает в пассивно-драматических местах, нежели в минуты сильных страданий».

Более определенно писали об Арлекине — А. Чаброве, «великолепном, жестоком и даже каком-то извращенном» (Л. Сабанеев). Артист, по словам С. Мамонтова, «не только безукоризненно ритмичен и уверен в движениях, но даже дерзок в мимике лица. Не будь его оскаленные зубы и злобно страдальческие гримасы так жутки, они были бы смешны. Но они именно жутки и заставляют верить, что в черном Арлекине сидит если не сам сатана, то во всяком случае один из его присных».

В принципе поощряя склонность Таирова к «углублению трагедии», почти все критики отдавали предпочтение «приему гротеска, примененному в постановке “Шарф Коломбины” Вс. Мейерхольдом»^{di}. С. Глаголь сожалел, что Таиров не пошел по пути «марионеточности», не захотел вслед за Мейерхольдом добиться в сцене бала «кошмарного впечатления» — пойдя он этим путем, «он, конечно, достиг бы гораздо большего успеха»^{dii}.

Спустя два с лишним года (1916) Таиров возобновил «Покрывало Пьеретты» в Камерном театре. На этот раз в помощь художнику Арапову была приглашена никому не ведомая ученица французского скульптора Бурделя Вера Мухина: ей поручили костюмы. Пьеретту — Коонен взамен обычного

бального платья с бесчисленными кружевными оборками нарядили в геометрически угловатое, топорщащееся во все стороны жестко накрахмаленное белое одеяние. Новый наряд менял весь облик героини и диктовал ей иную пластику: не скорбь льющейся ткани и бессильно падающих рук, но твердый излом колочих линий и решительный волевой жест. Костюм казался своего рода архитектурной постройкой, которую артистка выносила на сцену и которая внешне соответствовала напряженному драматизму ее игры.

Поразительный костюм Пьеретты 1916 г. может быть воспринят как ближайшее предвестие новых принципов «строенного костюма», выработанных вскоре Пикассо во Франции, А. Экстер в России. В подобных предвестиях и предощущениях как раз и просматривается пунктирная линия нащупываемого Таириным стиля. Она пока еще плутает и прерывается.

Но в рецензиях 1916 г. отмечалось уже, что контакт со зрительным залом в «Покрывале Пьеретты» легок и прост, что «драматическая коллизия ясна и значительна» и «соображения о стиле... отходят на второй план перед соображениями о самой трагедии». Жест «становится прямым физиологическим отражением внутренней боли». На этот раз критики ставили работу Таирова выше «стилизационного опыта Мейерхольда и Сапунова»^{diii}. Даже если такие похвалы и преувеличены, все же надо полагать, что Таиров, перенося пантомиму на сцену Камерного театра, учел и устранил погрешности первоначального ее варианта.

А в 1913 г., вскоре после «Покрывала Пьеретты», в том же Свободном театре Марджанова Таиров осуществил постановку совсем в ином роде. «Желтая кофта» серьезностью не отличалась. Формально пьеса американцев Г. Бенримо и Дж. Хэзлтона была вольным переводом старинной китайской сказки и потому подразумевала более или менее вольное применение приемов традиционного китайского театра. Но традиции восточной сценичности служили тут всего лишь пикантной приправой к сильно европеизированному сюжету. «Китайское» подавалось приблизительно, полушутя. Поэтому Таиров ни в коей мере не чувствовал себя обязанным воспроизводить сложный, труднодоступный русскому глазу и слуху механизм китайских условностей. Он отнесся ко всей этой китайщине еще менее почтительно, чем авторы пьесы. В результате получилась непритязательная «занятая игрушка, изобретательная стилизация полуяпонского, полукитайского театра, с ширмами, с суфлерами на виду у зрителя, с щедрым использованием необходимых и непривычных атрибутов условного театра»^{div}. По-видимому, П. А. Марков в данном случае напрасно употребил слово «стилизация». Подобных претензий у Таирова не было. Он очутился где-то на полпути между китайской и японской сценичностью, скорее всего, как раз потому, что весело фантазировал на «вообще восточные» темы, иной раз откровенно, как в капустнике, их пародируя, а иной раз подменяя их нарочито детской «игрой в театр».

Сергей Мамонтов, «неоднократно видевший настоящий китайский театр», без труда уличил Таирова во многих погрешностях «против подлинника». Он резонно указал, что китайские актеры совсем не так произносят текст, что в китайском театре не участвует «женский персонал», что музыка в спектакле по-

европейски мелодична, что таировские китайки «смахивают на типичных японок» и т. д.^{dv} Но другие рецензенты не придавали этим погрешностям никакого значения. «Пускай это десять раз пародия, пускай в ней много отступлений от доподлинного китайского театра, пускай Свободный театр берет много от Японии, а американские авторы — от модернизма, для нас, не слишком часто бывающих в Китае, — весело заявил С. Яблоновский, — это доподлинное, странное и очаровательное искусство»^{dvi}. Критики наперебой и с явным удовольствием рассказывали о наивных и шуточных условных приемах, которыми пользовался режиссер. Со сцены в зрительный зал вели широкие пологие ступени. В начале и в конце каждого действия по этим ступеням спускался вниз конференсье — Н. Монахов (С. Глаголь принял его за «режиссера», а И. Игнатов и С. Яблоновский решили, будто он «автор пьесы», «прекраснейший, воспитаннейший и симпатичнейший из всех сынов Небесной империи»^{dvii}). Он пояснял зрителям, что должно сейчас произойти или же что уже произошло. «Голос у него, — писал И. Игнатов, — мягкий, вкрадчивый, убеждающий, в поклонах, в интонациях — изящная смесь той приниженности, которую мы считаем необходимым свойством китайцев, с тонкой иронией, принадлежностью уже не детского искусства»^{dviii}.

Детское же наиболее откровенно выступало в фигуре бутафора В. Носенкова, который на протяжении всего спектакля безучастно восседал посреди сцены, вынимая из своего ящика все предметы, какие могут понадобиться актерам. Когда герою требуется меч, бутафор «подает из коробки деревянное подобие меча и кладет его обратно в коробку раньше, чем герой успел произнести свой воинственный монолог. Когда герою нужно пройти в дом, перед ним помощник бутафора протягивает палку, которая обозначает дверь. Он отстраняет палку и входит», увлеченно излагал С. Яблоновский^{dix}.

И. Игнатов вторил ему: «С большим интересом смотрели мы, как роскошный дворец жестокого властелина превращается в убогую хижину бедного поселянина только потому, что со стола снимают пеструю скатерть, как скрипит дверь, представленная палкой, которую в горизонтальном положении держит бутафор, как умершие по приставной лестнице поднимаются на небо, как шест с привязанными к нему какими-то висюльками изображает тенистую плакучую иву, а спинки стульев — могильные памятники. Без утомления, с интересом можно было смотреть на бесстрастные лица с глазами, устремленными на зрителей, в то время как уста произносили страстные речи, полные гнева или любви... И все это было красиво, искусственно-наивно, в меру лубочно, в достаточной степени осторожно, чтобы не оскорбить современного зрителя чрезмерной детскостью»^{dx}.

Хотя «Желтая кофта» была поставлена «с большой роскошью и красиво» (когда раскрывался ярко-розовый, расшитый золотыми драконами занавес А. Арапова, глазам представала всего лишь нарядная, цветастая декорация. Люстры в зрительном зале были задрапированы на манер китайских фонариков), тем не менее зритель, по словам С. Глаголя, чувствовал себя «превратившимся в десятилетнего мальчика»^{dx}. Происходило это потому, что условность вносилась в представление шуточно и небывало большими,

совершенно непривычными для русской сцены того времени дозами.

Нескрываемая пародийность, весело позаимствованная у знаменитой пародийной «Вампуки» (разыгранной в «Кривом зеркале»), внезапно окрашивалась высокой поэзией театральной игры, предвещавшей грядущую «Принцессу Турандот» Вахтангова. Переходы от пародии к поэзии, от шалости к печали, от примитивнейших обозначений к непостижимому волшебству совершались очень легко.

А. Кугель писал: «Чтобы изобразить гору, ставят два стула один на другой; чтобы представить мост через бурную реку, кладут перекладину на два стула. А вот плывет по серебристому Гангу лодка влюбленных — четыре стула, поставленных спинками к публике. И таково очарование поэзии от этой сцены, что вы мило улыбаетесь, когда Чау-ван, жрица любви, спускает руку со стула и ловит воображаемый лотос.

Бутафория в этом наивно-умилительном спектакле утрачивает всю свою вещность, что так назойливо старается выдвинуть натуралистический театр. Когда меч рубит голову, бутафор опускает красный флаг. Это означает, что “державная кровь” залила глаза. И вы это прекрасно понимаете, и, сравнивая этот символический сигнал с нашими реалистическими постановками, вы не можете не отдать предпочтение первому... Когда умирает философ, чувствуя, что пришло время облечься “в деревянные одежды”, он ложится наземь на подушку, брошенную бутафором, и последний накрывает его белой простыней. Тогда он встает и взбирается по лестнице на небо, возглашая: “я уже выше холода земли”...

... Прикасясь в этой “Желтой кофте” к примитиву, зритель чувствует себя истинно освеженным»^{dxii}.

Такое впечатление, думал Кугель, вызвано наивностью, одним ударом ниспровергающей всю громоздкую машинерию «реалистических постановок» современного театра. Сам Таиров видел главный смысл своей постановки в том, что она «переносит весь центр тяжести на актера» и приближает его к «театру-примитиву», которому потребна не «осложненная психика», а, напротив, «непосредственность и вера в чудеса жизни...». «Единственным критерием... — продолжал он, — нам казалась детская психология, не осложненная, не рефлексующая, богатая фантазия»^{dxiii}.

Однако если некоторые артисты — прежде всего Монахов, чуть менее уверенно — Коонен в роли китаяночки Мойфа-лой — успешно выполнили задание Таирова, то другим до настоящей чистоты примитива было далеко. И даже рецензенты, которым представление доставило большое удовольствие, все же сетовали на «растянутость, замедленный темп действия и просто длинноты»^{dxiv}. При всех своих достоинствах «Желтая кофта» настоящим театральным событием не стала, а Свободный театр, где она была разыграна, уже к концу первого сезона, начатого с большим энтузиазмом и шумом, что называется, дышал на ладан. Ни с самим К. А. Марджановым, ни тем менее с А. А. Саниным Таирову было не по пути. Он понимал, что пришла пора начинать собственное дело.

Камерный театр Александра Таирова открылся 25 декабря 1914 г. И

поначалу, в 1914 – 1916 гг., писал А. М. Эфрос, «таировская сцена совсем не казалась особенной. Она была в ряду многих», а эти многие все «были похожи друг на друга, все противопоставляли себя старым театрам, все искали нетронутых форм и приемов»^{dxv}. В репертуаре Камерного театра с Калидасой соседствовал Лабиш, с Бомарше — Уайльд, с Иннокентием Анненским — Любовь Столица, с Михаилом Кузминым — Гольдони. Чересполосица художников была столь же кричащая: недавний мейерхольдовец С. Судейкин предшествовал закоренелому «натуралисту» В. Симову из МХТ, многоопытный стилизатор А. Арапов как-то уживался рядом с А. Экстер, склонной к решительному кубизму, на смену П. Кузнецову приходил Федотов. Появлялись тут и Н. Гончарова с М. Ларионовым.

С уверенностью можно было сказать одно: ставка делается на яркую театральность. Оказавшись перед характерной для искусства времен первой мировой войны альтернативой: либо жалобная жизненность, либо далекая от понурой реальности игра, Таиров явно отдавал предпочтение игре. Евреинов был ему ближе, чем Сулержицкий. И Камерный театр не избежал примелькавшихся марджановско-евреиновских приемов, скорее игровых, нежели игровых.

Как раз игривость-то и делала таировскую сцену «обыденно-модной», по выражению А. Эфроса. «Нависали цветные холстины, — вспоминал он. — Горели фонарики пятен. Рябью пестрели костюмы. Румяно жеманились гримы. Все было легко и доступно. Это нравилось публике и не затрудняло критику»^{dxvi}.

Тем не менее быстро выпуская легко-шаловливые вещицы, которые делали сборы и обеспечивали новорожденному театру прожиточный минимум, Таиров постепенно готовил свою труппу к существенным переменам. Внимательный взгляд мог бы уловить нечто новое даже в праздничной театральности ранних его работ.

Еще в «Изнанке жизни» актеры Таирова, выскакивая на подмостки из прорезей судейкинского занавеса, весело обращались в публику с шутовскими бутадами, и даже в «Желтой кофте» конференсье — Монахов запросто болтал со зрителями. С момента же основания Камерного театра Таиров объявил линию рампы священной, неприкасаемой. Переступить ее было строжайше запрещено. Пространство сцены, отданное во власть искусства, отделялось и отстранялось от аудитории, на которую искусство могло и хотело воздействовать. И вот в этом-то таировская праздничная театральность принципиально отличалась от театральности еврейновской, марджановской, да и мейерхольдовской.

С другой же стороны, Таиров не желал и такой связи с публикой, какая возникала в МХТ или в Первой студии, где зрители постепенно втягивались в сценический мир, уподоблявшийся действительной жизни, узнаваемый, мысленно переселялись из зала на сцену.

Композиция Таирова существовала только здесь, на подмостках, и здесь она была *вся* целиком и полностью. Ее границы, ее края жестко обозначались сценическим порталом. Любая партитура выстраивалась в твердом убеждении,

что вне портала вообще ничего нет и быть не может.

Крайние жанры, которых держался Таиров, трагедия и комедия, гарантировали необходимую дистанцию отдаления от повседневности. Все жанровые вариации XIX – XX вв. (всевозможные «драмы», «пьесы», «сцены» и т. п.) знаменовали собой разные способы сближения с обыденной жизнью, т. е. прямо противоречили целям Камерного театра. Архаичность «чистого» жанра (по терминологии Таирова — арлекинады или мистерии) заключала в себе энергию обобщения, отпрянувшего от современности, — что и требовалось Таирову.

Искусство актера воспринималось либо как служение священной воле трагедии, либо как радостная игра комедианта, но ни в коем случае не как приобщение к реальному. Ни бытом, ни психологией частных лиц Камерный театр не интересовался. Предлагалось строгое деление условного сценического мира театра на трагический «верх» и комический «низ». Трагикомедия, склонная гротескно смешивать «верх» и «низ», Таирова не занимала. Вся его система в зрелом ее виде вообще отличалась геометрически ясной линейностью очертаний.

Сперва изредка, потом все чаще Таиров ставил перед собой и перед театром задачи, совершенно неожиданные — и с точки зрения репертуарной, и с точки зрения формальной. При этом надо иметь в виду, что он с самого начала задался целью воспитания сплоченной и оснащенной специфической актерской техникой труппы. В этом смысле он следовал примеру раннего МХТ и сильно отличался от Мейерхольда, который очень энергично экспериментировал в сфере актерской техники, но гораздо меньше заботился о сплоченности и единстве труппы. Таиров же каждый, даже проходной, спектакль рассматривал как очередной урок для актеров, а программные, ответственные спектакли — как последовательные этапы становления театра.

Первой по-настоящему программной его работой была «Сакунтала» (1914). Внешняя экзотичность и сенсационная оригинальность всего этого предприятия (древняя индийская драма вообще впервые появилась на русской сцене) помешали критикам по достоинству оценить форму и суть спектакля. Старинная пьеса Калидасы шла в переводе Константина Бальмонта, и бальмонтское напевное сладкозвучие сообщало ей не свойственную санскритскому оригиналу расслабленность. Калидаса был воспринят как поэт «утонченнейший и сладостный»^{dxvii}. Сам Таиров писал о «нежности» пьесы^{dxviii}, а исследователь его творчества — о «прелести естественных чувств, гармонии духа и плоти»^{dxix}. Все эти сладкие слова следует переадресовать Бальмонту. В спектакле же проступили совсем иные темы.

Декорировал «Сакунталу» Павел Кузнецов, живописец талантливейший, но в театре работавший впервые. Восток, который он знал хорошо, ничего общего с Индией Калидасы не имел. Кузнецовская Индия отзывалась Бухарой, и ее солнечное сияние будто озаряло среднеазиатские пески. По краям сцены Кузнецов поднял на дыбы четверку могучих голубых коней: они, подобно кариатидам, стояли попарно, справа и слева, на больших пьедесталах — вазах. Между четырьмя вертикально вздыбленными конскими фигурами

простиралась почти совершенно голая плоскость планшета. Пустота сцены подчеркивалась монохромностью сменяющихся задников — зеленого, розового, синего. Лишь изредка на этом одноцветном фоне появлялись условные, прозрачно-резные деревца. «На сцене, — писал А. Эфрос, — гулял простор»^{dxx}. Впечатление было такое, словно пространство подготовлено для танцев, для балетного представления. Более того, Таиров организовал по хореографическому принципу и весь пластический строй спектакля.

Ничего подобного русская драматическая сцена дотоле не знала, и такой поворот явно застал критику врасплох. Таиров же осуществил этот поворот отнюдь не импульсивно, напротив, он действовал обдуманно, с далеким прицелом.

«Спектакли балета, — признавался он через несколько лет в 1921 г. в «Записках режиссера», — пожалуй, *единственные* спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение...» Артистов балета он называл «*единственными* актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала». Балетная сцена, «*единственная* в современном театре, убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства...»^{dxxi}.

Трижды повторенное и трижды подчеркнутое мной указание Таирова на уникальное значение искусства балета позволяет без ошибки понять его тогдашнюю идею прививки драматическому театру хореографических средств выразительности — балетной согласованности движений, красоты и чистоты позы и жеста. Ничему не желая учиться ни у Станиславского, ни у Мейерхольда, Таиров готов был многое перенять у балетмейстеров Дягилева, а также у Айседоры Дункан. Мейерхольд впоследствии недоумевал, зачем Таиров допустил «в свою игру приемы балетного искусства»^{dxxii}. Ему казалось, что это оплошность дилетанта. На самом деле это была твердо избранная позиция, впервые опробованная в «Сакунтале» и впоследствии предопределившая многие формальные особенности таировских спектаклей.

Балетный метод организации пространства, когда центр сцены пуст и весь планшет расчищен, привлекал Таирова по нескольким причинам. Во-первых, такой метод позволял актерам с большим эффектом продемонстрировать пластическое мастерство, а выразительности пластики, поэзии тела Таиров тогда (и впоследствии) придавал огромное значение. «Главный материал театра, — говорил он, — тело артиста»^{dxxiii}. Во-вторых, эстетика балетного зрелища предполагала присутствие прима-балерины и, значит, центростремительную партитуру, героине подчиненную. «Как в балете существует кордебалет, — считал он, — так и в драматическом театре наряду с героями и героинями должен существовать свой кордедрама»^{dxxiv}. Для Таирова, который всегда хотел выдвинуть в центр одну героиню, Алису Коонен, естественно было попытаться применить в драматическом спектакле традиционные балетные принципы.

Коонен в роли Сакунталы многое переняла у Айседоры Дункан. Таиров прямо советовал ей учиться у Дункан, уловить некоторые специфические особенности пластики. В танце Дункан, говорил он, «есть некая земная

притяженность, которая как бы утяжеляет жест, делает его объемным»^{dxv}. «Земная притяженность» в игре Коонен сказала не только пластически, но и — что не менее важно — интонационно. В голосе Сакунталы — Коонен слышались чувственные ноты. Это был голос плоти.

Согласно пьесе, Сакунтала выросла в лесной чаще, стала женой царя Душианты, потом была с ним надолго разлучена и лишь спустя годы явилась во дворец к своему супругу, который ее не узнает, ибо Сакунтала потеряла заветный талисман. Истосковавшая по любви молодая женщина отвергнута мужем. Сакунтала — Коонен в головном уборе, напоминавшем нимб, в одеянии, подобном то ли тунике, то ли бухарскому халату, изгибалась, как лиана, стыдливо отводя глаза от Душианты, но ее голос не знал стыда, голос был требователен и нетерпелив.

Первый историк Камерного театра К. Державин писал, что в «Сакунтале», пропитанной «философией буддийского пантеизма», сквозил «жизнеутверждающий биологизм», ощущалось «прятие жизни в насыщенности и красоте ее материальных, плотских и жизнетворящих форм». Но вся эта, по выражению Державина, «эмоционально-биологическая стихия»^{dxvi} была сконцентрирована почти исключительно в игре Коонен. Ее окружали партнеры, способные лишь более или менее старательно выполнять режиссерские задания.

Работая над «Сакунталой», Таиров некоторое время специально изучал традиционный индийский театр. О своих занятиях в Британском музее и в некоторых парижских хранилищах он оповестил газетных репортеров. Поскольку методы стилизации были тогда очень распространены, критики первых представлений «Сакунталы» искали прообраз спектакля то в «старой индусской рукописной миниатюре»^{dxvii}, то в ритуале буддистского богослужения. Однако, как только они переходили к реальной конкретности сценического действия, становилось ясно, что эти гипотезы чрезвычайно сомнительны.

«Сакунтала» притворялась стилизацией, но указать ее первоисточник не смог бы и сам Таиров.

Предпринятая Таировым «раскраска тел» была обусловлена его антипатией к такому театральному костюму, который скрывает движения рук, ног, торса. «Прекрасные, полные красочности, великолепия и движения на эскизах, — писал он, — костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облекают тело актера, дробя его и мешая ему». Поэтому он выдвинул «принцип обнажения тела»^{dxviii}, в сущности — чисто хореографический. Он предложил «вместо привычных для публики театральных костюмов — полуобнаженные тела актеров, раскрашенные в разные цвета — от лимонного и персикового до черного... Перед актерами будет стоять трудная задача — передать чистоту и первородность эмоции. Здесь должно помочь и обнаженное тело». Коонен, героине, даны были небольшие котурны, остальные актрисы играли босиком, их бедра и ноги были задрапированы, а плечи и груди едва прикрыты.

Итак, первой новостью «Сакунталы» была балетность формы. Другое

новшество, непривычное глазу зрителей и критиков, которое преподнес этот спектакль, состояло в локальности красок, безотчетности сильного и звучного цвета. С легкой руки Павла Кузнецова Таиров взял курс на чистый, звонкий, интенсивный цвет — колеблемой светотени. Каждая краска говорила полным голосом.

Оба эти принципа легко согласовывались и друг с другом, и с экзотичностью пьесы. Но они были избраны не для «Сакунталы» только. Варьируясь и всякий раз по-новому применяясь, они впоследствии долго сопутствовали исканиям Таирова.

Успех «Сакунталы» у публики и у критики был сдержанным. Таиров объяснял это тем, что «Сакунтала» «предстала на суд зоилов и публики... в незаконченном виде», и еще тем, что у него «почти не было актеров, могущих воспринять и воплотить... новые творческие и технические задания». Кроме того, в конечном счете он все-таки остался не вполне удовлетворен работой Павла Кузнецова: «красочная щедрость» декораций не приближала режиссера к «новым принципам построения сцены», «которые, — сознавался Таиров, — интуитивно жили во мне, но для которых я еще не находил конкретного разрешения»^{dxix}.

Все эти соображения справедливы. Действительно, выпускали «Сакунталу» наспех. Действительно, актеры, все, кроме Коонен, были слабые и неопытные. Действительно, Кузнецов, хотя и пошел навстречу Таирову — освободил планшет, сообщил всему зрелищу светоносную яркость, — пространство по-новому не организовал и руководствовался привычными для него приемами станковой живописи: в декорациях господствовала, пишет биограф художника, симметрия, «параллельность всех планов и предметов зеркалу сцены, как бы заменяющему поверхность картины»^{dxix}.

Тем не менее «зоилы» отнеслись к «Сакунтале» серьезно, многие их соображения достойны внимания. Зигфрид Ашкинази после генеральной репетиции писал: «Четыре колоссальных вздыбившихся коня обрамляют сцену, как бы указывая своими пропорциями на ничтожность человеческого, земного плана действия». Поэтому герои выглядят словно продолжение фона. «Кажется, будто одежда, тела их, лица, украшения и доспехи сложены из тех же цветов, облаков и деревьев, настолько не выходят они из одной гаммы колорита». Внешний облик спектакля казался критику целостным и монументальным. «Меж тем, — сожалел он, — необъяснимая робость мешает некоторым исполнителям использовать весь диапазон голоса, декламировать на смелых, широких интервалах. Тон местами падает до бытового, роли ведутся на среднем бытовом регистре, в бедных и бледных “чеховских интонациях”... В пластике преобладает мелкий жест, вялая “чеховская” поза... Пластическая игра ведется на полутонах и сбивается на “жизненную правду”...»^{dxix}.

Противоречия, которые указывал Ашкинази, несомненно на первых представлениях давали себя знать. Спектакль перестраивался на ходу, и работа режиссера с актерами вопреки обыкновению продолжалась и после премьеры. А потому постепенно менялись и настроения критиков. Сперва один из рецензентов, например, уверенно заявил: «Г-жа Коонен совершенно не

подходит к роли Сакунталы. Плоский, открытый звук высокого голоса, легкая грация и изящество современной француженки так мало соответствуют представлению об углубленности девы-пустынницы, о величаво-медлительной пластике знойной, экзотической Индии». Коонен «мельчит» рисунок роли, и «вместо извечной женской трагедии у нее получается маленькая драма маленькой женщины, брошенной любовником»^{dxxxii}.

(Автору этих строк посчастливилось беседовать с человеком, который еще подростком очутился на премьере «Сакунталы» рядом с Ф. И. Шаляпиным. Когда спектакль кончился и Таиров спросил Шаляпина, какое его впечатление, тот отвечал кратко: «Беда».)

Видимо, «беда» возникала оттого, что поначалу интонационная и пластическая форма актерского исполнения не смыкалась с общим сценическим и мизансценическим построением спектакля. Как и Ашкинази, И. Игнатов констатировал разницу «между простотой темы и напряженно искусственными позами и речами»^{dxxxiii}. Но мало-помалу Таиров сумел эту «разницу» преодолеть. А короткое замечание Игнатова о «простоте» основной темы «Сакунталы» позволяет понять особую эстетическую позицию, объявленную первым же спектаклем Камерного театра.

Непосредственно с современной действительностью искусство Камерного театра, открывшегося для публики через несколько месяцев после начала первой мировой войны, соприкоснуться не желало. Экзотика «Сакунталы» по всем пунктам возражала социальной реальности, вплотную подступавшей к зданию театра. Дела на фронтах шли скверно, русская армия отступала. Российская государственность утратила силу и прочность, некогда могучая империя зашаталась. Настроения в Москве господствовали унылые, подавленные. А на таировской сцене творилось искусство, которое никакой Москвы, ни прошлой, ни нынешней, знать не знало и знать не хотело. «Мы, — говорил Таиров, — не сторонники изображения на сцене ежедневности нудных будней, переживаний, которых в жизни без того много»^{dxxxiv}. Публика, посещавшая его спектакли, упивалась неземной яркостью красок, невесть откуда взявшимся ликованием цвета и певучестью движений.

Алиса Коонен, безраздельно властвуя на этой сцене, не испытывала ни малейшего влияния взвинченности и тревоги, характерной для всего русского театра тех лет — от роскошных александринских спектаклей Мейерхольда до скромнейших спектаклей Первой студии МХТ. Чуждая модной нервичности в духе Е. Роциной-Инсаровой или В. Юрениной, Коонен как будто совсем не ко времени заговорила на опаляющем языке страсти. Ее героини напоминали о натурах исключительных и цельных, «о временах простых и грубых». Они не взывали к жалости, не нуждались в сострадании. Они выходили на сцену, чтобы погибнуть или победить. Их широко раскрытые глаза были требовательны, поступь женственна и тверда. Гордые или скорбные, мятежные или обреченные, они не раздваивались, не колебались. Таировская тетива натягивалась туго, и роль Коонен летела прямо, как стрела. Голос Коонен, сильный и певучий, низкий и жаркий, тягуче и властно слышал ритм стиха, раскалял и распирал произносимое слово. В ее устах слова меняли значение и

вес, наполнялись новым смыслом. Коонен раздвигала пределы текста и одушевляла режиссерскую партитуру, сообщая таировским композициям трагедийную мощь.

Все же столь дальновидные люди, как Вл. И. Немирович-Данченко, восприняли союз Таирова и Коонен с недоверием. «Трагический репертуар в постановке Таирова и исполнении Коонен, — писал Немирович в 1916 г., — в самом счастливом случае может быть только наискромнейшей этюдной попыткой. Трагедия без трагика! Театральное представление без первой театральной силы — актера. Рагу из зайца без зайца. Да даже и без рагу. Только меню»^{dxxxv}.

Эти скептические прогнозы были опровергнуты, и очень скоро.

В сущности, Алиса Коонен явилась первой актрисой, сумевшей в целостной структуре режиссерского театра сохранить все права, какие старая театральная система предоставляла героине. То, что не удалось получить Комиссаржевской у Мейерхольда и Дузе у Крэга, Коонен у Таирова получила: она сумела обрести великую свободу в подчинении режиссерской воле.

«В годы, когда на сцене преобладал пессимизм, — писал Марков, — Таиров утверждал возможность иного, реального прекрасного мира, в котором господствуют красота и мудрость человека»^{dxxxvi}.

Много позднее, в 30-е годы, некоторые критики, вспоминая начало таировского пути, упрекали режиссера в том, что он-де «все годы войны» стоял на эстетских позициях «чистого искусства» и что «эстетский бунт Камерного театра против существующих натуралистических и реалистических театральных школ был, если угодно, в известной мере окрашен пацифистскими тенденциями». А дальше уж само собой выходило: «в конечном счете такого рода пацифизм играл на руку буржуазии».

Правда, О. Литовский, которого я цитирую, и не пытался объяснить, какую пользу навлекла «буржуазия» из этой игры. Но он зато хотел уверить читателей, что «в раковине Камерного театра» пряталась от жизни «небольшая прослойка тонко чувствующей интеллигенции, не способной на активную деятельность и борьбу». Это — до Октября. А после Октября зал Камерного театра стал для изнеженных интеллигентов «тихой гаванью, куда они спасались от бурь пролетарской революции»^{dxxxvii}.

Слова о «тихой гавани» как будто подтверждались самим названием театра: Камерный, значит, «интимный», значит, на полутонах, значит, тихий, укромный театрик. Любопытно, однако, что еще не закончился первый сезон, когда один из московских рецензентов констатировал: «“Камерного” в новом театре на Тверском бульваре нет ровно ничего. Ни в репертуаре этом, ни в обращении с ним нельзя найти какой-либо интимности»^{dxxxviii}. А Кугель в те же дни писал: «“Камерного”, т. е. тихого, полутонного, в этом репертуаре нет ничего. Это пьесы, наоборот, для больших театров с многочисленной публикою, для обширных амфитеатров»^{dxxxix}. К. Марджанов решительно объявил: «Камерный. Как вздорно, собственно, звучит это слово по отношению к сущности этого театра»^{dxi}.

Говоря о стиле своего театра, Таиров употреблял тогда термин

«неореализм». И это словечко тоже сбивало с толку всех, не исключая и самого Таирова, ибо к реализму, пусть даже и обновленному, программа Камерного театра ни малейшего касательства не имела. Под «неореализмом» Таиров имел в виду искусство, которое знает не поверхность реальности, а тайную ее суть. Ярче всего выражалась эта тенденция в интерпретации актерской пластики вообще и актерского жеста в частности.

Пластика актеров Таирова должна была оперировать резкими контрастами торжественной, величавой статики и вихревой, взвинченной динамики. «Эмоциональный жест», который культивировался в Камерном театре, предлагал десятки разнообразных пластических эквивалентов любой эмоции. В идеале предполагалось, что безмолвный язык жестов может быть понятен и без слов. Но это не означало пренебрежения техникой речи, напротив, звучание слова разрабатывалось в партитурах Таирова не менее тщательно, чем жестикация. Только это звучание слова, строго фиксируя интонационный рисунок текста роли, все его подъемы и спады, все модуляции голоса и тщательно их увязывая с изменчивостью пластики, обладало, как и жест, как и поза собственной самоценной красотой.

Соотношения жеста и слова, движения и звука, в каждом спектакле складывались по-новому: в одном случае по закону контраста и диссонанса, в другом — по закону консонанса и слияния. Но всегда эти соотношения строго регламентировались режиссерской партитурой, как и внебытовые, далекие от житейской нормы и мотивации.

Другими словами, «неореализм» Таирова воспринимался как попытка создать в пределах сцены некую «новую реальность», поскольку действительная реальность была безрадостна и внеэстетична.

Правда, и бодрый ритм, и мажорность, и красочность в многочисленных постановках первых сезонов (со дня открытия до дня Октября Камерный дал 16 премьер) чаще всего, как уже сказано, обретали формы довольно банальной игривости. Даже появление в стенах театра такой художницы, как Наталья Гончарова, вопреки ожиданиям ничего не изменило. Таиров призвал Гончарову без сомнения потому, что годом ранее ее «головокружительно веселые декорации»^{dxli} к «Золотому петушку» в дягилевской постановке М. Фокина произвели подлинную сенсацию. Но, писал А. Эфрос, Дягилев, «великий мастер светских олимпиад, снял с варварства гончаровских красок и контуров их шершавую жесткость. В Париже иначе они не могли пройти»^{dxlii}. К Таирову Гончарова пришла после Дягилева, и это определило ее работу в Камерном театре. Декорации «Веера» были дягилевскими. «Они были смелы, но умеренны. Мы хотели поворотного спектакля, а получили дежурную приятность»^{dxliii}.

«Дежурные приятности» преподносили и С. Судейкин, и А. Лентулов. Да, это парадоксально. Но что делать? Следующий после «Сакунталы» решительный шаг вперед Таиров сделал только через два года, поставив «Фамиру Кифареда» Иннокентия Анненского (1916). С Таировым тут впервые сотрудничала художница Александра Экстер. А. Эфрос утверждал, что постановка «Фамиры» явилась «рождением новой театральности»^{dxliv}. Быть

может, это сказано слишком сильно, однако желание свернуть с проторенных путей в «Фамире» действительно чувствовалось. Таиров отверг самую идею стилизации — вот что тут было ново. Он ставил стилизованную под античность трагедию Анненского, стремясь содрать с нее символистские покровы и пробиться к первородной архаике.

Преодоление стилизаторства, которое в «Сакунтале» совершалось неосознанно, в «Фамире» стало ясно сознаваемой задачей. Анненский развернул античный сюжет навстречу символистской идее всевластия рока. Поэт сурово указывал предел, порог, который человек, пусть даже наделенный большим талантом, перешагнуть не вправе: за этим порогом царили уже не люди, а боги. Фамира — прославленный кифаред (т. е. певец, аккомпанирующий себе на кифаре, древней лире). Но Фамира занесся, возгордился, а потому «побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара»^{dxlv}.

Ничего не меняя в тексте, Таиров по-иному расставил акценты: вызов, который артист Фамира бросил в лицо богам, был для режиссера значительнее, нежели воследовавшая за этим кара. Согласно таировскому пониманию пьесы, Фамира, и ослепленный, и лишенный таланта, оставался все-таки не покоренным и не смирившимся.

Можно предположить, что Таиров мысленно отождествлял Фамиру если не с собой, то с Камерным театром, который отважился в суровую годину войны притронуться к старинным струнам, поспорить и с веком, и с роком. Роль Фамиры исполнял Николай Церетели, один из самых знаменитых актеров труппы, высокий, гибкий, с глубоким красивым голосом и властным жестом. В конце трагедии герой не терял присутствия духа: все так же тверда была «медленная, плавная поступь слепого Фамиры», так же «царственны» все его движения^{dxlvi}, так же надменно дерзко звучала речь. Нет, он не выказывал никакой готовности подчиниться потусторонней власти разгневанных муз, напротив, он продолжал спорить с небом. Не имея дела с художниками «Мира искусства», которые повсеместно способствовали развитию русского традиционализма (у Таирова ни Головин, ни Бенуа, ни Добужинский не работали), Камерный театр сразу привлек к себе группу очень даровитых молодых мастеров. Поначалу Таиров вынужден был показывать более десятка премьер за сезон, поэтому задания, которые он ставил перед художниками (или идеи художников, которые он принимал), варьировались и менялись от спектакля к спектаклю. Но одна — самая для Таирова существенная — тенденция выступила сразу же: Таиров расчищал и освобождал пространство сцены. Ему нужен был либо ровный планшет, либо планшет изломанный, поднимавшийся ступенями, наклонный, какой угодно — только непременно пустой.

Стремление к пустоте, даже пустынности сцены, как показали лучшие спектакли предреволюционных лет — «Сакунтала» и «Фамира Кифаред», означало стремление к новым формам организации сценического пространства. «Надо было, — писал А. Эфрос, формулируя задачи, которые решал Таиров, — изменить традиционную “коробку”. Недостаточно было перестроить только

горизонтальную глубину подмостков. Нужны были вертикали. Дело шло о «завоевании воздуха» — о движении вверх, к колосникам, об овладении всей трехмерностью сцены»^{dxlvii}

Вот по поводу «движения вверх» придется с А. Эфросом поспорить. Эта его идея была подхвачена буквально всеми, кто писал о Камерном театре, и некоторыми спектаклями Таирова (например, постановкой «Ромео и Джульетты» в декорациях А. Экстер в 1921 г.) она может быть подкреплена. Но такие вертикальные композиции в практике Таирова очень редки. В его композициях доминирует выгодная для «кордетруппы» или «корде-драмы» горизонталь. Это видно и в «Сакунтале», и в «Фамире Кифареде», и затем в «Саломее».

Руководитель Камерного театра очень скоро стал требовать у художников не только эскизы, но и макеты оформления. Макеты, от которых Мейерхольд отказался еще в Студии на Поварской в 1905 г., понадобились Таирову как твердая гарантия трехмерной, объемной декорации. Ибо Таиров двигался от декорации-картины к декорации-структуре. Причем характерная особенность архитектуры таировских композиций состояла именно в том, что чаще всего, даже и тогда, когда казались вздыбленными, они пластались горизонтально, предлагая актерам плоские, удобные игровые площадки. Все таировские шедевры организованы по этому принципу. Редкие исключения только подтверждают правило. Ибо и в этих случаях вертикали взмывают вверх по бокам сцены, оставляя середину планшета свободной.

Это правило соблюла и Александра Экстер, которая впервые сотрудничала с Таировым в постановке трагедии «Фамира Кифаред».

Александра Экстер как бы в противовес горестной фатальности пьесы придала своей кубистической декорации мажорную монолитность. По определению Я. Тугендхольда, пейзаж тут был «сведен к нескольким простейшим формам: синим, разной ширины, ступеням, черным коническим кипарисам и золотым и черным кубообразным камням и скалам»^{dxlviii}. Все эти кубы и конусы, писал А. Эфрос, «большими, глухоокрашенными черно-синими глыбами подымались и сползали по ступеням сцены», где «царила гармония масс», ибо «массивы объемов и ритмы площадок были выверены. Это был торжественный парад кубизма»^{dxlix}. Добавим, что это была вообще первая театральная победа кубизма, одержанная годом ранее парижского «Парада» в оформлении Пикассо (1917) и на пять лет опередившая «Зори» В. Мейерхольда и В. Дмитриева (1921).

Принципы кубизма в применении к искусству театра были безоговорочно плодотворны и стопроцентно полезны. Ибо они предполагали объемность, трехмерность, которой давно уже требовала сцена. Они избавляли театр от плоскостных «картинных» декорации, всегда противоречащих живой скульптурности актерских фигур.

Но кубистические декорации в «Фамире» все же не уклонялись от изобразительности. Абстрактная форма охотно соглашалась быть воспринятой как конкретный пейзаж: «Нагромождение кубов на сцене точно ассоциировалось у зрителей с нагромождением скал среди какой-то дикой

природы. А конусообразные формы ассоциировались с пирамидными тополями или с кипарисами». Сообщая об этих пейзажных ассоциациях, А. Коонен все же утверждала, будто в «Фамире» «впервые на сцене была поставлена конструкция»^{dl}. Здесь у Коонен (и не у нее одной) — характерная ошибка: Экстер действительно радикально преобразила сценическую площадку, сломала ровный планшет и предложила Таирову вести действие на широких ступенях пологой лестницы. Однако это еще не означало, что декорация превратилась в конструкцию и стала, как выразился Таиров, «гибкой и послушной клавиатурой для актеров»^{dli}. Ибо трехмерная кубистическая декорация Экстер была неподвижна. Четкая геометричность всех абрисов оставалась статичной. К. Державин писал, что в оформлении «Фамиры» проступила тенденция «к пифагорийскому восприятию действительности в ее мыслимых идеальных структурных очертаниях»^{dlii}. Это бесспорно, как бесспорно и то, что в структурных очертаниях доминировали плоскости, напоминая вагнеровские эскизы А. Аппиа^{dliiii}. Не исключено, что Таиров видел его пространственные композиции на выставке в Цюрихе в 1914 г., до начала войны.

Влияние Аппиа предопределило характер постройки. Придя вместе с Экстер к мысли, что «пол сцены должен быть сломан», Таиров все же «сломал» его так, что получились широкие плоские игровые площадки, удобные для группировок массовых сцен. И тотчас же вспомнил о балете. Если бы хореографы, писал он, пользовались не плоским планшетом, который «невзрачен», а системой разновысотных площадок, примененной в «Фамире», то балет «мог бы обрести здесь для себя исключительные и неведомые красоты»^{dliiv}. Балетмейстеры (М. Фокин хотя бы) могли бы возразить Таирову, что им эти «красоты» уже знакомы. Более того, они могли бы заметить, вероятно, что и установка, сооруженная Экстер, и вся режиссерская партитура «Фамиры» повинуются давним принципам организации балетного спектакля. В частности, герой, Фамира, соотнесен с живописными группировками менад и сатиров именно так, как прима-балерина или первый танцовщик обычно соотносятся с кордебалетом.

Хореографическое по сути решение драматического спектакля само по себе было, конечно, смелым и совершенно неожиданным новшеством для театра драматического, связанного со словом. Настолько смелым и настолько неожиданным, что новизну заметили все, но ее зависимость от хореографии не заметил никто. Критики, конечно, писали так, будто вторжение танцевальной стихии на драматическую сцену — дело привычное и обычное. «Хор менад — это и есть вакхический фон, тот ураган, тот вихрь, тот огонь рока», над которым не властен герой, сообщил один рецензент^{dliiv}. Другой справедливо заметил, что в трагедии Анненского вакханки и сатиры «томятся телесной жаждой», но утолить ее не могут, а в постановке Таирова «извиваются тела вакханок, прыгают и кувыркаются вокруг них сатиры и с победными кликами уносят их на руках»^{dlivi}.

Костюмировка сохраняла некоторые признаки «эллинического колорита», но все хитоны, пеплосы и хламиды (малиново-красные у менад) едва прикрывали

нагие тела актеров и актрис. Не осмелившись обнажить груди менад, что по тем временам было бы слишком рискованно, Экстер и Таиров в одной из экстатических плясок выпустили этих вакханок с накладными бюстами и даже обозначили на бюстах «влекущие кровавые точки сосков»^{dlvii}, смутившие целомудренных критиков. Кроме того, Таиров в «Фа-мире» впервые применил «графический» грим: «подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными»^{dlviii}.

Рассказав об этом, Коонен не упомянула, что сама она в «Фамире» исполняла партию (ролью не назовешь!) одной из менад. Факт существенный, ибо позволяет понять, сколь важное значение придавал Таиров своему «кордебалету». Кроме того, Коонен не связала «графический грим» с особенностями освещения спектакля. А ведь в «Фамире», опять-таки впервые на драматической сцене, была использована система освещения, незадолго до того созданная А. Зальцманом для осуществления постановок Аппиа в «Школе музыки и жеста» Э. Жака-Далькроза в Хеллерау, близ Дрездена. Размещая электрические лампы за довольно плотной тканью, Зальцман добивался по заданию Аппиа рассеянного «тонального света», который не имитировал природный свет, а заставлял ровно сияющее пространство по воле режиссера так или иначе аккомпанировать ходу действия. Вызванный Таировым в Москву немецкий художник-осветитель использовал в «Фамире» комбинации белых и синих ламп. «Световая атмосфера меняла свою окраску, откликалась на малейший нажим управляющего рычага»^{dlx}. Приспособления, устроенные Зальцманом, оказались очень выгодны для спектакля: в «тональном свете» лестницы, кубы и конусы Экстер выглядели монументальнее, костюмы ярче, движения актеров — заметнее. Холстинный задник «насыщался большим разнообразием оттенков от лунно-голубых и оранжево-опаловых до багрово-красных»^{dlx}. Особенно выигрывали в таком освещении группировки менад и сатиров.

Языку пластики Таиров хотел предоставить равные права со словом, жест для него значил не меньше, чем текст. Партитура складывалась из четырех перемежающихся элементов — пантомимы, диалога, пения, танца. Их взаимодействие было тщательно продумано: в «звучащем балете» легкость сценической речи сопровождалась особой медлительной тяжестью жеста, гортанное, низкое пение — взвинченной экспрессией пляски.

Спектакль произвел сильное впечатление. П. Марков был убежден, что в нем наиболее явственно выразилось «новое существо» исканий Таирова^{dlxi}. После «Фамиры» Таиров намеревался поставить «Розу и Крест» Александра Блока^{dlxii}. Возможно, что и для Блока и для Таирова такая встреча оказалась бы счастливой, но Блок тогда «не думал ни о каком театре, кроме Художественного»^{dlxiii}, Камерному пьесу не отдал, и в конечном счете «Роза и Крест» в те годы вообще не увидела света рампы. Таиров же после недолгих

колебаний обратился к «Саломее» Оскара Уайльда.

Сделав такой выбор, он, казалось, подчинился моде: Уайльдом зачитывались, Уайльдом восхищались, Уайльда наперебой цитировали. Что же касается «Саломеи», то вокруг нее, после того как пьеса в 1908 г. была запрещена и Мейерхольду и Евреинову, возник ореол особой таинственности. Ждали чего-то небывало греховного, скандально откровенного. Критик Э. Бескин, разжигая воображение зрителей, писал: «Это — какой-то безумно дерзкий рефлекс первобытного человечества через спинной мозг неврастенического современника. Это — прошедший тысячелетия разряд тока оголенного инстинкта»^{dlxiv}. Таиров, однако, ни «дерзкими рефлексами», ни «оголенными инстинктами» не соблазнился, напротив, он, по свидетельству Коонен, старался преодолеть «вычурность уайльдовского стиля и цветистость его слога»^{dlxv}. Задача была не из легких — пьеса шла в переводе Бальмонта, углублявшем и вычурность, и цветистость. По мысли Таирова, словесному роскошеству и неумеренной расточительности уайльдовских эпитетов следовало противопоставить суровую форму всей композиции. Тон спектаклю задавали декорации. «Актеры должны были идти за Экстер, а не за Уайльдом, — пояснял А. Эфрос — Она была целью, он был предлогом»^{dlxvi}.

И сам Таиров, и Экстер все более пристальное внимание уделяли костюму. Впоследствии, несколько утрируя, писали, что Камерный театр — «театр костюмов». Это, конечно, преувеличение. Но что верно, то верно: проблема костюма всегда была чрезвычайно существенной и для Таирова, и для его художников.

Если в «Фамире» костюмы были, так сказать, минимальны, не столько облекали, сколько открывали тела, то костюмная сюита «Саломеи», напротив, массивна, громоздка. Кроме ярких тканей, Экстер применила тут тонкие металлические каркасы, обручи, даже фанеру. Ее костюмы-постройки на первый взгляд как будто противоречили таировскому тяготению к балетной форме спектакля. Однако, сравнивая эскизы Экстер к «Саломее» (а потом — к «Ромео и Джульетте») с эскизами Бакста к дягилевским балетам, приходишь к мысли, что именно здесь отправная точка исканий художницы. Балетные критики писали о «чудовищности» «монументальных» костюмов Бакста, но скрепя сердце признавали, что костюм у него «становится одушевленным предметом». Бакст говорил: «Заблуждение думать, что на нейтральном фоне костюмы выигрывают. Они приобретают во сто крат большую силу на ярком фоне»^{dlxvii}. Обе эти идеи — монументальность костюма и готовность поместить яркий костюм на ярком фоне — Экстер подхватила и преобразила. Правда, в отличие от бакстовских, ее тона были локальны, краски яркие, но пестры. Она вплотную сомкнула костюм и фон, превратила театральный костюм в движущийся вместе с актером фрагмент сценической архитектуры.

Занизив портал, вытянув по горизонтали вдоль линии ramпы мощные «аппиевские» ступени и воздвигнув толстенные колонны, художница наглухо замкнула пространство. Колонны выпирали вперед, ступени диктовали актерам движение вниз, к авансцене. Черно-серебристые и серебристо-голубые наряды посверкивали на локальном фоне драпировок, поочередно выплывающих то

слева, то справа. Новшеством был сам «принцип движущихся декораций, т. е. различного цвета и формы кусков материи, движущихся по всем направлениям». Я. Тугендхольд особо отмечал, что «при наличии одного и того же архитектурного остова постановки только эти цветные завесы и определяли собою перемену места и времени каждого акта». Целая «клавиатура красок» — «от серебролунных до черных на общем фоне красного занавеса», писал он, сопровождает, «как оркестр», весь ход спектакля^{dlxviii}. Бесшумные сдвиги этих красочных полотнищ создавали ощущение текучести всей картины, озаренной тревожными багряно-красными лучами света.

В тесных пределах площадки Таиров сухо вычерчивал свои мизансцены. Длинные копыя воинов Ирода, то устремленные ввысь, то грозно накренившиеся, аккомпанировали строгому и экономному пластическому рисунку. Лаконичность и чистота движения были предписаны всем — и монументальному Ироду — И. Аркадину, и гибкому Иоканаану — Н. Церетели, и надменно-дерзкой Саломее — А. Коонен. Немноголюдные, но экспрессивные массовки обладали кордебалетной синхронностью. Послушные таировскому чертежу, «актеры, — удивленно заметил Г. Геройский, — стали больше людьми». В Саломее — Коонен угадывались «решимость и своеобразный расчет»: «она была цельной»^{dlxix}.

Таиров уклонялся от взвинченной эмоциональности, какая была в моде. Вероятно, как раз по этой причине в первых отзывах на спектакль сквозило нескрываемое разочарование. «Представление вышло натянутое, холодное...» — досадовал один рецензент^{dlxx}. «Пламенная роль» Саломеи, писал другой, вообще не для Коонен, она играла «остроумно и культурно», но «не было потрясения, не было катарсиса»^{dlxxi}.

Уайльдовская героиня одержима необузданной страстью, она сторает в любовном пламени, все ее поступки продиктованы не разумом, а только «оголенным инстинктом». Коонен повернула роль по-своему, воспела не возбужденную чувственность, но возмущенный дух. К. Державин запомнил «строгий облик царевны-девственницы»^{dlxxii}. «Убивая лирическую стихию, — заметил П. Марков, — хочет Коонен перейти в трагедию»^{dlxxiii}. Ее Саломея в отличие от Сакунталы не была ни рабой, ни жертвой всемогущей любви, но трагической героиней, гордо отстаивающей свою духовную свободу. Отсюда «решимость» ее Саломеи, отсюда «цельность» и отсюда же ее «своеобразный расчет»: она шла войной и против силы Ирода, и против слабости Иоканаана. Л. Гроссман отметил «трагическую чистоту образа Саломеи — Коонен, *чуждого до конца* черт восточной порочности»^{dlxxiv}. Г. Геронский особо подчеркнул, что «знаменитый танец семи покрывал», который другие актрисы и даже балерины превращали в «эротическую демонстрацию», у Коонен «выражал протест» — «сбрасывая пышные ткани», Саломея «смотрит все время ввысь»^{dlxxv}.

Впоследствии театроведы, возвращаясь к таировской «Саломее», писали об эротике и о «неосознанно разнузданных движениях» героини. Видимо, они больше верили Уайльду, нежели собственной памяти. А в начале 20-х годов Коонен упрекали, наоборот, в том, что она «всегда несколько холодновата и

серьезна». Эта холодность, считал Сергей Ауслендер, «позволяет актрисе быть всегда такой строго пластичной, ни одним неумеренным жестом или движением не нарушить строгого рисунка роли», а ее «прекрасному голосу звучать всегда так размеренно и гармонично»^{dlxxvi}.

Размеренность и гармония так или иначе давали себя знать не только в игре Коонен, но и во всех ранних работах Таирова, и в «Сакунтале», и в «Фамире», и в «Саломее», подчас вопреки манерности или вычурности текста. Подобно поэтам-акмеистам, которые противопоставили зыбкость символистских образов тяготению к классической ясности, блоковской «тоске и смуте» — твердую чеканку немногословного стиха, Таиров тоже продвигался от невнятицы к четкости, от жалобной минорности — к трагизму, от пышной праздничности беспечных комедий — к упругости и хореографической чистоте арлекинад. Но, конечно, его заносило. Акмеисты лелеяли чувство меры. Таирова же влекло к кубистическим крайностям. Желание любой ценой вырваться из плена театральной моды, обойтись без ее «общих мест» и «дежурных приятностей» побуждало режиссера идти на риск. Путь к спектаклю большого стиля требовал смелости, и эксперименты Таирова были агрессивны.

ТЕАТР ФУТУРИСТОВ

*Русские поэты-футуристы и театр * Велимир Хлебников и Владимир Маяковский * Различия между итальянской и русской концепциями футуризма * Пьеса Хлебникова «Чертик» и ее полемическая связь с поэзией Блока * Развитие в «Чертике» абсурдистских мотивов * Неприятие урбанизма * Пролог Хлебникова к опере «Победа над солнцем» * Сочетание архаизма и футуризма в словесной стилистике Хлебникова * «Супрематизм» декораций и костюмов К. Малевича к «Победе над солнцем» * Театральные начинания футуристов и творчество художника Филонова * Трагедия-монодрама «Владимир Маяковский» * Гротескный сплав «мистерияльного» и «буффонного», пародии и экспрессии * Система патетики, лозунгов, метафор и гипербол*

Начиная с 1910 г. стала ощутима антипатия некоторых театральных новаторов ко всякой литературе, в том числе и классической, к словесности вообще. Теоретически обосновывалась необходимость избавить актера от произнесения какого бы то ни было текста. Бессловесное действие (пантомима или мимодрама) превозносилось потому, что оно должно было доказать автономность и самоценность сценического искусства, полную его независимость от литературы. Практика не отставала от теории, эксперименты в сфере пантомимы предпринимали и Мейерхольд, и Евреинов, и Таиров.

Но в это же самое время фантазия некоторых молодых поэтов, в первую очередь Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского, предвкушала возможность совершенно небывалых зрелищ. Русские футуристы, едва заявив о себе — скандально и шумно, — тотчас же попытались захватить сцену. В 1913 г. Маяковский широко вещательно провозгласил: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра». Эту дверь футуристы попытались выломать. Ибо они считали, что «современный театр выступает только поработителем слова и поэта». («Некультурным поработителем» — уточнял Маяковский.) Авторитеты вроде Станиславского или Ермоловой в глазах футуристов значения не имели, новаторов вроде Мейерхольда они не признавали. «До нашего прихода, — объявил Маяковский, — театр как самостоятельное искусство не существовал». И пообещал незамедлительно создать «новое, свободное искусство актера»^{dlxxvii}.

Особого доверия эти обещания не вызывали — и не только потому, что люди театра, как и почти вся русская интеллигенция, считали футуристов «шарлатанами» и «хулиганами». Но и потому, что вся футуристическая программа была скорее разрушительной, нежели созидательной. Все понимали, кого футуристы хотят «сбросить с корабля современности». Никто не понимал, куда они собираются этот корабль вести.

Хорошо известно, что футуризм возник в Италии и что главным его теоретиком был Филиппо Томмазо Маринетти, чей первый «манифест

футуризма», опубликованный в 1909 г., содержал целостную — опять-таки не столько позитивную, сколько негативную — программу нового эстетического направления. О футуризме вообще судят обычно по футуризму итальянскому. А потому русских футуристов — Хлебникова, Маяковского, Крученых братьев Бурлюков, Василия Каменского — пытаются понять, опираясь на декларации Маринетти. Особенно распространены такого рода попытки в современном западном литературоведении и искусствоведении, благи сейчас на Западе футуристы в моде.

На самом же деле между русским и итальянским футуризмом общего мало. Русские футуристы смыкались с итальянскими только в желании разорвать все связи с эстетической традицией, с искусством, которое им предшествовало. Кроме того, и те и другие — и русские и итальянцы — провозглашали как главный принцип искусства будущего «динамизм», культ скорости и стремление к «будущему». Когда Осип Брик в начале 20-х годов говорил, что «ночной автомобиль... прекрасней статуи Самофракийской победы» и славил «красоту быстроты»^{dlxxviii}, он, конечно, с весьма солидным запозданием повторял заповеди Маринетти. Но — повторял!

В 1910-х же годах футуристы России не принимали программу футуристов Италии.

Итальянские футуристы считали, что новому искусству нет дела до таких ничтожных явлений, как любовь. Они третировали любовную тематику. Маринетти говорил о «презрении к женщине» как об одной из главных футуристических доблестей. В поэзии русских футуристов любовная лирика сохранила всю традиционную полноту власти. «Облако в штанах» Маяковского почти целиком — «про это».

Итальянские футуристы не проявляли никакого любопытства ни к истории вообще, ни к словесной архаике в частности. Русские же футуристы, особенно Хлебников, а вслед за ним и Василий Каменский далеко углублялись в древность и охотно пользовались старинной лексикой, дабы освежить и обновить современный язык.

Итальянские футуристы возлагали самые большие надежды на войну. Они были патриотически настроены, их заранее воодушевляли предчувствуемые баталии, они воспевали силу, фетишизировали оружие. Русские футуристы не хуже итальянских знали, что война неминуема. Но в их творчестве проступали совсем иные мотивы: отвращение к шовинизму, к бряцанию оружием, нескрываемый страх перед бессмысленным кровопролитием.

Как только предвестия сбылись и в Европе загремели пушки первой мировой войны, конфронтации между итальянскими и русскими футуристами определилась окончательно и бесповоротно. Маринетти и его сподвижники встретили войну с великим энтузиазмом. В их искусстве господствовали шовинистический дух и милитаристский пафос. Маринетти вещал: «Мы хотим прославлять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм... прекрасные идеи, которые убивают»^{dlxxix}. Русские футуристы, напротив, заняли резко антимилитаристскую позицию. В поэзии Маяковского зычно и гневно провозглашались проклятия войне.

Разумеется, дальновидных и серьезных политиков среди футуристов не было. Но их антивоенные выпады прямо противоречили официальной урапатриотической пропаганде и объективно поддерживали выдвинутый большевиками лозунг «война войне». Вот почему некоторые публичные выступления футуристов вызвали живое сочувствие аудитории, а большевики отнеслись к футуристам более тепло, нежели представители буржуазных политических партий.

Впервые две пьесы футуристов — по два раза — были сыграны 2–5 декабря 1913 г. в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской улице в Петербурге, т. е. в том самом зале, где в декабре 1906 г. Мейерхольд впервые показал «Балаганчик» Блока. Эти пьесы — трагедия Маяковского «Владимир Маяковский» и опера Михаила Матюшина на слова Алексея Крученых «Победа над солнцем» — при всей несопоставимости дарований их авторов по содержанию были во многом между собой схожи. Их объединяла антипатия к буржуазной ординарности, к тупости мещанина, к казарменно-машинной цивилизации, к милитаризму, наконец.

Такие мотивы слышались и в написанных несколько ранее футуристических пьесах странного гения Велимира Хлебникова. В поэзии Хлебникова вещие пророчества соседствуют с темными, чуть ли не шаманским словесным рокотом, общепонятная речь — с намеренной заумью, неологизмы — с архаизмами, строки, почти детские по простоте, — с целыми строфами, смысл которых не поддается расшифровке. Вся эта удивительная чересполосица возникла в искусстве Хлебникова спонтанно. В отличие от своих сотоварищей по футуризму, не исключая и Маяковского, он не умел себя рекламировать, не был сознательным устройтеlem сенсаций (хотя нередко оказывался в самом центре сенсационных футуристических программ — эстрадных или печатных). Внешне самый тихий из футуристов, по сути он был среди них самым смелым. Все, что Хлебников писал в диалогической форме и что могло восприниматься как некое отдаленное подобие пьес, выглядело до крайности экстравагантно, а сценически — совершенно неосуществимо.

Пьеса Хлебникова «Чертик», снабженная подзаголовком «Петербургская шутка на рождение Аполлона», написана никак не позднее 1909 г. Составители первого тома «Творений» Хлебникова, выпущенного в 1914 г., отнесли ее даже к 1906 г. Однако эта датировка опровергается дважды: во-первых, поэт явно имел в виду рождение журнала «Аполлон», который начал выходить с 1909 г.; во-вторых, в «Чертике» определенно чувствуется знакомство с «Незнакомкой» Блока, опубликованной в «Весах» за 1907 г., № 5–7.

Когда Хлебников только начинался, Блок был уже кумиром студенческой молодежи и подлинным властителем если не душ русских интеллигентов. Поэтому зависимость раннего Хлебникова от зрелого Блока (кстати говоря, мало изученная филологами) — явление не только естественное, но и неизбежное. Эта зависимость дает себя знать и в некоторых примечательных совпадениях (например, в «Незнакомке» Блока: «Снег, вечно юный, одевает ее плечи, опушает стан»; в «Чертике» Хлебникова: «Легкая метель плетет на ее теле снежные венки»), и в столь же примечательных

моментах полемического отталкивания.

Абсурдистские приемы, прибегая к которым Блок в «Незнакомке» лишь слегка накренил реальность, внезапно перебивал обычный бытовой диалог атаками бессмыслицы и вздора, в «Чертике» обретают формообразующую энергию. Структура пьесы Хлебникова хаотична. Логические связи между эпизодами разорваны, в принципе тут все что угодно и когда угодно может произойти, все что угодно может быть произнесено.

И все же основные темы хлебниковской «фантазии в диалогах» назвать можно. В ней выражено неприятие урбанистической цивилизации («Живой души у городских людей нет», — говорит Геракл), а сбивчивые разговоры о судьбах России приводят к мысли, что спасение — в бегстве к прошлому, к патриархальным нравам.

В действии наряду и наравне с чиновниками, нищими, полицейскими, стариками, старухами, гуляками, разносчиками, половыми и прочими участвуют ожившие сфинксы и кариатиды, Геракл, например, который только что подпирает фронтон петербургского дворца княгини Дашковой, языческие боги и богини (Перун и Гера), голые ведьмы, Ворона и Мамонт, Французская Свобода и даже такой персонаж, как Стакан пива (который, указано в ремарке, «принимает размеры вселенной»).

Многие хлебниковские ремарки и реплики шаловливо-веселы: сфинксы, «подобно тюленям, радостно кидаются в воду и, ныряя, плывут», Геракл каждому пожимает руку так, что все вскрикивают от боли, Черт сентиментален и любит «посещать обедню в день кончины Чайковского», Французская Свобода является в российскую пивную со словами: «Я пришла сюда согреться» — и т. д.

Но иные шутки поэта злы, ядовиты. Саркастически написана, например, роль Русского военного «с длинными усами», напыщенного дурака, «гордого своей прямотой» и высокопарно изрекающего азбучные истины.

Другая пьеса Хлебникова, «Маркиза Дэзес» (тоже 1909 г.), интересна двойной системой метаморфоз: вещи оживают, становятся птицами или зверями, а люди — окаменевают, превращаются в мраморные статуи. Истолковать это произведение можно по-разному, однако несомненно, что и в «Маркизе Дэзес», как писал биограф Хлебникова Н. Л. Степанов, слышны ноты «протеста против нивелирующей человека цивилизации»^{dlxxx}.

Во время «первых в мире постановок футуристов театра» в «Луна-парке» на Офицерской слово Хлебникова прозвучало только в прологе к опере Матюшина — Крученых «Победа над солнцем». Сам по себе пролог очень интересен. Провозглашая: «Люди! Те, кто родились, но еще не умер. Спешите идти в созерцог или созерцавель!» — Хлебников не только пытается создать новый (заметно славянизированный и архаизированный) театральный лексикон: театр — «созерцог» или «созерцавель», зрители — «видухи, созерцали, глядари», декорации — «смотрины», суфлер — «подсказчук» и т. д. и т. п. Это само по себе не так уж существенно.

Важнее другое: Хлебников придумывает и организует новую систему актерских амплуа. И если в его «ужасавлях» легко узнать злодеев, а в его

«веселянах» и «смеявах» — комиков, то такие амплуа, как «судьбоспоры», «зовавы», «мучавы» и «малюты» (!), позволяют думать, что Хлебников предугадывал некие в те времена еще не вполне реализованные возможности актерского искусства. «Зовавы», вероятно, мыслились как актеры-трибуны, актеры-глашатаи, «судьбоспоры» — как герои, способные бросить вызов Року, «малюты» — как палачи, «мучавы» — как жертвы. Поэту виделась целостная, отчасти опирающаяся на старинный опыт скоморохов и простонародного балагана, отчасти же — устремленная в будущее, пророческая и профетическая труппа. «Минавы, — обещал Хлебников зрителям, — расскажут вам, кем вы были некогда, бытавы — кто вы, бывавы — кем вы могли быть». Что же касается театра в целом, то разъяснение по этому поводу было лаконичное: «Созерцавель есть преображавель». То есть имелось в виду искусство, способное преобразовать реальность.

Все эти идеи, сжато высказанные в хлебниковском прологе, отчасти подтвердила сперва трагедия «Владимир Маяковский», а позднее — «Мистерия-буфф». Что же касается «Победы над солнцем», перед началом которой и оглашался данный пролог, то она хлебниковские ожидания не оправдывала.

У оперы Матюшина и Крученых незаслуженно громкая репутация: монотонный текст либретто довольно примитивен, действие топчется на месте, а музыка вряд ли способна заинтересовать кого-либо, кроме самых дотошных историков. Славу «Победе над солнцем» принесли эскизы декораций, а главное — эскизы костюмов, сделанные художником Казимиром Малевичем. Трудно сказать, в какой мере замыслы Малевича были реализованы в спектакле 1913 г., — постановка была самая любительская, денежные затраты минимальные, готовилась она второпях. «Репетиций было всего две, и те наспех, — вспоминал М. Матюшин. — Малевичу долго не давали материала для декораций». Сам Малевич уже через полтора года с обидой писал, что его проекты из-за невежества организаторов представления «не удалось выполнить»^{dlxxxii}. Тем не менее даже то, что было сделано по эскизам Малевича, далеко превосходило возможности автора либретто.

Пьеса Крученых — шершавая по языку, вялая по мысли. Крикливая возбужденность речи выдает ее искусственность: слова будто становятся в позу и старательно имитируют бурные эмоции. Образы при всей их вызывающей броскости (например, Толстяк, который шествует впереди собственной головы: «голова на два шага сзади») рационально сконструированы, а многочисленные потуги на остроумие не вызывают даже улыбки.

Впоследствии поэт Бенедикт Лившиц, автор книги воспоминаний «Полутораглазый стрелец», писал, что «светящийся фокус» постановки «вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от ее музыкального текста [т. е. от музыки Матюшина. — К. Р.] и, разумеется, в астрономическом отдалении от либретто»^{dlxxxiii}. Значит, несмотря на все несовершенство выполнения, в центре всеобщего внимания очутились все-таки костюмы Малевича, который впервые (задолго до спектаклей Камерного театра и парижского балета «Парад», оформленного Пабло Пикассо) рискнул применить

принципы кубизма, и именно в одеждах сценических персонажей.

Исследователи творчества Малевича, когда в поле их зрения попадают эскизы к «Победе над солнцем», толкуют преимущественно о том, надо ли рассматривать эти работы как кубистические, или они должны быть отнесены уже к супрематизму (этот термин, изобретенный Малевичем, означает беспредметное искусство). Действительно, эскизы декораций к «Победе над солнцем» дают повод для такого рода дискуссий: Малевич писал задники, оперируя чистыми геометрическими формами (на одном из эскизов к этому спектаклю впервые появился знаменитый «Черный квадрат»), прямыми и кривыми линиями, кое-где расставляя то нотные знаки, то некие подобия знаков вопросительных, не желая знать, где верх, где низ, вообще никак и ничем не намекая на то или иное место действия — самое понятие «места» в его декорациях игнорируется. Они представляют собой лишь некий мрачно-абстрактный фон для актерского действия.

Но совсем иное дело — эскизы костюмов. Большая костюмная сюита Малевича Представляет собой серию саркастически-гротескных изображений полуроботов-полулюдей. Костюмных эскизов множество (сохранилось более двадцати) и, конечно, далеко не все они были реализованы. Наиболее характерны фигуры «будетлянских силачей»: у одних лица прикрыты старинными рыцарскими забралами, у других головы вообще заменены металлическими призмами, а тела закованы в броню. Для спектакля в «Луна-парке» костюмы сделали из обыкновенного картона, и все же, когда лучи прожекторов выхватывали из темноты громоздкие фигуры актеров, лишая их то рук, то ног, то голов, впечатление возникало «люциферическое»^{dlxxxiii}. По словам осведомленного Матюшина, механизированная дьяволиада Малевича должна была предрекать «конец будущим войнам»^{dlxxxiv}.

В день первого исполнения «Победы над солнцем» в зрительном зале «все время стоял страшный скандал. Зрители резко делились на сочувствующих и негодующих». Критика, как писал тот же Матюшин, «конечно, беззубо кусалась, но успеха нашего у молодежи она скрыть не могла»^{dlxxxv}. Скорее всего, это преувеличение. Рецензии действительно были издевательские или раздраженные; об успехе же — хотя бы и у молодежи — у нас нет сведений. По поводу же декораций и костюмов в газете «День» сказано было, что они, бесспорно, «оригинальны, но уму обыкновенного смертного мало понятны»^{dlxxxvi}.

Судя по мемуарам артиста Александра Мгеброва, замечательный пролог Хлебникова к «Победе над солнцем» плохо прочитал некий глашатай «с кровавыми руками, с большим папирусом». Его невнятное бормотание прерывали бесцеремонные крики зрителей: «Довольно!.. Скучно... Уходите!» Да и в пьесе Крученых «никто ничего не понял». Мгебров эпически повествует: «Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы». Ясно было, что «борьба началась», неясно было — «кого же с кем?»^{dlxxxvii}

Гораздо более доступна оказалась — и гораздо больше возбудила публику — трагедия «Владимир Маяковский».

В свое время театроведы потратили немало сил, стараясь доказать «очевидную разность трагедии Маяковского и оперы Крученых», хотя, казалось бы, «очевидное» в доказательствах не нуждается. Б. И. Ростоцкий противопоставлял «анархическому бунтарству» Крученых — «живую и действительную реальность», которая будто бы составляла подлинное содержание трагедии Маяковского, а разрушительному «хулиганству» Крученых — «театр большого социального пафоса», уже тогда создаваемый Маяковским. Более того, утверждалось, что Маяковский, когда писал и исполнял свою трагедию, «спорил со спектаклями Мейерхольда 1906 – 1907 годов» (которых поэт не видел и видеть не мог), а футуристы, Крученых, Малевич и Матюшин, якобы порицали трагедию Маяковского, ибо усматривали противоположность тенденций, воплощенных в постановке «Победы над солнцем», с одной стороны, и трагедии «Владимир Маяковский» — с другой^{dlxxxviii}.

На самом же деле Малевич в августе 1913 г. писал Матюшину: «У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца. Для нас блестяще он все разрешает»^{dlxxxix}. Ни о какой «противоположности тенденций» речи не было. Футуристы выступали небольшой, но сплоченной группой, «анархическое бунтарство» в равной мере присуще и трагедии Маяковского, и пьесе Крученых. Различия, и очень значительные, были только в масштабах поэтических дарований.

Вот почему при постановке трагедии «Владимир Маяковский» в фокусе общего внимания очутился сам поэт — и как исполнитель главной роли, и прежде всего как автор волнующего текста. Оптимистический прогноз Малевича — «восторгу не будет конца» — не подтвердился. Но театральные идеи футуристов на этот раз побудили серьезно задуматься даже искусственного критика П. Ярцева. Его статья, опубликованная 7 декабря 1913 г. в газете «Речь», позволяет понять, как была поставлена, сыграна и воспринята трагедия.

Функции декораций выполняли небольшие панно (или «экраны»), которые устанавливались в глубине сцены, возле затянутого сукном задника. В прологе и эпилоге сияло квадратное панно Павла Филонова, «расписанное ярко разными, вещами: корабликами, домиками, деревянными коньками, будто кто набросал кучу игрушек, а дети их зарисовали». Ярцев признавал, что «это было очень бодро, тепло по краскам, весело — и напоминало святки. Перед рампой была поставлена лесенка, задрапированная коричневым коленкором» (на эту лесенку, как на постамент, поднимался, выходя на сцену, Маяковский).

Панно к первому действию (согласно ремарке поэта — «город в паутине улиц») нарисовал И. Школьник. Его эскизы сохранились и полностью подтверждают ярцевское описание: «город с валяющимися друг на друга крышами, улицами и телеграфными столбами». Во втором действии Школьник изобразил «другой город из падающих крыш, улиц, стен и фонарей», по определению Ярцева — город «розоватый и неприятный». Впечатление Мгеброва было иным: спустя почти двадцать лет он говорил, что «на этом картоне» ему явилось, быть может, «самое реальное изображение города, какое когда-либо я видел»^{dxс}.

Ремарки Маяковского, характеризующие персонажей, несомненно, озадачили художников. Как показать на сцене Человека без головы или Человека с двумя поцелуями и т. п.? Павел Филонов вышел из положения просто. Фантазии поэта он представил в виде затейливо расписанных картонов, которые выносились на сцену актерами. (К сожалению, эскизы Филонова — если были эскизы — до нас не дошли.) «Актеры, — сообщал Ярцев, — двигаются, неся перед собою вырезанные картонные фигуры, изображающие то, что они представляют, а когда говорят, то выглядывают из-за этих фигур. Двигаются они медленно по прямым линиям и оставаясь все время лицом к публике (они и не могли бы повернуться, потому что у них позади и сбоку нет картонов), одеты же они в белые халаты, строятся они по сторонам панно, поближе к сукнам».

Еще до появления Маяковского в прологе на сцене «показался похоронный факельщик в белой ливрее и в белом цилиндре, с фонарем в руках. Крадучись, очень смешными движениями, он пробирался по задней стене, освещая фонарем и будто рассматривая экран с игрушками». Потом «стала продвигаться через сцену, прихрамывая, фигура человека, несущего перед собою картон, изображающий человека без глаза и ноги». Когда фигура эта скрылась за левым сукном, то из-за правого выступила фигура «человека без уха». Потом фигура «человека без головы», потом «фигура старика с черными сухими кошками»^{dxci}.

Такие странные персонажи, да еще и демонстрируемые столь необычным способом, вызвали всеобщее изумление. «Публика пробовала смеяться, — вспоминал Мгебров, — но смех обрывался. Почему? Да потому, что это вовсе не было смешно. А как только замолкал смех, чувствовалась настороженность зрительного зала»^{dxcii}.

Следовательно, пьеса, непохожая ни на что ранее виденное, заинтриговала аудиторию. Ярцев предположил: «Этот парад должен был, может быть, изображать восстание в ночи чудищ, идущих к поэту бунтовать против мира и жизни (а может быть, против города), их искалечивших». Но в статье Ярцева была высказана и более интересная гипотеза. Он писал, что трагедия Маяковского возникла на сцене как «монодрама», где только сам поэт был «лицо действительное, а другие лица — ему представлялись. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: со своим лицом, в своей желтой блузе, в своем пальто и шляпе, со своей тросточкой. Другие же лица были отвлеченные». Примерно так же понял пьесу и Мгебров: реален только поэт, «все картонные куклы — это его сны, сны человеческой души, одинокой, забытой, затравленной в хаосе движений». Маяковский «был как бы над толпой, над городом»^{dxciiii}.

Вспомним, что за два года до премьеры своей трагедии, в декабре 1911 г., Маяковский находился в Москве и вполне мог видеть премьеру «Гамлета» в постановке Крэга — Станиславского, «Гамлета», понятого именно как «монодрама», где один Принц датский — «лицо действительное», а все другие лица увиденны «глазами души Гамлета» и только «ему представляются». Возможно, замысел Крэга в какой-то мере повлиял на замысел Маяковского. (Если бы мы точно знали, что Маяковский побывал на «Гамлете» МХТ, если бы

знали, что на шумевшая постановка Крэга — Станиславского хотя бы заинтересовала поэта, эту гипотезу следовало бы обосновать более тщательно.)

Ярцев, кроме того, уловил в футуристском спектакле Маяковского и намерение «возродить в чистом виде актера — гаера, откровенно представляющего и, играя, находящегося в очевидном общении с публикой. Футуристский поэт обращался к публике с прологом, с эпилогом и делал в ее сторону свои замечания по поводу того, что происходило на сцене». Маяковский, «покуривая папироску», почти не общался с «чудищами», которые «появлялись на сцене и что-то ему говорили: даже и не смотрел на них». Он прохаживался по подмосткам, глядя в зрительный зал, и, вспоминая один из участников представления — К. Томашевский, «вовсе не возражал против театрального скандала», а «хотел только одного: выйти победителем из этой схватки» с партером. Свои стихи, «их гордый пафос, хлесткую издевку и граничащую с цинизмом прямою выпадов» он бросал «в лицо ненавистной ему аудитории»^{dxciiv}.

Поэтому так энергично и так откровенно подчеркивалась условность действия: при первом же появлении Маяковский, рассказывал П. Ярцев, «передал на сцене свое пальто, шляпу и палку театральному служителю и даже, пошарив в жилетном кармане, дал ему монету за услугу...». Тем самым он недвусмысленно сообщил зрителям: никакого «перевоплощения» не будет, актер Маяковский и поэт Маяковский — одно и то же лицо.

Поскольку сведения об актерском дебюте Маяковского очень скудны, стоит привести и другие затерянные в старых газетах отзывы. В одной из рецензий сказано было, что, «когда молодой человек в полосатой куртке взял со стола какой-то грязный, испачканный красками картон, и, отламывая кусочки, стал их разжевывать, и когда из грязной бочки, на которой дворничскими каракулями было написано “Злость”, набирал что-то кухонным черпаком и показывал вид, что пьет какую-то гадость, — пахло забытыми легендами былого самодурства, былого издевательства над убогим человеком»^{dxcv}.

Столь сострадательное восприятие героя трагедии совершенно не разделяли другие рецензенты. Они, напротив, скорее увидели в нем самодовольного наглеца. «С высоко поднятой головой явился на сцену в прологе Вл. Маяковский и, став на помост в позу самоуверенного Пруткова, обратился к публике с просьбой “заштопать ему душу”. Переполнившая театр публика встретила обращение поэта оглушительным хохотом. Это мало смутило, однако, Маяковского, с большим пафосом прочитавшего большой монолог о себе в стихах... Во втором действии Владимир Маяковский символически впитывал в себя все страдания человеческие... В знак сочувствия проходила перед сидящим на стуле поэтом вереница женщин и бросала к его ногам свои слезы и поцелуи»^{dxcv}.

В этом насмешливом (без подписи) фельетоне «Русского слова» содержалось, правда, признание, что Маяковский «несомненно талантлив» и что «в пьесе есть счастливые места». «Счастливые», но будто бы несколько не оригинальные: «никакой новизны, никакого бунта», все это, уверял автор фельетона, уже было «у Мейерхольда в “Балаганчике”»^{dxcvii}. Возможно, такие

странные ассоциации возникали просто потому, что семь лет назад премьера «Балаганчика» исполнялась в этом же зале и вызвала такой же переполох: тогда пьесу Блока называли «Бедламчиком», «бредом куриной души», теперь футуристов объявляли «людьми наглыми» и «сумасшедшими». Коротенькая статейка Н. Россовского в «Петербургском листке» была озаглавлена «Спектакль душевнобольных». Не вдаваясь в подробности, критик сообщал, что он увидел «нечто ужасное, аляповатое»^{dxcviii}. Отклик «Нового времени» состоял из нескольких фраз: «НА — брр... ГЛЕ — брр!! ЦЫ — брр!! Это на языке футуристов. Они меня поймут. Публика, надеюсь, тоже»^{dxciix}.

За время, которое прошло после «Балаганчика», бывший Театр Комиссаржевской, где расположился увеселительный «Луна-парк», изменился до неузнаваемости. «Этот белый своеобразный зал с плоским светлым куполом, в котором была такая легкость и воздушность, — огорчался С. Любош, — теперь густо и грубо сверху донизу вымазан в грязную золотую краску, а на этом фоне расписаны цветы и узоры такого отвратительного хамского безвкусица, какое даже в скверном трактире не всегда встретишь... И странно: несмотря на новейшие футуристические декорации, интересные по красочным пятнам, все представление в общем вполне гармонировало с низменным пошибом размалеванного зала»^{dc}.

«Низменный пошиб» в представлениях футуристов, конечно, чувствовался. В их расчеты входила именно такая реакция оскорбленных, задетых за живое эстетов. И вероятно, их вполне устраивало вульгарное убранство «Луна-парка» на Офицерской.

И в современных откликах прессы, и в воспоминаниях о спектакле на первый план, заслоняя остальных персонажей, выступает фигура самого поэта. Л. Жевержеев писал, что Маяковский поразил его «исключительными сценическими данными. Рост, выразительная мимика чуть тронутого гримом лица, широта и пластичность жеста и, наконец, изумительный по тембру и силе голос»^{dcⁱ}. Эти «сценические данные» по достоинству оценил и известный театральный критик А. Кугель. Спектакли футуристов показались ему «нелепыми и невозможными по дикости», но Кугель искренне посоветовал Маяковскому подаваться в актеры: «У г. Маяковского — отличный голос, хорошая дикция, выразительное лицо, сценическая фигура... Из него вышел бы отличный герой-любовник»^{dcⁱⁱ}. Другие действующие лица, по словам Б. Лифшица, были «вполне картонны»^{dcⁱⁱⁱ}, они, писал Мгебров, «медленно дефилировали», наподобие «живых кукол»^{dc^{iv}}.

Впрочем, одна кукла, как раз неживая, очень занимала зрителей. В начале спектакля «в правом углу сцены стояло что-то, закрытое простыней и весьма напоминающее громаднейший узел. Как потом оказалось, — писал Ярцев, — это была безобразная кукла...». Она «исполняла роль» особы, которая в списке действующих лиц названа «Его знакомая» и о которой там же замечено: «не разговаривает». Когда поэт «актерским трагическим жестом сорвал с куклы полотно», все увидели сооруженную Филоновым пятиметровой высоты бабу из папье-маше «с румянцем во всю щеку, облаченную в какие-то лохмотья». «Выходило так, что поэт требовал — едва ли не всенародно — сжечь куклу-

женщину, которая не умеет любить, а умеет только целовать — и уроды потащили куклу за сцену». Под конец первого действия через сцену пробежали два газетчика, выкрикивая: «Фигаро! Фигаро!» «Значит, — понял П. Ярцев, — жизнь продолжается, живет своими интересами, не ведая великих чувств и дел поэта...»^{dcv}.

Во втором акте «уроды и женщины» приносили поэту «свои слезы в виде мешочков из холста, набитых ватой», и «отвратительные мешочки в форме губ, распухших от поцелуев... На сцену приносят поэтов чемодан, поэт в него складывает слезы и губы — и говорит, что уйдет от людей, которые его выдоили»... В ответ ему из зала кричали: «Не уходите, Маяковский!» Кричали «насмешливо», но Мгебров, например, «был тронут и взволнован».

В конечном итоге центром драматического спектакля стал «автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму...». По хлебниковской терминологии, вероятно, Маяковский тут мог бы называться «судьбоспором», т. е. героем, способным бросить вызов судьбе, — с той лишь важной оговоркой, что он вполне откровенно выступал от собственного имени, превращая актерское искусство в самовыражение поэта. «Это был сплошной монолог, искусственно разбитый на отдельные части, еле отличавшиеся друг от друга интонационными оттенками. На сцене двигался, танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигранным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе». Спектакль, резюмировал: Бенедикт Лившиц, уничтожал грань «между лирикой и драмой». Новая поэзия агрессивно захватила подмостки в тот самый момент, когда режиссеры пытались изгнать со сцены всяческую словесность.

При всей примитивности режиссуры футуристического действия установка на центральную фигуру актера-поэта, актера-трибуна и даже актера-мессии предполагала принципиально новый тип спектакля-проповеди. Эстрадность «монодрамы» несомненно учитывала изрядный опыт публичных выступлений поэтов-футуристов. Весь крикливый, но бесхитростный антураж представления всего лишь усиливал эпатирующий характер, свойственный всем этим «чтениям». Обычная и уже неоднократно опробованная, концертная, так сказать, форма принимала на вооружение некоторые наивные балаганные приемы, только и всего. Но участие Маяковского и самое содержание его трагедии резко меняли весь тонус аляповатого зрелища, сообщали представлению масштаб незаурядного события. Откровенное, нервное лирическое самовыражение поэта то взмывало до отчаянности вопля, то наполнилось сарказмом, то звучало гневным призывом к зрителям и слушателям, то ошарашивало их гневными пророчествами. Спектакль-проповедь становился прообразом спектакля-митинга.

Хлебниковская идея движения от «созерцавателя» к «преображавелю» осуществлялась энергией актера-«зовавы», т. е. глашатая, прорицателя: именно в этом качестве и выступал Маяковский.

В контексте тогдашних, как правило, гораздо более основательных режиссерских концепций футуристическое действие, возникшее словно бы по наитию, как небрежное производное от новаторского текста трагедии,

выглядело случайным и скандальным эпизодом. Впоследствии, уже после Октября, выяснилось, однако, что этот эпизод открывает сценическому искусству далекие перспективы, которых поначалу никто не разглядел.

Особый интерес приобретает в этой связи техника произнесения стиха, которой Маяковский, автор, актер и он же — режиссер спектакля, придавал большое значение. Один из актеров-любителей, бедный студент, сперва прельстился возможностью заработка («футуристы платят 2 руб. с репетиции, 5 руб. за спектакль»), а потом отказался участвовать в представлении и поместил в газете «День» жалобное письмо: текст трагедии непонятен, «очень трудно нам, актерам, говорить эти слова, потому что не знаешь, где кончается одно слово и начинается другое», а самовлюбленный автор-де вдобавок еще «требуется отделять слова друг от друга паузой в три такта»^{dcvi}. Вряд ли это верно: ритмическое однообразие несвойственно тексту трагедии. Но несомненно, что Маяковский, как рассказывал участник спектакля К. Томашевский, специально отработывал «читку своих стихов. Секрет состоял в том, чтобы от большой напевности вовремя перейти на простой разговорный и даже несколько тривиальный тон»^{dcvii}.

Чего он добился, видно опять же из статьи Ярцева, которому не понравилась и самая «манера произносить фразы отдельно, подпевая на концах и будто их одну за другой выбрасывая (для чего неизбежно каждый раз запрокидывать голову)», и то, что Маяковский прибегал к вульгаризмам («произносил “челаэк” вместо человек» и т. п.). По данному поводу можно было бы с Ярцевым и поспорить, ибо есть все основания думать, что поэт вполне сознательно маневрировал между высоким пафосом и низменным шутовством, не зря переходил от патетической декламации — с «подпеванием на концах фразы» — к «тривиальному тону».

Среди публики футуристических представлений Мгебров заметил и запомнил Хлебникова, «сосредоточенного и тихого до странности», а Б. Лившиц — «сосредоточенное лицо Блока». Через несколько дней после спектакля Блок вот о чем задумался: «А что, если так: Пушкина научили *любить* опять *по-новому* — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а *футуристы*. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому... Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным (да ведь оно всегда таково), а старое великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового *труднее* и *ответственнее*»^{dcviii}. В воспоминаниях Василия Гиппиуса находим примечательную подробность — рассказывая в узком кругу о спектаклях футуристов, Блок обронил: «Есть из них один замечательный: Маяковский». А на вопрос, что же замечательно в Маяковском: «ответил с обычным лаконизмом и меткостью одним только словом: “Демократизм”»^{dcix}.

Справедливость этого суждения особенно очевидна, когда сравниваешь текст трагедии с текстом «Победы над солнцем». В трагедии слово, «простое, как мычание», чурается зауми, несет в себе смысловую тяжесть, стих агрессивно внятен:

В земле городов нареклись господами.
И лезут стереть нас бездушные вещи.

Образы, которые исторгает из себя эта содрогающаяся от предельного напряжения, мучимая болью речь, далеко не всегда одномерны. Напротив, нередко они внутренне конфликтны, сменяют и вытесняют друг друга и словно бы ведут между собой ожесточенную полемику. Один и тот же образный мотив варьируется, по-разному окрашиваясь и подчас выворачиваясь наизнанку — сперва прокламируется, потом профанируется. Если в первом действии, например, из уст поэта вырвалось:

Все вы, люди,
лишь бубенцы
на колпаке у бога,

то в эпилоге бог категорически отвергнут и посрамлен:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он — вор!

Богоборческие и параллельно антибуржуазные темы развиваются, усиливаясь и ожесточаясь, в гротескных столкновениях трагических интонаций с шутовскими.

Борис Пастернак, который спектаклей в «Луна-парке» не видел, много позже, в «Охранной грамоте», размышлял: «И как просто было все это! Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания»^{dcx}.

Сказано и красиво, и верно, однако нуждается в уточнении: искусство, которое «называлось трагедией», то и дело оборачивалось гаерством, шутовством. Пользуясь терминами самого Маяковского, можно сказать, что уже тогда с «мистерией» соседствовал «буфф». Поэт, «от первого лица» обращаясь к миру, выступал то как герой и пророк, то как балагур и фигляр.

Система метафор гиперболична — Маяковский, начиная свой театральный путь, свободно оперирует грандиозными обобщениями, как бы поглядывает на весь земной шар сверху вниз. Но и эти гиперболы одна другую опровергают, одна с другой воюют. Старик с кошками заявляет: «Вещи надо рубить!» Человек с растянутым лицом тотчас же парирует: «А может быть, вещи надо любить?» Позиция Маяковского умышленно двойственна. С одной стороны, «бездушные вещи» враждебны человеку, и даже «белые зубы разъяренных клавиш» терзают руки музыканту. Поэту явно противен Обыкновенный молодой человек, который «придумал машинку для рубки котлет». С другой же

стороны Человек без глаза и ноги предвещает восстание вещей, которые (как у Хлебникова в «Маркизе Дэзес») оживут, заговорят, освободятся из-под власти людей:

У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли —
одни! —
без человеческих ляжек!

Стих прост, образы экспрессивны, хаотичны. «В отличие от пьесы Хлебникова, в которой есть элементы литературной сатиры и восстание вещей является кульминационным моментом в развитии сюжета, — замечает Н. Харджиев, — в трагедии “Владимир Маяковский” восстание вещей, данное в пересечении двух планов, трагического и буффонадного, представляет собой только проходной эпизод в развитии основной темы: борьба поэта “нищих” с властью религии и буржуазным порядком»^{dcxi}.

Трагическое и шутовское, пророческое и гаерское — в пьесе и в образе героя, поэта «нищих», — сосуществуют на равных правах, в гротескном сплаве, причем невозможно предугадать, где, когда, как «буфф» вытеснит «мистерию» или «мистерия» обернется буффонадой. Однако совершенно очевидно, что отсюда, от этой ранней, эпатажно-дерзкой трагедии, тянется нить, которая скоро выведет Маяковского к азбучной ясности глобальных метафор «Мистерии-буфф».

По любопытному совпадению первая театральная декларация Маринетти появилась в том же 1913 г., когда русские футуристы показали публике свои первые постановки. Но Маринетти делал ставку на эстрадность, развлекательность варьете с «вовлечением публики в действие (подпевание, реплики в ответ на обращение со сцены)», т. е. на театр малых форм, «быстрый, легкий, ироничный», готовый весело кокетничать со зрителями. Объявляя, что варьете — «наиболее гигиеническое из всех зрелищ», Маринетти едва ли не главное его достоинство видел в умении варьете «систематически обесценивать идеальную любовь и ее романтическое наваждение», давать взамен «вкус к легкой, свободной и юмористической любви». Эта «юмористическая любовь» должна была, как надеялся Маринетти, после представления завершаться «погоней толпы поклонников» за «звездой», роскошным ужином и «спальной». Помимо такого варианта, предусматривался и другой, тоже забавный, однако предвещающий уже хэппенинги 60-х годов. Маринетти советовал намазывать кресла «каким-нибудь крепким клеем», чтобы прилипшие зрители могли «возбудить общую веселость» (в скобках оговаривалось, что «испорченное платье, конечно, должно быть оплачено при выходе»). Продавать по десять билетов на одно место, дабы вызывать «столкновения и споры», посыпать кресла порошком, «возбуждающим чиханье, чесотку и т. п.». Все эти «профанации» и «безмерные грубости» казались ему гарантией «великого футуристического смеха», который должен — ни много, ни мало — «обновить

физиономию мира»^{dcxii}.

Русские же футуристы с самого начала обнаружили тяготение к формам величаво-громоздким. Самые их шутки — и в «Победе над солнцем», и в трагедии «Владимир Маяковский» — были угрожающе-мрачны. И хотя дарования авторов двух этих пьес несопоставимы, в обоих случаях в сценическом действии доминировало предощущение близящейся катастрофы, клокотала ненависть к «жирным», которые спрятались в «дома-скорлупы» и втихомолку готовятся превратить человечество в «красное мясо».

Следующие театральные опыты русских футуристов сопряжены уже с послереволюционной эпохой. В 1918 г., к первой годовщине Октября, одновременно были показаны в Петрограде «Мистерия-буфф» Маяковского (режиссировал совместно с Мейерхольдом сам поэт, декорации и костюмы сделал Малевич), в Москве — «Стенька Разин» Василия Каменского (режиссировал В. Г. Сахновский, декорации писал Павел Кузнецов, танцы ставил Касьян Голейзовский, в спектакле на сцене Введенского Народного дома участвовали молодые Алиса Коонен и Анатолий Кторов). В обоих случаях футуристы, и Маяковский, и Каменский, обращаясь к иной, революционной аудитории, обнаружили небывалую у них ранее волю к ясности. Взрывчатая энергия укрощалась демократическими художественными формами, доступными простонародью. Агрессивный тон сохранился, но он выражал теперь не бунтарский дух одинокого и отрешенного от «толпы» поэта, а революционный натиск «атакующего класса».

Юрий Тынянов, склонный противопоставлять Хлебникова Маяковскому, в письме к Шкловскому утверждал: «Маяковский расставался с футуризмом, чтобы обнаружить свои другие стороны. Эти стороны оказались ближе к Демьяну Бедному, чем кто-либо мог ожидать, оказались негодными. А у Хлебникова нет»^{dcxiii}. Суждение интересное, но вряд ли справедливое. Ибо то «сближение» с Демьяном Бедным, которое фиксирует Тынянов, на деле означало все-таки погружение Маяковского — вслед за Хлебниковым! — в фольклорную стихию, характерное в первые послеоктябрьские годы и для всех футуристов, и для Александра Блока. «Демократизм», угаданный Блоком в Маяковском еще до Первой мировой войны, в годы гражданской войны заявил о себе громко, но — в формах, которые, как известно, Демьян Бедный не только не принимал, но и высокомерно высмеивал.

Блок и Маяковский — особая, хорошо изученная тема. Здесь хотелось бы указать только на симптоматичное сближение эстетических позиций Блока и Маяковского сразу же после Октября. В двух спектаклях футуристов 1918 г., как и в «Двенадцати» Блока, явственно слышны были фольклорные мотивы. Блок модифицировал в «Двенадцати» традицию частушки, Маяковский в «Мистерии-буфф» — традицию «балаганного раешника». В свою очередь, Василий Каменский в «Стеньке Разине» вдохновлялся лубочными картинками и утверждал, что его пьесу «только и можно исполнять как лубок». Такое одновременное и дружное движение Блока и футуристов к фольклору — факт знаменательный, ибо означает потребность вслед за Хлебниковым опереться на

выработанный народом давний художественный опыт, дабы говорить с публикой на равных, найти общий с ней язык.

А. Смелянский

ИСКУССТВО СООТНОШЕНИЙ

Вместо послесловия

Каждому гуманитариям вероятно известно чувство зависимости от своего «объекта». Писатель, режиссер или актер, о котором ты пишешь, исподволь влияет на твоё мировоззрение, формирует этику, модель жизненного и научного поведения. «Объект» влияет на судьбу. Чеховед обычно сильно отличается от горьковед. Тот, кто пишет о Станиславском, обычно отличается от того, кто посвятил себя Таирову.

Константин Лазаревич Рудницкий никогда не говорил о Мейерхольде: «Мой режиссер». Не только потому, что у него было чувство юмора. По отношению к Мейерхольду (который, конечно же, был «его режиссером») он сохранил редкую в театроведческом мире трезвую голову. Его знаменитая книга, посвященная Мастеру, была в свое время не только образцом новой театральной литературы, но и примером высокой точности в отношениях с научным «объектом». Ни блеск мейерхольдовского гения, ни его кровавая судьба не подвигли Рудницкого к либеральному сладкоголосию, столь привычному в послесталинские времена. Его работа поражала тогда и не перестает поражать сейчас ясностью и строгостью мысли, способной видеть своего героя в истории как главу меж глав, как событие меж других важнейших театральных событий нашего века. Рядом с Мейерхольдом предметом его постоянного научного интереса были Станиславский, Таиров, Немирович-Данченко. В этом плане он никогда не был «мейерхольдоведом», никогда не участвовал в разделении отечественных художников на «овец» и «козлиц». Он понимал режиссуру как искусство соотношений и был одним из первых, кто начал представлять историю нашего театра как некий общий процесс, в котором нет «генералов» и «рядовых». Искусство режиссерского авангарда, контркультура, любое цветение режиссерских идей вызывало в нем исследовательский азарт. С не меньшим блеском, чем о Мейерхольде, он писал, скажем, о Игоре Терентьеве. Театр русского футуризма находил в нем такого же пытливого знатока, как и досконально изученный трагический театр, созданный Немировичем-Данченко. Его последняя книга, роскошно изданная в Лондоне одним из лучших мировых театральных издательств, явила Западу облик и дух русской режиссуры как одного из важнейших культурных событий отечественной истории.

Все это надо вспомнить для того, чтобы понять замысел той книги, которую вы держите в руках, замысел того огромного труда, который он затеял в последние годы жизни. Этот замысел был подготовлен его многолетними мейерхольдовскими штудиями. Создатель сценической версии «Балаганчика» внес в его научную судьбу глубокий интерес к режиссуре как суперпрофессии сценического искусства. Никто лучше его не писал о современных режиссерах,

будь то Товстоногов или Роберт Стурау. Никто лучше его не «читал» постановочную партитуру спектакля, будь то спектакль, восстановленный воображением ученого, или живое явление современной сцены, которое находится еще у всех перед глазами. Создавая в 60-е годы первую монографию о Мейерхольде, Рудницкий сначала для себя, а в сущности и для всех нас должен был решить несколько попутных методологических задач. Он отказался тогда от априорных теоретических построений, которые по условиям «групповой дисциплины» и самого мышления тех лет неизбежно привели бы его к страшным упрощениям. Рабочая схема, по которой так называемый «условный театр» противостоял и сопрягался с театром «прямых жизненных соответствий», была действительно лишь рабочей схемой, оставшейся в своем времени. Главной целью своего труда он поставил восстановление самой плоти мейерхольдовских сценических композиций. Постановщик «Маскарада» приучал его к пониманию сложной природы режиссерского искусства, обучал его «темному языку». В каком-то смысле можно сказать, что, занимаясь Мейерхольдом, Рудницкий сам должен был обрести режиссерскую душу, и он обрел ее. Спектакли-книги, им поставленные, разыгранные на бумаге, для новых поколений театральных критиков, режиссеров и вообще людей театра становились событиями театральной жизни, порой такими же значимыми, как некоторые спектакли Товстоногова, Эфроса или Ефремова. Искусство Мастера, одухотворенное талантливым пером, становилось зримым, реальным. Оно стало участвовать и до сих пор участвует в живом процессе нашей театральной жизни: не представляю себе режиссера, берущегося, скажем, за постановку «Ревизора», «Горя от ума» или «Мандата» и не оттолкнувшегося в том или ином виде от классических портретов спектаклей ГОСТИМ, сделанных в книге «Режиссер Мейерхольд».

Жанр театрального портрета был любимейшим у Рудницкого. Его остро увлекала игра света и теней, перепады и сгущения судьбы. Мейерхольд и в этом плане оказался глубоко родственным ему по духу. В нем жило чувство театра как трагического праздника. Он терпеть не мог многозначительной и безвкусной повествовательности на сцене. Мейерхольд научил его пониманию содержательности любой театральной формы, и он читал спектакль, как по нотам. Он хорошо видел и понимал актера, нашел новые способы описания театрального зрелища в том самом плане, о котором когда-то мечтал его герой применительно к самой сцене: в его портретах соотносятся не только персонажи пьесы и спектакля, но оживают ритмы, звуки, краски, вещи, попадающие в зону сценического пространства. Это «пустое пространство», все целиком, было для него бесконечно содержательным и «говорящим» на многих языках. При атрофии формы и нищете мизансцены, при оскудении профессионализма в современном театре такая, если хотите, апология мастерства была крайне необходимой.

Он писал о Мейерхольде в те годы, когда это было сопряжено с немалыми трудностями. Его книгу рассыпали и запрещали, как запрещали в те годы лучшие спектакли. Он научился у Мейерхольда искусству защиты, обходного маневра. Он был великолепным организатором, имел мужество плыть против

течения и в самых немыслимых обстоятельствах все же оставаться самим собой. Он пришел к Мейерхольду с опытом советского юноши, воспитанного на вульгарно-социологических схемах, на любви к товарищу Сталину, которому он посвящал стихи. Он пришел к Мейерхольду с опытом битого и перебитого человека, попавшего в угарную волну борьбы с космополитами. На своей шкуре, задубленной войной и погромом, он обретал навыки жизненной режиссуры как самого непостижимого искусства соотношений. Культура, к которой он приник, была не только спасительной, но и указующей. Любой компромисс, любое насилие над собой воспринимались им без какого бы то ни было флера. Ни самому себе, ни своему герою он не прощал того, что теперь легко списывается на время, на нашу чудовищную социальную историю. Он был к себе гораздо более беспощаден, чем все его оппоненты, собиравшие на него «досье». Убежден, что и в этом был глубоко усвоенный мейерхольдовский урок, опыт чужой судьбы, понятой и воспроизведенной им с поразительным личным чувством.

Его интересы как ученого и критика были очень разнообразны: подобно своему герою он видел культуру широко, сопрягая запросто с искусством театра литературу и эстраду, живопись и кинематограф. Тем не менее режиссура оставалась средоточием его главных помыслов. В конце концов он пришел к идее написать капитальную работу, посвященную истории русской режиссуры. Он успел выпустить одну книгу, многое сделал для второй, но завершить работу уже не сумел. Каждому, кто знал Рудницкого, будет понятно, что этот труд не был им доведен до того состояния, которое бы удовлетворило автора. Во многом это еще разбег крепнущей мысли, набирающей силу, но это разбег Рудницкого! Убежден, что даже в этом несовершенном виде вторая книга «Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917» укажет важное направление для тех, кто захочет пройти по выбитым следам. Важнейшее и пионерское по духу исследование традиционализма, предпринятое в работе, существенные замечания, связанные с Камерным театром и искусством Александра Таирова, наконец, краткий очерк, посвященный русскому театральному футуризму, Первой студии, «поискам трагедии» в Московском Художественном театре — все это, пунктирно, обозначает совершенно новое понимание режиссерской истории отечественного театра. Он и преследовал эту огромную цель. После Мейерхольда у него был свой внутренний уровень отсчета того, что важно и что не важно в науке. Вне всякого «коллектива авторов», загубивших в разные годы немало наших «историй», под свою ответственность он начал труд, обращенный к капитальной теме современного театроведения. Как всегда, он думал и о живой современности, к ней обращался через историю. В этом плане вторая книга глубоко созвучна тому, что переживает сегодня наш театр, выбившийся из оков догматизма. Рудницкий предъявляет невиданное разноцветье режиссерских идей, он открывает сам механизм движения и развития театра, который дышит свободно и берет свое богатство везде, где хочет. Никакой упорядоченности, никакого официоза, не свобода — вольность. Это и к режиссуре относится, и может быть в первую очередь к ней.

Две книги Рудницкого, посвященные истории русской режиссуры, ставят нас перед новой и трудной научной задачей. После этих работ еще более явственно и остро открывается необходимость в написании новой истории русского театра XX в. Истории, построенной на том самом принципе, который опробован и предложен Рудницким. Движение театра тут определяется в первую очередь движением и сменой режиссерских идей, понятых в широкой культурной перспективе. Если это и не другой театр, то во всяком случае какая-то новая разновидность театра, глубоко отличающаяся от театра классического типа.

Книги Рудницкого о Мейерхольде, его работы, посвященные истории русской режиссуры, открыли новое направление, проложили путь, по которому он сам до конца не дошел. Жизни не хватило. Тем важнее пройти по этому пути вслед за ним.

ПРИМЕЧАНИЯ

Принятые сокращения

Виноградская И. Н. — *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1971 – 1976.

Немирович. Избр. письма — *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979.

Мейерхольд В. Э. — *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968.

Станиславский — *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954 – 1961.

Таиров — *Таиров А. Я.* О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

ⁱ Аполлон. 1909. № 1. С. 3 – 4.

ⁱⁱ Там же. 1910. № 4. С. 5.

ⁱⁱⁱ Весы. 1907. № 5. С. 50.

^{iv} *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 106 – 107.

^v *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 365.

^{vi} *Городецкий С. М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 48.

^{vii} *Мандельштам О. Э.* О поэзии. Л., 1928.

^{viii} *Гуревич Л. Я.* Литература и эстетика. М., 1912. С. 106.

^{ix} Аполлон. 1909. № 1. С. 70 – 72.

^x *Ауслендер С. А.* Наша Комиссаржевская // Аполлон. 1910. № 6. С. 21.

^{xi} *Станиславский.* Т. 7. С. 310.

^{xii} *Эфрос А. М.* Два века русской сцены. М., 1969. С. 267.

^{xiii} *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Пг., 1922. С. 73, 74.

^{xiv} *Соколова Н.* «Мир искусства». М.; Л., 1934. С. 94 – 98.

^{xv} См. об этом в кн.: *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. М., 1970. С. 167 – 168.

^{xvi} *Эфрос А. М.* Художник и сцена // Культура театра. 1921. № 1. С. 11.

^{xvii} *Старик [Н. Е. Эфрос].* О «Драме жизни» // Театр и искусство. 1907. № 19. С. 230.

^{xviii} *Коонен А. Г.* Страницы жизни. М., 1975. С. 37.

^{xix} *Кугель А. Р.* Русские драматурги. М., 1937. С. 39.

^{xx} *Эфрос Н. Е.* «Ревизор» в Художественном театре // Речь. 1908. 21 дек.

^{xxi} *Гуревич Л. Я.* «Ревизор» // Слово. 1908. 22 дек.

^{xxii} *И. [Игнатов И. Н.]* «Ревизор» в Художественном театре // Рус. ведомости. 1908. 20 дек.

^{xxiii} *Фельдман О. М.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 197 – 212.

^{xxiv} *Бенуа А. Н.* Дневник художника // Моск. еженедельник. 1908. № 4. С. 34.

- ^{xxv} Театр и искусство. 1907. № 50. С. 840.
- ^{xxvi} *Казанский Б.* Метод театра: (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., 1925. С. 101.
- ^{xxvii} См. подробное описание в кн.: *Полякова Е. И.* Рерих. М., 1973. С. 150 – 152.
- ^{xxviii} *Пожарская М. Н.* Указ. соч. С. 281.
- ^{xxix} *Бенуа А. Н.* Указ. соч., С. 24 – 38.
- ^{xxx} Там же. С. 38.
- ^{xxxi} *Мейерхольд В. Э.* Т. 1. С. 190, 191.
- ^{xxxii} Моск. еженедельник. 1908. № 4. С. 33.
- ^{xxxiii} Там же. С. 34.
- ^{xxxiv} *Мейерхольд В. Э.* Т. 1. С. 172, 173.
- ^{xxxv} *Марков П. А.* В Художественном театре. М., 1976. С. 554.
- ^{xxxvi} *Станиславский.* Т. 1. С. 326.
- ^{xxxvii} *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 162.
- ^{xxxviii} *Бассехес А.* Художники на сцене МХАТ. М., 1960. С. 45.
- ^{xxxix} *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 186.
- ^{xl} *Станиславский.* Т. 1. С. 330.
- ^{xli} *Станиславский К. С.* Из записных книжек. М., 1986. Т. 1. С. 369.
- ^{xlii} *Яблоновский С. В.* Художественный театр: «Месяц в деревне» // Рус. слово. 1909. 10 дек.
- ^{xliiii} *Эфрос Н. Е.* Тургенев в Художественном театре // Речь. 1909. 12 дек.
- ^{xliv} *Полякова Е. И.* Преданность // Театр. 1975. № 9. С. 109, 110.
- ^{xlv} *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского, 1898 – 1917. М., 1973. С. 248 – 251.
- ^{xlvi} См.: *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 1. С. 313 – 314.
- ^{xlvii} ЦГАЛИ. Ф. 2094. Ед. хр. 135. Л. 4.
- ^{xlviii} *Беляев Юр.* Вечер в «Доме интермедий» // Новое время. 1910. 15 окт.
- ^{xlix} *Мейерхольд В. Э.* Т. 1. С. 85.
- ^l *Виноградская И. Н.* Т. 3. С. 271.
- ^{li} *Волконский С. М.* Человек на сцене. СПб., 1912. С. 74.
- ^{lii} *Малютин Я. О.* Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 84.
- ^{liii} Театр и искусство. 1905. № 21. С. 338.
- ^{liv} *Мейерхольд В. Э.* Т. 1. С. 205.
- ^{lv} ЦГАЛИ. Ф. 998. Ед. хр. 216. Л. 33.
- ^{lvi} Театр и искусство. 1911. № 45. С. 865.
- ^{lvii} Рампа и жизнь. 1912. № 44. С. 9.
- ^{lviii} Подробное описание декораций см.: *Комиссаржевский Ф.* Сапунов-декоратор // Аполлон. 1914. № 4. С. 15 – 16.
- ^{lix} Театр и искусство. 1911. № 45. С. 865 – 866.
- ^{lx} *Зограф Н. Г.* Малый театр конца XIX – начала XX в. М., 1966. С. 371.
- ^{lxi} *Станиславский.* Т. 7. С. 458.
- ^{lxii} Там же. С. 495.
- ^{lxiii} *Зограф Н. Г.* Указ. соч. С. 371.

^{lxiv} Театр. газ. 1913. 17 нояб.

^{lxv} *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С. 97.

^{lxvi} *Глаголь С.* Искусство за неделю // Столич. молва. 1913. 11 нояб.

^{lxvii} *Яблоновский С. В.* «Лекарь поневоле» // Рус. слово. 1913. 8 нояб.

^{lxviii} *Волин В. Ф. Ф.* Комиссаржевский в Малом Театре // Театр. газ. 1913.

17 нояб.

^{lxix} *Зограф Н. Г.* Указ. соч. С. 411.

^{lxx} См.: МХАТ в иллюстрациях и документах. М., 1938. С. 314.

^{lxxi} Поколебавшись между этими тремя плохо совместимыми определениями, Бенуа выбрал все же «балет». Во всяком случае, его на шумевшая статья называлась «Балет в Александринке» (см.: Речь. 1910. 19 нояб.).

^{lxxii} Там же.

^{lxxiii} *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 365.

^{lxxiv} *Асафьев Б. В.* Русская живопись: Мысли и думы. Л.; М., 1966. С. 81.

^{lxxv} *Пожарская М. Н.* Указ соч. С. 322.

^{lxxvi} Маски. 1912 – 1913. № 6. С. 95.

^{lxxvii} Театр и искусство. 1913. № 14. С. 320.

^{lxxviii} Рампа и жизнь. 1913. № 13. С. 5.

^{lxxix} Голос Москвы. 1913. 29 марта.

^{lxxx} Цит. по: *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 388.

^{lxxxi} *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 7. С. 248 – 249.

^{lxxxii} Маски. 1912 – 1913. № 6. С. 95 – 97.

^{lxxxiii} Рампа и жизнь. 1913. № 13. С. 5.

^{lxxxiv} *Эфрос Н. Е.* Мольер в Художественном театре // Речь. 1913. 29 марта.

^{lxxxv} *Станиславский.* Т. 7. С. 559.

^{lxxxvi} *Львов Як.* Два Мольера // Обзорение театров. 1913. 2 апр.

^{lxxxvii} См.: *Полякова Е. И.* Станиславский-актер. М., 1972. С. 317, 328.

^{lxxxviii} Театр и искусство. 1913. № 14. С. 320.

^{lxxxix} *Львов Як.* Указ. соч.

^{xc} *Марков П. А.* Правда театра. М., 1965. С. 38.

^{xci} Маски. 1912 – 1913. № 6. С. 98.

^{xcii} *Эфрос Н. Е.* Мольер в Художественном театре.

^{xciii} *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 1. С. 312 – 313.

^{xciv} Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 211.

^{xcv} *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 397.

^{xcvi} *Станиславский.* Т. 7. С. 574.

^{xcvii} Цит. по: *Строева М. Н.* Указ. соч. С. 310 – 311.

^{xcviii} *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 226.

^{xcix} *Коль-Коль [Н. Е. Эфрос].* Московская пестрядь // Одес. новости. 1914.

9 февр.

^c Петербург, ведомости. 1914. 12 февр.

^{ci} *Бескин Эм.* Лорнет Бенуа // Театр. газ. 1914. 9 февр.

^{cii} *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 323.

- сiii Там же. С. 321.
- сiv Там же. С. 326.
- сv *И. [Игнатов И. Н.] Художественный театр. Комедии Тургенева // Рус. ведомости. 1912. 7 марта.*
- сvi *Пожарская М. Н. Указ. соч. С. 345.*
- сvii *Давыдова М. В. Русское театральное декорационное искусство. М., 1974. С. 138.*
- сviii *Эфрос Н. Е. Тургеневский спектакль в Художественном театре // Речь. 1912. 8 марта.*
- сix *Виноградская И. Н. Т. 2. С. 331.*
- сx *Об этом см.: Д. Ф. [Д. Философов]. Мнимый или не мнимый больной // Рус. слово. 1913. 10 мая.*
- сxi *Рампа и жизнь. 1910. № 36. С. 587.*
- сxii *Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 23.*
- сxiii *Театр и искусство. 1910. № 37. С. 680.*
- сxiv *Рампа и жизнь. 1910. № 37. С. 606.*
- сxv *Театр и искусство. 1910. № 37. С. 680.*
- сxvi *Рампа и жизнь. 1910. № 37. С. 606.*
- сxvii Там же.
- сxviii *А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX вв. Л., 1974. С. 243.*
- сxix *Новая студия. 1912. № 11. С. 14.*
- сxx *ЛН. Т. 72. С. 234.*
- сxxi *Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 17.*
- сxxii Там же. Т. 1. С. 446.
- сxxiii *Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 250.*
- сxxiv *Виноградская И. Н. Т. 2. С. 246.*
- сxxv *Цит. по: Беззубов В. И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 209. С. 169.*
- сxxvi Там же.
- сxxvii *Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1936. С. 281.*
- сxxviii *Беззубов В. И. Указ. соч. С. 162.*
- сxxix *ЛН. Т. 72. С. 351.*
- сxxx *Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 266. С. 252.*
- сxxxi *Келдыш В. Русский реализм начала XX в. М., 1975. С. 213, 215, 264.*
- сxxxii Там же.
- сxxxiii *Архив А. М. Горького. М., 1969. Т. 7. С. 34.*
- сxxxiv *Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 209. С. 175 – 176.*
- сxxxv Там же. С. 176, 177.
- сxxxvi *Рус. слово. 1909. 21 янв.*
- сxxxvii Там же. 29 сент.
- сxxxviii *Учен. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 209. С. 181.*
- сxxxix Там же. С. 174.

- cxl *Станиславский*. Т. 7. С. 421.
- cxli Там же.
- cxlii Русская литература XX в. Калуга, 1980. Сб. 2. С. 185.
- cxliii Рус. слово. 1909. 29 сент.
- cxliv Московский Художественный театр: Ист. очерк его жизни и деятельности. М., 1914. Т. 2. С. 72.
- cxlv Театр и искусство. 1909. № 47. С. 830.
- cxlvi Там же. № 41. С. 702.
- cxlvii Речь. 1909. 4 окт.
- cxlviii *Немирович*. Избр. письма. Т. 1. С. 475.
- cxlix *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие. М., 1952. Т. 1. С. 118 – 120.
- cl *Немирович*. Избр. письма. Т. 1. С. 475.
- cli Там же.
- clii Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.
- cliii ЦГАЛИ. № 2607/20.
- cliv Московский Художественный театр. Т. 2. С. 72.
- clv Рампа и жизнь. 1909. № 28.
- clvi Рус. слово. 1909. 3 окт.
- clvii Голос Москвы. 1909. 4 окт.
- clviii Рус. мысль. 1909. № 12.
- clix Золотое руно. 1909. № 7/9. С. 141.
- clx *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 498.
- clxi *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 17.
- clxii Там же. С. 13, 14, 17.
- clxiii Там же. С. 18.
- clxiv Там же. С. 17.
- clxv *Фрейдкина Л.* Указ. соч. С. 260.
- clxvi Там же.
- clxvii *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 61.
- clxviii *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие. Т. 1. С. 120.
- clxix *Немирович*. Избр. письма. Т. 1. С. 535.
- clxx Там же. С. 394.
- clxxi *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 121 – 122.
- clxxii *Станиславский*. Т. 7. С. 401.
- clxxiii *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 97.
- clxxiv *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 12, 14.
- clxxv Там же. С. 19 – 20.
- clxxvi Там же. С. 20.
- clxxvii Там же. С. 37.
- clxxviii Там же.
- clxxix Там же. С. 22.
- clxxx *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 75.
- clxxxi Солнце России. 1912. 7 янв.

- clxxxii Речь. 1911. 4 апр.
- clxxxiii Там же. 1912. 27 апр.
- clxxxiv Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898 – 1923. М.; Пг., 1924. С. 306.
- clxxxv Волконский С. М. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 74.
- clxxxvi Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 31.
- clxxxvii Там же. С. 40.
- clxxxviii См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1898 – 1917. М., 1973. С. 259.
- clxxxix См.: Мацкина А. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 93.
- схс Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. С. 282.
- схси Виленкин В. Я. В. И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. М., 1941. С. 167.
- схcii Речь. 1911. 3 мая.
- схciii Там же. 1910. 23 окт.
- схciv Утро России. 1910. 22 окт.
- схcv Станиславский. Т. 1. С. 306.
- схcvi Новое время. 1911. 15 апр.
- схcvii Речь. 1912. 27 апр.
- схcviii Там же. 1911. 3 мая.
- схсix Санкт-Петербург, ведомости. 1910. 13 окт.
- сс Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 40 – 43.
- сси Театр. 1971. № 11. С. 84.
- сsii Мейерхольд В. Э. Т. 1. С. 208.
- сsiii Шебуев Н. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. М., [1911]. С. 7.
- ссiv Марков П. А. В Художественном театре. М., 1976. С. 105.
- ссv Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 30.
- ссvi Шебуев Н. Указ. соч. С. 13.
- ссvii Киев. мысль. 1910. 23 нояб.
- ссviii Шебуев Н. Указ. соч. С. 17.
- ссix Речь. 1911. 3 мая.
- ссx Современ. театр. 1928. № 2. С. 21.
- ссxi Новое время. 1911. 15 апр.
- ссxii Марков П. А. В Художественном театре. С. 105.
- ссxiii Фрейдкина Л. Указ. соч. С. 298.
- ссxiv Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 111.
- ссxv Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 150.
- ссxvi Там же. С. 155.
- ссxvii Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 299 – 300.
- ссxviii Новости сезона. 1913. 22 окт.
- ссxix Горький М. Собр. соч. Т. 24. С. 148, 156.
- ссxx Там же. С. 148.
- ссxxi Там же. С. 152 – 153.

- ссxxii Там же. С. 155.
- ссxxiii Там же. С. 147 – 149.
- ссxxiv Рус. слово. 1914. 10 янв.
- ссxxv Там же. 1913. 26 сент.
- ссxxvi *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 111.
- ссxxvii *Фрейдкина Л.* Указ. соч. С. 262.
- ссxxviii Архив А. М. Горького. Т. 7. С. 227.
- ссxxix *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 579.
- сxxxx Театр, газ. 1913. 6 окт.
- сxxxxi *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 576.
- сxxxxii Музей МХАТ. Архив В. И. Немировича-Данченко. № 3252/2, 3252/3.
- сxxxxiii *Добужинский М.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1976. Т. 1. С. 367 – 368.
- сxxxxiv Утро России. 1913. 24 окт.
- сxxxxv Рус. слово. 1913. 24 окт.
- сxxxxvi Театр, газ. 1913. 27 окт.
- сxxxxvii Театр. 1914. 15 – 16 февр.
- сxxxxviii Театр, газ. 1913. 3 нояб.
- сxxxxix Утро России. 1913. 24 окт.
- ссxl Рампа и жизнь. 1913. № 43. С. 7.
- ссxli Аполлон. 1913. № 9. С. 84.
- ссxlii Рус. ведомости. 1913. 4 окт.
- ссxliiii *Эфрос Н. Е.* В. И. Качалов. Пг., 1919. С. 95.
- ссxliv Рампа и жизнь. 1913. № 43. С. 8.
- ссxlv Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 5. С. 212.
- ссxlvi Рампа и жизнь. 1913. № 40. С. 5 – 6.
- ссxlvii Друг искусства. Харьков, 1913. № 8. С. 5.
- ссxlviii *Марков П. А.* О театре. М., 1974. Т. 1. С. 335 – 336.
- ссxlix Маски. 1913. № 3. С. 65.
- ссl *Сахновский В. Г.* Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 139.
- ссli *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого. С. 362.
- ссlii Рампа и жизнь. 1914. № 32. С. 4.
- ссliiii *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 99 т. М., 1935. Т. 54. С. 48.
- ссliv Архив А. М. Горького. Т. 9. С. 124.
- ссlv Петербург. газ. 1911. 13 нояб.
- ссlvi Одес. новости. 1911. 28 сент.
- ссlvii Цит. по: *Полякова Е. И.* Театр Льва Толстого. М., 1978. С. 279.
- ссlviii *Станиславский*. Т. 1. С. 349.
- ссlix Там же. Т. 7. С. 532.
- ссlx *Сушкевич Б. М.* Семь моментов работы над ролью. М., 1933. С. 9 – 10.
- ссlxi *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 300.
- ссlxii *Станиславский*. Т. 7. С. 532.
- ссlxiii *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 297.
- ссlxiv *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого. С. 371.
- ссlxv *Полякова Е. И.* Театр Льва Толстого. М., 1978. С. 276 – 295.

- cclxvi *Станиславский*. Т. 7. С. 532, 751.
- cclxvii *Студия*. 1911. № 1. С. 6 – 7.
- cclxviii Там же. С. 19.
- cclxix *Рус. ведомости*. 1911. 1 окт.
- cclxx *Обозрение театров*. 1911. 25 авг.
- cclxxi *Театр и искусство*. 1911. № 40. С. 746.
- cclxxii *Измайлов А.* Загадки сфинкса // *Литературный Олимп*. М., 1911. С. 321.
- cclxxiii *Шестов Л.* Поэзия и проза Федора Сологуба // *Речь*. 1909. № 139.
- cclxxiv *Рус. ведомости*. 1914. 11 марта.
- cclxxv *Поляков С.* У Федора Сологуба // *Рус. слово*. 1907. 10 сент.
- cclxxvi *Петербург, газ.* 1912. 6 нояб.
- cclxxvii *Веч. время*. 1912. 7 нояб.
- cclxxviii *Рус. ведомости*. 1912. 10 нояб.
- cclxxix *Соврем, слово*. 1912. 8 нояб.
- cclxxx *Новая студия*. 1912. № 11. С. 1 – 2.
- cclxxxi *Новое время*. 1912. 8 нояб.
- cclxxxii *Речь*. 1912. 7 нояб.
- cclxxxiii *Театр и искусство*. 1912. № 46. С. 902.
- cclxxxiv *Речь*. 1912. 8 нояб.
- cclxxxv *Киев. мысль*. 1911. 8 марта.
- cclxxxvi *Марков П. А.* *Московский Художественный театр 1909 – 1917 гг.* // *Наука о театре*. М., 1975. С. 157.
- cclxxxvii Там же. С. 152.
- cclxxxviii *Фрейдкина Л.* Указ. соч. С. 291.
- cclxxxix *Марков П. А.* *Московский Художественный театр...* С. 149.
- ссxc *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 95.
- ссxci *Учен. зап. Тарт. ун-та*. 1969. Вып. 209. С. 204.
- ссxcii *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 95.
- ссxciii *ЛН*. Т. 72. С. 350.
- ссxciv *Келдыш В.* Указ. соч. С. 261.
- ссxcv *Учен. зап. Тарт. ун-та*. 1969. Вып. 209. С. 200, 201.
- ссxcvi *Немирович*. Избр. письма. Т. 2. С. 96.
- ссxcvii *Учен. зап. Тарт. ун-та*. 1969. Вып. 209. С. 205.
- ссxcviii Там же. С. 213.
- ссxcix Там же. С. 213 – 215.
- ссс Там же. С. 216.
- ссси *Рус. ведомости*. 1914. 18 марта.
- сссii *Речь*. 1914. 19 марта.
- сссiii *Утро России*. 1914. 18 марта.
- сссiv *Марков П. А.* *Московский Художественный театр...* С. 157.
- сссv *Учен. зап. Тарт. ун-та*. 1969. Вып. 209. С. 223.
- сссvi Там же. С. 226.
- сссvii См.: *Бачелис Т. И.* *Шекспир и Крэг*. М., 1983. Гл. «Московский Гамлет».

- сссviii *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX в. Прага, 1925. С. 206.
- сссiх *Станиславский.* Т. 1. С. 338 – 339.
- сссx Речь. 1911. 24 дек.
- сссxi *Зноско-Боровский Е.* Указ. соч. С. 208.
- сссxii *Станиславский.* Т. 7. С. 433.
- сссxiii Цит. по: *Бачелис Т. И.* Указ. соч. С. 249.
- сссxiv *Зноско-Боровский Е.* Указ. соч. С. 207.
- сссxv *Станиславский.* Т. 1. С. 345 – 346.
- сссxvi Там же. С. 346.
- сссxvii Там же. С. 479.
- сссxviii *Гуревич Л.* Гамлет в Московском Художественном театре // Новая жизнь. 1912. Кн. 4. С. 201 – 202.
- сссxix Биржевые ведомости. 1911. 19 нояб.
- сссxx Санкт-Петербург. ведомости. 1911. 20 нояб.
- сссxxi Рус. ведомости. 1911. 27 нояб.
- сссxxii Биржевые ведомости. 1911. 19 нояб.
- сссxxiii Речь. 1911. 23 дек.
- сссxxiv Там же.
- сссxxv Рус. ведомости. 1912. 7 марта.
- сссxxvi Речь. 1916. 6 июня.
- сссxxvii *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 291.
- сссxxviii *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 327.
- сссxxix *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. М., 1916. С. 18.
- сссxxx *Станиславский К. С.* Из записных книжек. М., 1986. Т. 2. С. 170.
- сссxxxi Маски. 1912. № 1. С. 24.
- сссxxxii Там же. С. 32.
- сссxxxiii Рус. ведомости. 1912. 7 сент.
- сссxxxiv Речь. 1912. 10 сент.
- сссxxxv Рус. слово. 1912. 7 сент.
- сссxxxvi Маски. 1912. № 1. С. 36.
- сссxxxvii Театр и искусство. 1913. № 37. С. 722.
- сссxxxviii Рус. ведомости. 1912. 7 сент.
- сссxxxix Рус. слово. 1912. 7 сент.
- сссxl Рус. ведомости. 1912. 7 сент.
- сссxli Маски. 1912. № 1. С. 40.
- сссxlii *Марков П. А.* О театре Т. 1. С. 326.
- сссxliiii Театр. 1914. 24 – 25 окт.
- сссxliv Театр. газ. 1914. 26 окт.
- сссxlv *Станиславский.* Т. 1. С. 366.
- сссxlvi Рус. слово. 1913. 10 мая.
- сссxlvii Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 266. С. 267 – 268.
- сссxlviii Речь. 1915. 31 марта.
- сссxlix *Марков П. А.* В Художественном театре. С. 125.
- сссcl Там же. С. 126.

- сссli Речь. 1915. 28 марта.
- сссlii Строева М. Н. Указ. соч. С. 326 – 327.
- сссliiii Речь. 1915. 7 апр.
- сссliiv Биржевые ведомости. 1915. 3 мая.
- сссliv Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 266. С. 209.
- сссlvi Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 225.
- сссlvii Станиславский. Т. 1. С. 367.
- сссlviii Фельдман О. М. Указ. соч. С. 213.
- сссlix Мейерхольд В. Э. Т. 1. С. 285 – 291.
- сссlx Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 367 – 386.
- сссlxi Речь. 1916. 11 янв.
- сссlxii Петрогр. курьер. 1916. 10 янв.
- сссlxiii Театр и искусство. 1916. № 3. С. 60.
- сссlxiv Речь. 1916. 30 сент.
- сссlxv Дневник В. А. Теляковского, запись 8 января 1916 г.
- сссlxvi Биржевые ведомости. 1916. 12 янв.
- сссlxvii Новое время. 1916. 12 янв.
- сссlxviii Биржевые ведомости. 1916. 10 янв.
- сссlxix Речь. 1916. 11 янв.
- ссслxx Цит. по: Мейерхольд В. Э. Т. 1. С. 301.
- ссслxxi А. Я. Головин. Л.; М., 1960. С. 270.
- ссслxxii Театр и искусство. 1917. № 10/11. С. 194.
- ссслxxiii Виноградская И. Н. Т. 2. С. 318.
- ссслxxiv Марков П. А. О театре. М., 1974. Т. 1. С. 351.
- ссслxxv Эфрос Н. Е. «Чайка» и «Сверчок»: Десять лет Первой студии // Театр и музыка. 1923. № 4. С. 521.
- ссслxxvi Немирович. Избр. письма. Т. 1. С. 442 – 443.
- ссслxxvii Там же. С. 586, 589.
- ссслxxviii Виноградская И. Н. Т. 2. С. 40.
- ссслxxix Там же. С. 276.
- ссслxxx Там же С. 298 – 299.
- ссслxxxi Там же С. 319.
- ссслxxxii Станиславский. Т. 7. С. 326.
- ссслxxxiii ЦГАЛИ. Ф. 1990. Оп. 2. Ед. хр. 22.
- ссслxxxiv Театр. 1913. 13 окт.
- ссслxxxv Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 353.
- ссслxxxvi Театр и искусство. 1915. № 19. С. 329.
- ссслxxxvii Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 353.
- ссслxxxviii Смышляев В. Л. А. Сулержицкий // Программы московских государственных и академия, театров. М., 1923. Вып. 5. С. 42.
- ссслxxxix Станиславский. Т. 5. С. 537.
- сссxc Смышляев В. Указ. соч. С. 43.
- сссxci Алперс Б. В. Театральные очерки. М., 1976. Т. 2. С. 29, 31.
- сссxcii Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 352.

- сссхсiii *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре. М., 1963. С. 92.
- сссхсiv См.: Сулержицкий Л. А. / Сб. М., 1970. С. 372 – 375, 606.
- сссхсv *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 356.
- сссхсvi *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 410.
- сссхсvii *Станиславский К. С.* Из записных книжек. М., 1986. Т. 2. С. 73.
- сссхсviii *Марков Л. А.* О театре Т. 1. С. 367.
- сссхсix Там же.
- cd *Станиславский.* Т. 1. С. 357.
- cdi *Бачелис Т. И.* Режиссер Станиславский // Новый мир. 1963. № 1. С. 207.
- cdii Театр и музыка. 1923. № 4. С. 521.
- cdiii *Станиславский.* Т. 1. С. 353.
- cdiv Рус. слово. 1913. 9 февр.
- cdv Рус. ведомости. 1913. 5 февр.
- cdvi Биржевые ведомости. 1914. 23 апр.
- cdvii Театр и искусство. 1913. № 17. С. 377.
- cdviii *Евг. Вахтангов: Материалы и статьи.* М., 1959. С. 73.
- cdix *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 369.
- cdx *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 419.
- cdxi Веч. известия. 1913. 5 февр.
- cdxii Рус. слово. 1913. 20 авг.
- cdxiii Театр. 1913. 14 нояб.
- cdxiv *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 377 – 379.
- cdxv *Евг. Вахтангов: Материалы и статьи.* М., 1984. С. 155.
- cdxvi *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1985. С. 118.
- cdxvii *Евг. Вахтангов; Материалы и статьи.* С. 314.
- cdxviii *Бирман С. Г.* Судьбой дарованные встречи. М., 1971. С. 76.
- cdxix *Гиацинтова С. В.* Указ. соч. С. 121.
- cdxx Рус. слово. 1917. 16 нояб.
- cdxxi Там же.
- cdxxii Рус. ведомости. 1913. 16 нояб.
- cdxxiii Голос Москвы. 1913. 16 нояб.
- cdxxiv Театр. газ. 1913. 24 нояб.
- cdxxv Рус. слово. 1913. 16 нояб.
- cdxxvi Санкт-Петербург. ведомости. 1914. 17 апр.
- cdxxvii Речь. 1914. 17 апр.
- cdxxviii Утро России. 1913. 16 нояб.
- cdxxix Театр, газ. 1913. 24 нояб.
- cdxxx *Балатова Н. Р.* В первой студии МХТ // Вопросы театра, 1973. М., 1975. С. 281.
- cdxxxi Раннее утро. 1914. 15 февр.
- cdxxxii *Сулержицкий Л. А.* / Сб. М., 1970. С. 341, 344.
- cdxxxiii Театр и музыка. 1923. № 4. С. 522.
- cdxxxiv *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 379 – 380, 368 – 369.
- cdxxxv Театр и музыка. 1923. № 4. С. 522.

- cdxxxvi Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1958. Т. 2. С. 450.
- cdxxxvii Цит. по: *Цехновицер О.* Литература и мировая война. М., 1938. С. 103.
- cdxxxviii Биржевые ведомости. 1914. 12 окт.
- cdxxxix День. 1914. 25 нояб.
- cdxl Рампа и жизнь. 1914. № 48. С. 6.
- cdxli Голос Москвы. 1914. 25 нояб.
- cdxlii Рус. ведомости. 1914. 25 нояб.
- cdxliii Речь. 1915. 6 мая.
- cdxliv *Алперс В. В.* Театральные очерки. Т. 2. С. 27.
- cdxlv *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 371.
- cdxlvii Программы... 1923. Вып. 5. С. 54 – 55.
- cdxlviii *Станиславский.* Т. 1. С. 353.
- cdxlviii Рус. ведомости. 1914. 25 нояб.
- cdxlix *Станиславский.* Т. 1. С. 359.
- cdl Голос Москвы. 1914. 25 нояб.
- cdli *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 371.
- cdlii Театр и музыка. 1923. № 4. С. 522.
- cdliii Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1/3. С. 89 – 94.
- cdliv *Станиславский.* Т. 1. С. 354.
- cdlv Программы... 1923. Вып. 5. С. 50.
- cdlvi *Немирович.* Избр. письма. Т. 2. С. 151.
- cdlvii Рампа и жизнь. 1914. № 48. С. 7.
- cdlviii *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 399.
- cdlix Там же. С. 400.
- cdlx *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера. М., 1958. С. 72.
- cdlxi *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 409 – 410.
- cdlxii *Сулержицкий Л. А.* С. 608.
- cdlxiii Рампа и жизнь. 1914. С. 11, 48.
- cdlxiv Программы... 1923. Вып. 5. С. 55.
- cdlxv Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. 1984. С. 135.
- cdlxvi Там же. С. 155.
- cdlxvii Там же. С. 142.
- cdlxviii *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 495.
- cdlxix Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. 1984. С. 367.
- cdlxx *Захава В. Е.* Современники. М., 1969. С. 113.
- cdlxxi Раннее утро. 1915. 15 дек.
- cdlxxii Утро России. 1915. 15 дек.
- cdlxxiii Рус. слово. 1915. 15 дек.
- cdlxxiv Рус. ведомости. 1915. 15 дек.
- cdlxxv *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 497.
- cdlxxvi *Сулержицкий Л. А.* С. 379 – 383.
- cdlxxvii *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 480.
- cdlxxviii *Немирович.* Избр. письма. Т. 2. С. 163.
- cdlxxix *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. С. 189.

cdlxxx *Виноградская И. Н.* Т. 2. С. 479 – 480.

cdlxxxі *Немирович.* Избр. письма. Т. 2. С. 205.

cdlxxxіі Там же. С. 204.

cdlxxxііі *Гайдебуров П. П.* Литературное наследие. М., 1977. С. 180.

cdlxxxіv *Таиров А. Я.* С. 69.

cdlxxxv Театр, газ. 1914. 26 янв. С. 4.

cdlxxxvi Пьеса написана в 1907 г., известна и под другими русскими названиями: «Игра интересов». «Взаимные интересы», «Комедианты», «Жизнь наизнанку» и др. В книге Д. Коган о Судейкине (М., 1974) ошибочно указано, что Бенавенто — «драматург XIX века» (С. 64). Он родился в 1866, умер в 1954 г.

cdlxxxvii Маски. 1914. № 3. С. 85.

cdlxxxviii Там же. С. 86 – 87.

cdlxxxix Моск. ведомости. 1912. 14 дек.

cdxc Театр. газ. 1914. 6 апр. С. 6.

cdxcі Ежегодник имп. театров. 1914. Вып. 7. С. 1, 6 – 8.

cdxcіі Маски. 1914. № 2. С. 53.

cdxcііі Руль. 1913. 4 нояб.

cdxcіv Рус. слово. 1913. 5 нояб.

cdxcv *Геройский Г.* Алиса Коонен. М.; Л., 1927. С. 10.

cdxcvi *Марков П. А.* О театре. М., 1974. Т. 2. С. 287.

cdxcvii Рус. ведомости. 1913. 6 нояб.

cdxcviii Театр. газ. 1913. 10 нояб.

cdxcix Столич. молва. 1913. 11 нояб.

d *Таиров А. Я.* С. 90.

di Маски. 1914. № 2. С. 55 – 56.

dii Столич. молва. 1913. 11 нояб.

diii Театр, газ. 1916. 16 окт.

div *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 77.

dv Руль. 1913. 23 дек.

dvi Рус. слово. 1913. 22 дек.

dvii Там же.

dviii Рус. ведомости. 1913. 22 дек.

dix Рус. слово. 1913. 22 дек.

dx Рус. ведомости. 1913. 22 дек.

dxі Столич. молва. 1913. 23 дек.

dxіі *Кугель А. Р.* Утверждение театра. М., Б. г. С. 193 – 194.

dxііі Театр. 1913. 21 дек.

dxіv Столич. молва. 1913. 23 дек.

dxv *Эфрос А. М.* Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С.

IX.

dxvi Там же. С. XX.

dxvii *Державин К. Н.* Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 37.

dxviii *Таиров А. Я.* С. 97.

- dxix Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 49.
- dxix Эфрос А. М. Указ. соч. С. XVIII.
- dxxi Таиров А. Я. С. 113, 114.
- dxixii Мейерхольд В. Э. Т. 2. С. 39.
- dxixiii Театр. газ. 1916. 14 февр.
- dxixiv Таиров А. Я. С. 114.
- dxixv Коонен А. Г. Страницы жизни. М., 1975. С. 207.
- dxixvi Державин К. Н. Указ. соч. С. 49.
- dxixvii Любовь к трем апельсинам. 1914. № 6/7. С. 103.
- dxixviii Таиров А. Я. С. 100, 102.
- dxixix Там же.
- dxixxx Русакова А. Павел Кузнецов. М., 1977. С. 148.
- dxixxi Театр. газ. 1914. 14 дек.
- dxixxii Рампа и жизнь. 1914. № 51. С. 10.
- dxixxiii Рус. ведомости. 1915. 28 янв.
- dxixxiv Театр. 1916. № 2952. С. 10.
- dxixxv Немирович. Избр. письма. Т. 2. С. 173.
- dxixxvi Марков П. А. О театре. Т. 2. С. 84.
- dxixxvii Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. М., 1934. С. 22 – 24.
- dxixxviii День. 1915. 1 февр.
- dxixxix Театр и искусство. 1915. № 9. С. 158.
- dxl Марджанишвили К. А. Творческое наследие. Тбилиси. 1958. С. 112 – 113.
- dxli Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 465.
- dxlii Сохранившиеся эскизы Гончаровой к «Золотому петушку» (см.: Там же. Т. 2. Ил. 64, 65) полностью подтверждают эту характеристику: их веселенькая лубочность — в духе И. Билибина.
- dxliiii Эфрос А. М. Указ. соч. С. XX – XXI.
- dxliv Там же. С. XXII.
- dxlv Анненский И. Ф. Фамира-кифарэд. Пг., 1919. Предисловие. С. 5.
- dxlvi Коонен А. Г. Указ. соч. С. 229.
- dxlvii Эфрос А. М. Указ. соч. С. XVI.
- dxlviii Тугендхольд Я. Александра Экстер. Берлин, 1922. С. 20.
- dxlix Эфрос А. М. Указ. соч. С. XXIV.
- dl Коонен А. Г. Указ. соч. С. 228 – 229.
- dli Таиров А. Я. С. 167.
- dlii Державин К. Н. Указ. соч. С. 69.
- dliiii См.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 124 – 138.
- dliv Таиров А. Я. С. 162.
- dlv Театр. газ. 1916. 13 нояб.
- dlvi Аполлон. 1917. № 1. С. 74.
- dlvii Там же.
- dlviii Коонен А. Г. Указ. соч. С. 231.
- dlxix Таиров А. Я. С. 172.
- dlx Тугендхольд Я. Указ. соч. С. 20.

- dlxi *Марков П. А.* Книга воспоминаний. С. 94.
- dlxii См.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 588.
- dlxiii Там же. Т. 8. С. 457.
- dlxiv Театр. газ. 1917. 18 окт.
- dlxv Советский театр: Документы и материалы: 1917 – 1921. Л., 1968. С. 164.
- dlxvi *Эфрос А. М.* Указ. соч. С. XXV.
- dlxvii Цит. по: *Пружан И. Н.* Бакст. М., 1975. С. 130, 141.
- dlxviii *Тугендхольд Я.* Указ. соч. С. 21.
- dlxix *Геройский Г.* Указ. соч. С. 13 – 14.
- dlxx Рампа и жизнь. 1917. № 41/42. С. 8.
- dlxxi Аполлон. 1917. № 8/10. С. 19.
- dlxxii *Державин К. Н.* Указ. соч. С. 81.
- dlxxiii *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 73.
- dlxxiv *Гроссман Л. П.* Алиса Коонен. М., 1930. С. 42 – 48.
- dlxxv *Геройский Г.* Указ. соч. С. 14.
- dlxxvi Театр и музыка. 1922. № 9. С. 100.
- dlxxvii *Маяковский В. В.* Театр и кино. Т. 2. М., 1954. С. 379 – 381.
- dlxxviii Цит. по: *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975. С. 100.
- dlxxix Цит. по: Сов. искусство. 1925. № 8. С. 29.
- dlxxx *Степанов Н. Л.* Велимир Хлебников. М., 1975. С. 103.
- dlxxxi Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1974 год. Л., 1976. С. 177 – 179.
- dlxxxii *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 187.
- dlxxxiii Там же. С. 188.
- dlxxxiv *Матюшин М. В.* Творческий путь художника // ИРЛИ. Ф. 656. С. 79.
- dlxxxv Там же. С. 82.
- dlxxxvi День. 1913. 4 дек.
- dlxxxvii *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. М.; Л., 1939. Т. 2. С. 282 – 283.
- dlxxxviii Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. М., 1977. Кн. 3. С. 140 – 144.
- dlxxxix Цит. по: *Харджиев И.* Из материалов о Маяковском // 30 дней. 1939. № 7. С. 39.
- dxci *Мгебров А. А.* Указ. соч. С. 278.
- dxci Речь. 1913. 7 дек. Ср.: Рус. ведомости. 1913. 13 дек.
- dxcii *Мгебров А. А.* Указ. соч. С. 278.
- dxciiii Там же. С. 278 – 279.
- dxciiv Театр. 1938. № 4. С. 149.
- dxciv Современ. слово. 1913. 5 дек.
- dxcivi Рус. слово. 1913. 4 дек.
- dxciiv Там же.
- dxciiviii Петербург. листок. 1913. 3 дек.
- dxciix Новое время. 1913. 3 дек.
- dc Современ. слово. 1913. 5 дек.

- dc*i* Маяковскому. Л., 1940. С. 134 – 135.
- dc*ii* Театр и искусство. 1913. № 49 С. 1011.
- dc*iii* *Лившиц Б.* Указ. соч. С. 185.
- dc*iv* *Мгебров А. А.* Указ. соч. С. 274.
- dcv Речь. 1913. 7 дек.
- dcvi День. 19 – 13. 30 нояб.
- dcvii Театр. 1938. № 4. С. 140.
- dcviii *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 198.
- dcix Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 83.
- dcx *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. Л., 1931. С. 100.
- dcxi *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

С. 112.

- dcxii Футуризм в театре // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 109 – 110.
- dcxiii Вопр. лит. 1984. № 12. С. 199.