

СТАНИСЛАВСКИЙ



Ри́мма
Кре́четова



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Р. Кречетова

СТАНИСЛАВСКИЙ



ЖЗЛ



ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1659

(1459)

Рилла Кречетова

СТАНИСЛАВСКИЙ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2013

УДК 792.2(092)
ББК 85.334.3(2)
К 80

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012—2018 годы)».*

*Издательство благодарит Государственный центральный
театральный музей им. А. А. Бахрушина
за предоставленные фотоматериалы.*

знак информационной
продукции **16+**

ISBN 978-5-235-03615-4

© Кречетова Р. П., 2013
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2013
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина,
иллюстрации, 2013

Посвящается Ольге Александровне Радищевой, безупречному человеку, талантливому исследователю, автору новаторского трехтомника «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений». Ее поистине подвижнический труд в Музее Художественного театра по изучению и систематизации архива Станиславского — залог успеха театральных историков будущего.

Автор благодарит сотрудников Музея МХАТ, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Библиотеки Союза театральных деятелей РФ, Театральной библиотеки Санкт-Петербурга за их неоценимую и доброжелательную помощь в создании этой книги.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Большая часть трудов по истории МХАТа появилась в советский период. Именно тогда вышли самые главные книги, сборники воспоминаний, первое собрание сочинений Станиславского. Началась (но еще далеко не завершилась) публикация писем, режиссерских экземпляров, записных книжек. Были созданы обширные комментарии, позволяющие будущим исследователям ориентироваться в огромном материале, накапливавшемся на протяжении столетия. Осуществлялась огромная работа по упорядочению и описанию безбрежных архивов. Поколения сотрудников Музея МХАТ десятилетиями соединяли разрозненные листки, создавали картотеки, куда вписаны теперь тысячи тысяч опознанных и датированных документов. Это — великий и по сей день продолжающийся труд, шаг за шагом расширяющий наше общее знание о громадном и таинственном мире, который скрыт за простой аббревиатурой МХТ (или, что более привычно для наших современников, — МХАТ). Так когда-то, в эпоху Великих географических открытий, изумленному человечеству открывалась планета Земля с ее прежде неведомыми материками, населенными диковинными обитателями, с поражающим разнообразием их быта, верований и культур. Оставаясь самим собой (ведь эти «новые» земли существовали и до появления у их берегов кораблей европейцев), земной мир тем не менее разительно менялся, обнаруживая себя нашему знанию в неведомых прежде подробностях. Они становились реальностью, выходили за пределы категоричной формулы Фихте: «То, чего не вижу, не существует».

В области философии — это, конечно, субъективный идеализм. Ленин достаточно остроумно-прямолинейно над этим утверждением потешался. Ну а если отвлечься от философских споров о материи и сознании и бесхитростно принять эту формулу в ее самом буквальном смысле? Разве в наших отношениях с прошлым это не так? Мы вообще не знаем, отку-

да все для человечества началось. Разве для нас существуют несохранившиеся или пока еще не обнаруженные свидетельства событий, судебных, процессов? Разве воздействуют они, реально существовавшие, а значит — реально влиявшие на ход истории, на наши сегодняшние суждения о прошлом? Можно как угодно относиться к современным экстравагантным историческим концепциям, но если вдуматься, они по природе своей не так уж и отличаются от концепций хрестоматийных, которыми с малых лет начинают наши беззащитные головы. Прошлое не существует, пока оно не подтверждено чем-то, дошедшим из него в нынешний день. Но ведь и это дошедшее — лишь малый фрагмент чего-то неохватимого, непредставимо огромного. Крохотный пазл, которому мы должны найти место в гигантской, к тому же утраченной навсегда, картине. Занятие увлекательное, но...

Вот даже не такие уж далекие времена и события, как первые годы существования Художественного Общедоступного (не говоря уже о тех, что им предшествовали) погружены в плотный туман. Пазл «МХТ» всякий раз встраивается внутрь исторического развития русского театра на рубеже веков, но так до сих пор не может найти своего настоящего места в структуре театра мирового и остается лишь частью нашей «домашней» (и тоже, надо признаться, достаточно туманной) истории искусства.

Что мы знаем о его связях с мощнейшими социальными и культурными процессами, проявившимися в мировых масштабах на рубеже столетий, а начавшимися конечно же значительно раньше? Или с внезапно убыстрившимся взаимовлиянием культур, на котором, как на абсолютно новом фундаменте, строилась художественная цивилизация XX века? Сегодня трудно представить, насколько сильными были эти влияния, переменившие творческие ориентиры, даже само творческое состояние художников. Неразборчивость, стихийность, индивидуальность этих контактов легко опрокинули, казалось бы, устойчивую глыбу европейского реализма, который долго вызревал внутри классицизма, сентиментализма, романтизма, отталкивая от себя «незаконные» попытки модернистских деформаций. Музыка, изобразительные искусства, литература — все стало иным.

А театр... Его, разумеется, тоже захлестнули волны новых идей, порожденных новой информацией и еще больше — новой интерпретацией. Тем более что он, как искусство синтетическое, испытывал сильнейший натиск со всех сторон. Обмен появившимися идеями в мире, все более объединяющемся с помощью технического прогресса, осуществлялся практичес-

ки мгновенно. В этой ситуации конца XIX столетия Россия какое-то время занимала позицию стороннюю. Если ее музыка и литература постепенно выходили в большой европейский мир из национальной замкнутости, становились в нем влияющим фактором, то изобразительные искусства, а тем более театр, оставались сугубо «домашними». И хотя актерское мастерство в России было на высоте, спектакли, как некое художественное целое, по-прежнему архаично составлялись из отдельных элементов, не вступающих друг с другом в живую художественную связь.

Режиссура делала свои первые, не особенно властные шаги. Правда, Евтихий Карпов в Александринке (как показали интереснейшие наблюдения Александра Чепурова в его книге «Чехов и Александринский театр») пробовал уже использовать некоторые новейшие принципы европейской режиссерской работы, которые очень скоро и у нас станут привычным инструментом этой профессии. Гастроли немецкого Мейнингенского театра, поразившие и расколовшие российское культурное общество, обнажили истинные масштабы и характер европейских перемен, учитывать которые должен был любой национальный театр, чтобы не остаться на обочине все более глобальных художественных процессов. Иностранцы постоянно гастролировали в России и прежде. Но впервые критики, привычно восторгавшиеся мастерством заезжих знаменитостей, обсуждавшие актерские трактовки отдельных сцен, столкнулись с чем-то совершенно для себя новым: с актерским ансамблем, единством стиля, продуманным до мелочей построением сценической среды.

В эти годы в Европе уже работали не только мейнингенцы, поразившие российских зрителей музейной культурой «обстановки». В разных странах возникало множество сценических организмов, сосредоточенных на реформировании спектакля как целого. Тот факт, что театральная Россия не сразу включилась в этот процесс, вполне объясним. Европейские постановщики и актеры раньше нас столкнулись с новейшей драматургией, которая требовала иных подходов к своему воплощению. В ней часто главенствовали уже не сюжет и ввергнутые в его хитросплетения персонажи, а некая общая атмосфера жизни, включающая в себя не только событийный мир и психологическое его наполнение, но и что-то выходящее за пределы «просто жизни», бытия не только отдельного человека, но и общества. В этих пьесах словно распаивалось пространство реальности; проникая как во внутренний мир человека, так и в мир надчеловеческий, оно странным образом связывало их в многоуровневую картину бытия.

Играть эти пьесы в павильонах с осыпающимися красками, в бутафорских парках с потрепанными кустами из мочала и картонными деревьями было уже невозможно. И даже самый гениальный актер, прежде силой своего искусства заставлявший публику забыть убожество сценического окружения, теперь не мог творить в своем гениальном одиночестве. Он должен был войти в общую художественную систему спектакля, слиться с ней осознанно и послушно. Провал «Чайки» в столичном Александринском театре и торжество МХТ при ее постановке всего через два года в консервативной Москве — результат решительно изменившегося понимания самой природы театрального зрелища. А вместе с тем и сместившегося социального статуса проводников европейских тенденций.

...Само слово «купец» в российском сознании порождало представления совсем не высокие — «темное царство», погруженное в «тяжелую плоть». А между тем именно благодаря своей принадлежности к «непочтенному» купеческому сословию Станиславский органичнее, чем многие его театральные современники, был предрасположен и способен к пониманию и преобразованию европейского опыта. Мысль странная, но на самом деле — вполне верная. И дело не только в том, что он очень рано стал ездить в Европу и наблюдать за происходившими там культурными переменами. Он стал ездить туда иначе. Не на отдых, не к европейским врачам, не туристом, отъединенным от реальной повседневной жизни «страны пребывания». Он ехал, как представитель большого, прогрессивно построенного фабричного дела, за новейшими технологиями, за современным управленческим опытом. Идея глобализации, становившаяся все влиятельнее в сфере искусств, прежде того была им воспринята как идея технического прогресса, без учета которой невозможно завоевание иностранных рынков. И одной из самых вроде бы простых, но и самых прогрессивных идей, которые очень скоро лягут в основу всей его творческой деятельности, стала чисто купеческая идея связи сегодняшнего успеха с риском, предполагающим еще больший успех в завтрашнем дне.

В одном из писем Немировичу-Данченко, в ответ на его очередной упрек, Станиславский, касаясь вроде бы частного случая, возражая против беспокойства о благополучии каждого данного момента в ущерб перспективе развития театра, формулирует просто и точно практически основную формулу всей своей жизни в искусстве: «Я не практичен для данного сезона и очень практичен для будущего дохода дела». И еще: «То, что выгодно для будущего, о котором я пекусь, то — в большинстве случаев невыгодно в настоящем».

Инвестиции в будущее — так это прозвучало бы сегодня.

Мог ли он предположить, насколько колоссальным окажется этот «доход» не только и, если честно, не столько для МХАТа, сколько для всего российского и мирового театра?

В мировом театре XX века нет художника, чье влияние могло бы сравниться с тем, какое оказал и до сих пор оказывает на него Константин Сергеевич Станиславский. Он не только вывел российский театр из провинциальной отстраненности, но и указал новые пути театральному искусству других стран. Подобно Федору Достоевскому, Льву Толстому, Антону Чехову, Петру Чайковскому, он стал символом русской культуры, ее узнаваемым лицом. Он прошел сквозь труднейшее из российских столетий как великий театральный мыслитель и практик, чьи творческие идеи, сама личность, жизнь в искусстве и по сей день не ушли из театрального бытия.

Это был художник, который оставался самим собой в самые разные времена. Ни успех, ни провал (а он знал провалы жестокие, как всякий, кто прокладывает новый путь, а не пользуется проторенными дорогами). Ни пугающие годы революционной разрухи, когда могло показаться, что культура России безвозвратно погибла. Ни сталинский террор 1930-х годов, который он со страхом, но и с редким достоинством пережил — не приблизившись к власти, а по возможности, наоборот, отдалившись от нее. Ни напряженность отношений с Немировичем-Данченко, обернувшаяся творческой трагедией во время работы над «Селом Степанчиковым», после чего он не сыграл ни одной новой роли. Ни семейные заботы, очень непростые, всерьез его беспокоившие. Словом, ничто случайно-частное или социально закономерное не смогло поколебать в нем главного личностного фундамента, сбить с раз и навсегда избранного пути.

Человек непрерывно ищущий, готовый пересматривать найденное, казавшееся ему еще вчера чуть ли не истиной в последней инстанции, в основных своих творческих и жизненных установках Станиславский проявлял непреклонность, кому-то казавшуюся упрямством, кому-то — капризом. Этические принципы, которые он сформулировал в самом начале пути, оставались для него неизменными, хотя и он, как любой человек, не всегда способен был удержаться на их высоте. И, переживая срывы мучительно, всякий раз заставлял себя в них признаваться.

Сегодня в нашем театре (и шире — в нашей реальности) проблемы нравственные оттеснены на вторые планы, а вместе с ними — традиционный для нашей культуры интерес к человеку «внутреннему». Стремление непременно вписаться в

жесткие условия рынка, доведенная до абсурда идеализация потребления, успеха приводят к тому, что этические ценности переходят в разряд патриархальных пережитков и все меньше влияют на ход повседневной и творческой жизни. Но этот путь ведет к дегуманизации человечества, к спуску с тех духовных вершин, на которые оно трудно, но упрямо взбиралось тысячелетиями. Потому сегодня особенно важными могут стать не только творческие, но и этические искания Станиславского, который первым у нас (или не только у нас?) обратил внимание на зависимость художественного результата в театре (коллективном творце) не только от таланта и метода, но еще и от моральных норм, положенных в основу работы.

У него был сложный, совсем не мягкий, с годами не улучшавшийся характер. В последние годы жизни с ним было не просто общаться даже близким. Он стал мнительным, подозрительным, замкнутым — социальные обстоятельства только усиливали эту черту. На репетициях мучил актеров эксцентричными заданиями. Придуманый Михаилом Булгаковым в его мстительно злом «Театральном романе» эпизод с велосипедом, на котором вдруг и вне всякой связи с сюжетом пьесы режиссер предлагает проехать вполне солидному исполнителю, не так уж далек от реальных репетиционных неожиданностей Станиславского. Впрочем, в практике сегодняшнего театра такая неожиданность оказалась бы вполне ожидаемой, почти что банальной. Мы не раз уже видели эти велосипеды, катающиеся по сценам вне логики и необходимости...

Как свидетельствуют психологи, в старости у человека начинают более явственно проступать его генетические черты. В речи тех, кто говорил без акцента на чужом языке, вдруг появляются его следы. В лицах явственнее проступают родовые и национальные признаки. Возможно, «генетические черты» Станиславского-режиссера, его «деспотизм» времен «Общества искусства и литературы», изживаемый в годы строительства МХТ и работы над системой, стали к нему возвращаться.

Но характер и личность — не одно и то же. Они связаны в человеке сложными, часто противоречивыми узами. И сосредоточиваясь на характере, который лежит ближе к поверхности и более доступен для наблюдения, можно проглядеть (особенно когда речь идет о художнике такого масштаба) более важное: стоящую за характером, но не вполне совпадающую с ним личность.

Со Станиславским так и случилось.

И хотя, разумеется, не только творческие идеи К. С., но и сама его личность, жизнь в искусстве и вне искусства притягивают внимание театроведов, психологов, историков, по суще-

ству он до сих пор остается в нашей культуре великим неизвестным. Будто Константин Сергеевич Алексеев, взяв в молодости псевдоним «Станиславский», навсегда исчез под ним, спрятался в великолепном его благозвучии, как улитка прячется в раковину.

Сегодня на радио или ТВ можно услышать или увидеть целые сериалы, вторгающиеся (часто безответственно и бестактно) в жизнь известных людей. На основании писем, воспоминаний, публикаций в прессе, документов, наугад извлеченных из архивов, выстраиваются претендующие на художественность композиции, которые якобы выполняют для самых широких масс роль проводников в культуру, по-своему «рекламируя» гениев и их достижения. На Станиславского (наверное, к счастью) создатели таких сериалов внимания до сих пор не обратили. Да и по-настоящему художественная литература, падкая на описания жизни великих, не заинтересовалась такой, казалось бы, заметной фигурой.

Что-то в К. С. действительно удерживает на расстоянии. Какая-то замкнутость, застегнутость на все пуговицы, непроницаемость для нескромного взгляда, не позволяющая создать историю «погорячее». Вот и настоящих воспоминаний о Станиславском, человечески откровенных, теплых, дружеских не по театру, а по жизни, практически не существует. Всё как-то коротко, фрагментарно, отстраненно, хоть и почти-тельно... Да и были ли вообще у него друзья? Круг общения К. С. на протяжении всей его жизни был велик и разнообразен — кажется, вся творческая (и не только творческая) Россия входила в него. Но, если вдуматься, ни о ком мы не можем сказать, что это — «друг Станиславского».

Приходится признать: Станиславский был трагически одинок. Но вовсе не тем социальным и эстетическим одиночеством, о котором потом будут рассуждать его оппоненты. Он был одинок естественным, неизбежным одиночеством гения. А еще тем, которое сопровождает жизнь людей, много требующих от себя и других и до такой степени сосредоточенных на деле, что со стороны производят впечатление абсолютно равнодушных к простым заботам «обыкновенного» мира и тех, кто этот мир населяет. Такое одиночество человека, внешне кажущегося не одиноким, Станиславский узнал в полной мере. Выразив тенденции Новейшего времени, он выпал из другого, безвозвратно уходящего времени, в котором продолжали жить едва ли не все окружавшие его...

Как ни странно, даже его собственная, уникальная по своей искренности «Моя жизнь в искусстве» не раскрывает какой-то самой существенной и манящей тайны личности и

судьбы Станиславского. Он вроде бы совершенно открыт, но, тем не менее, — ускользает. Он признается, что начинал писать книгу как личную биографию, следуя за логикой собственной жизни. Но это показалось неинтересным, да и глупо было повторять то, что к тому времени уже много раз было написано кем-то другим. И тогда он стал рассказывать историю поисков — не только своих, которые собственно и составляли дух и плоть его жизни, но и общего художественного движения новой театральной эпохи.

Возможно ли сегодня пробиться к нему, подлинному, сквозь самые разные наслоения? Сквозь все эти непонимания, обожествления, свержения с пьедестала и новые попытки воздвижения надо всеми? А главное — сквозь собственные его умолчания, в которых отразились как его затаенная личность, так и не располагавшее к откровенности время? Вопрос остается без ответа...

У К. С. был врожденный театральный инстинкт, нечто более сущностное, глубокое, тайное, чем «простой» талант постановщика или актерский дар. Естественное, как дыхание, внерациональное предчувствие будущего. Непроизвольное угадывание направления развития. Способность творчески действовать в одиночку именно так, как того через какое-то время потребует от большинства еще не пришедшее, но уже подступающее театральное завтра. Как река, натываясь на препятствия, все равно находит свой путь к морю, он упрямо двигался к угадываемой цели, какой бы странной ни казалась она окружающим.

Станиславского часто представляют человеком литературно слабо образованным, мало читавшим, знавшим литературу в основном по тем пьесам, которые он ставил или в которых играл. На самом деле все обстояло совершенно иначе. С самой юности К. С. читал много и постоянно. Это была естественная потребность, и во многих его письмах отразились не только сам факт чтения, но и то удовольствие, которое это занятие ему доставляло.

Но кроме чтения у него, как это и дается обычно гению, был источник особенной, невербальной информации, своего рода высший инстинкт, позволявший видеть жизнь и искусство в иных ракурсах и измерениях, чем видели его современники. Впрочем, многое, что для него еще тогда было ясно «как простая гамма», до сих пор не могут понять его сегодняшние коллеги, даже вполне успешные и весьма одаренные.

И потому вряд ли можно чего-то добиться, пойдя по биографическому, им самим отвергнутому пути. Его биография — в его творчестве. И хорошо бы попробовать (пока — только

попробовать) взглянуть на его жизнь и творчество не сквозь все еще непреодолимое, буквальное отождествление с Художественным театром, от реальной практики которого он в своем понимании природы сценического искусства постепенно, но решительно отошел. Взглянуть на более широкое театральное пространство, сквозь его же формулу: «Очень практичен для будущего дохода дела». Ведь сегодня можно уже осознать, оценить и это пространство, и это будущее, и этот доход... Допустить, что привычная цепочка «тегов»: Станиславский, Система, МХАТ — всего лишь удобный исторический штамп. Хотя, надо признать, этот штамп (впрочем, такова природа любого штампа) до сих пор прекрасно работает, обеспечивая многим его сторонникам не только творческий, но и надежный финансовый успех.

Эта книга на первый взгляд покажется странной. А может быть, и на второй тоже. Она задумывалась как иной ракурс взгляда на личность Станиславского и как иная интонация рассказа о нем. И построена как система фрагментов, среди которых могут отсутствовать якобы обязательные, зато отыщутся неожиданные «мелочи», обычно не попадающие в поле зрения биографов, которые оказываются порой выразительнее и значимее того, что вошло в хрестоматии. Это помесь изложения фактов из жизни К. С. и попыток не только (вернее, не столько) связать их с процессом становления и жизни Художественного театра, с его движением сквозь историю, сколько увидеть, как в единичной, но гениальной судьбе отразилось Великое Театральное Время, время рождения и первых шагов режиссерского театра, поздний период творческого господства которого мы как раз и застали. Повторяю, это только попытка, за которой, я надеюсь, последует продолжение. Пространство Станиславского — необозримый, притягивающий океан, и оказавшемуся на его берегу невозможно оттуда уйти...

Увы, любой биограф, изучая жизнь, творчество и поступки своего, далекого по времени, героя, сталкивается с проблемой вторичности собственных текстов. Ведь они неизбежно основываются на текстах уже существующих, на документах, многие из которых прежде неоднократно использовались. В случае биографий театральных вторичность эта становится вопиющей. Ведь спектакли, которые ставил, оформлял или в которых играл имярек, — давно исчезли. Те, чья живая память еще хранила их постепенно стирающийся, субъективно воспринятый, но все же подлинный облик, сами уже стали тенями. Историк театра не может взять спектакль с полки, как литературовед книгу, не может увидеть его, как искусствовед

картину, или прослушать, как музыкальный критик симфонию или романс, чтобы множеству трактовок противопоставить свою, основанную на реальном знакомстве с реальным предметом. Вместо этого он вынужден заниматься интерпретацией интерпретаций. Создавать свою версию, обрабатывая, сталкивая, сравнивая версии чьи-то. И к естественной субъективности этих версий добавлять еще и свое субъективное их отражение, часто мучительно надуманное. В общем, профессия странная, если честно — от настоящей науки бесконечно далекая. Но прельстительная: можно отдаться игре фантазии, не слишком опасаясь, что тебя остановят факты.

Потому так много сомнительных легенд и нелепых вымыслов существует в театральной истории, которая перенасыщена слухами и сплетнями, возведенными в ранг непреложной истины. Потому она так зависит от субъективной точки зрения исследователя, так легко поддается осознанной официальной фальсификации, как это было в советские годы, когда из нее исчезали целые художественные материки, как это случилось с театром Мейерхольда, МХАТом-2 и т. д. История российского театра, настоящая, до сих пор еще не написана, она по большей части — лишь мнимость. И в ней есть фигуры, события, годы, которые особенно притягивают к себе вымыслы и спекуляции. Как ни странно, Станиславский — одна из таких фигур. Стоит лишь чуть-чуть углубиться в реальные, лежащие в сфере открытого доступа, а не только в архивах, свидетельства о его жизни и творчества, как возникает желание «собрать все книги да и сжечь», и начинаешь не верить ничему, кроме его собственных слов. Уж слишком много белого представлено черным, простое запутано, а сложное — опрощено и опошлено. И вообще нет осязаемых границ между правдой, неправдой и полуправдой. Невольно возникает потребность дать слово самому К. С., чтобы он сам говорил за себя, о себе, о своей знаменитой системе, о своем понимании природы театра. И — о меняющихся во времени, и тем не менее в основе своей постоянных, своих взглядах на мир, человека, жизнь и искусство.

Конечно, биографы обычно и без того много цитируют. Но цитата — коварна. Она порой с осознанным лукавством вырывается из текста, который следовало бы довести до внимания читателя целиком. Может быть, стоит попробовать? И подтверждать рассуждения не кусочками, которыми так легко манипулировать, а целыми текстами? В этой книге я попытаюсь использовать этот прием. Кто знает, может быть так и возникнет традиция биографий, авторы которых окажутся как бы под присмотром своих героев. И — в постоянном, пусть даже жестком, но открытом, не исподтишка, диалоге с ними...

Поэтому часть книги займет Приложение, где будут собраны кажущиеся мне важными тексты К. С. На них (по ходу собственного рассказа) я буду ссылаться. Они значительно расширят поле обзора и придадут книге дополнительную (и необходимую) фактологическую плотность. Они позволят увидеть важнейшие моменты жизни героя не в очередном изложении изложений, а его собственными глазами прочесть литературное их отражение. Читатель волен, конечно, проигнорировать эти ссылки, они не навязываются ему, как навязываются внутритекстовые цитаты. Но человек любопытный, недоверчивый от природы, к Приложению, скорее всего, обратится. И не без удивления откроет незнакомого и подлинного Константина Сергеевича Станиславского. А потом, быть может, заглянет и в девять томов собрания его сочинений. Что греха таить, хотя тома эти стоят на книжных полках большинства театральных (профессионально или по свободному пристрастию) людей, лишь немногие действительно их когда-то прочли.

Я верю, что вопреки всем несуразностям и неправдам, которые прилипли к имени Станиславского, его собственный голос способен пробиться сквозь время к сегодняшней человеческой душе. И тогда с его живого лица хоть немного сдвинется нелепая социально-творчески-бытовая маска человека из давно утративших актуальность, но прилежно рассказываемых театральных анекдотов...

Глава первая
ДЕТИ ИНДИГО

Если от Таганской площади подняться вверх по бывшей Большой Алексеевской улице (в советские времена, не слишком напрягая фантазию, ее переименовали в Большую Коммунистическую), то и сегодня можно увидеть большой дом. Когда-то это был дом «барский, с классическим фронтоном, колоннами и двумя крыльями, окаймляющими большой двор. Рядом с домом находилась алексеевская золотоканительная фабрика. <...> Замечательный парадный вход и низкий вестибюль с двойным рядом белых колонн, за которыми поднималась помпезная парадная лестница. С лестницы был вход в аванзал, отделенный от зала аркой с колоннами. <...> Все стены и потолки были украшены стильной лепниной. Особенно красив был узорчатый, почти мозаичный паркет. Весь стиль этих комнат и, в особенности, вестибюль, мог бы служить декорацией для «Горя от ума» Грибоедова».

В этом доме, в семье одного из богатейших московских промышленников Сергея Владимировича Алексеева 9 января (по старому стилю) 1863 года родился второй сын, нареченный при крещении Константином. Имя императорское, торжественное, для семейной традиции купцов Алексеевых новое. Здесь мальчиков обычно крестили Владимирами, Семенами, Сергееми. Но в те годы «высокие» имена стали появляться в обиходе окрепшего в России буржуазного сословия. На пороге трагических перемен, которые придут с новым столетием, будто инстинктивно защищаясь от их разрушительного воздействия, родители назвали сына Константином, что в переводе с латинского означает «постоянный». Впрочем, в царской семье это имя дважды связывается с революционными событиями в России. Быть может, войдя к середине XIX века в моду, оно как раз и предрекало смутные времена...

Мальчик родился в тот самый год, когда умер великий русский актер Михаил Семенович Щепкин. Совпадение конечно же не обратило на себя внимания. Никому в голову не могло

прийти, что между ушедшим из жизни великим Щепкиным и новорожденным купеческим отпрыском в будущем появится особая связь. Это уже гораздо позже биографы, обнаружив сближение дат, радостно станут использовать этот случайный факт. Мол, в тот знаменательный год судьбы российской сцены были переданы «из рук в руки».

Эффектно, ничего не скажешь. Тем более что совпадение и впрямь оказалось знаковым. Всю свою «жизнь в искусстве», полную исканий, открытий, жесточайших творческих мук, Станиславский будет опираться на художественный опыт и профессиональные заветы Щепкина.

И все-таки гораздо существеннее оказалось другое совпадение.

В советские, уже почти забытые времена любой биографический труд предписывалось начинать с «характеристики эпохи» — разумеется, с позиций исторического материализма. У нынешних авторов нет никаких структурно-идеологических обязательств: с чего хочешь, с того и начинай. Можно вообще пренебречь фактором времени. Но в случае Станиславского такой подход невозможен. Не только художественное, но и историческое, социальное, интеллектуальное, бытовое и прочее время сыграло решающую роль в его творческой и личной судьбе.

Как известно — времена не выбирают. «Неродившиеся души» прежде, чем попасть в этот мир, сами того не ведая, играют в рулетку. Кому что выпадет.

Время, выпавшее К. С., оказалось особенным. Примерно в те годы, когда маленький Костя делал первые свои шаги сначала в доме на Большой Алексеевской улице, а чуть позже — в доме у Красных ворот (часть и этого дома сохранилась, там одно время был югославский ресторан, потом — ночной клуб, который теперь тоже съехал), ход исторического процесса внезапно и необратимо убыстрился. Мир, а вместе с ним и Россия, вступил в период очередной, на этот раз затяжной (она продолжается до сих пор), небывало интенсивной компрессии. В считанные десятилетия, а то и годы, поменялось всё — социальные доктрины, быт, искусство, моды, семейные устои, отношение к религии. С головокружительной стремительностью начала развиваться техника, превращавшая беспочвенные, как еще совсем недавно казалось, вымыслы фантастов и сказочников в запелляционную реальность. На короткую жизнь человека приходилось теперь такое количество важнейших, «судьбоносных» превращений, которых прежде человечеству хватало бы на века.

В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский написал

о переменах, свидетелем которых стало его поколение: «Я родился в Москве на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки на подобие игрушечных. На моих глазах возникли в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке Берте и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

Откровеннее в стране победившего пролетариата об «изменявшихся устоях» написать он, разумеется, не мог. А между тем на его глазах, за короткое историческое мгновение, Россия, уверенно и постепенно двигавшаяся к прогрессу во всех областях, рухнула, как в бездонную пропасть, в эпоху мировых войн, сокрушительных социальных революций, беспощадного террора. Компрессия «по-русски» оказалась обескураживающей и чрезвычайно заразной: подобно смертоносной «испанке», она перекидывалась с континента на континент...

Когда всматриваешься в судьбу поколения, к которому принадлежал К. С., не знаешь, чему поражаться больше — физической прочности этих людей, позволившей выжить в годы разрухи и голода, или же их внутренней силе, способности адаптироваться к чудовищно изменившемуся образу жизни, сохраняя в нечеловеческих условиях творческий, нравственный, интеллектуальный потенциал. Будто они и в самом деле кем-то предусмотрительно были сотворены из особенно прочного («гвоздевого») духовного вещества, эрозии не подвластного. Ведь это они стали живыми «винтиками» (позаимствуем у «отца народов» его, надо признать, удачный термин) гигантского механизма всеобщей компрессии. Похоже, что на границе тектонических подвижек в социальной «коре» происходит энергичный выброс особенного человеческого материала, наилучшим образом способного справиться с наступающими переменами. «Дети индиго» — возможно, они и впрямь существуют? Подобное и прежде происходило в мировой истории. Именно таким внезапным массовым и повсеместным появлением людей, отмеченных особенными способностями, совершались прорывы человечества в разных областях его деятельности. Эпоха Возрождения — один из таких, ближай-

ших, а потому сохраненных исторической памятью, моментов развития мировой цивилизации. Ее гении до сих пор не устранились из нашей интеллектуальной и творческой практики. Но кто может сказать, сколько подобных периодов осталось за пределами исторической видимости?

Однако вернемся в Россию 1860-х годов.

Одна за другой выходят на сцену пьесы Островского, рисующие суровые до дикости нравы купечества. Властные, необразованные родители, искалеченные домостроевским воспитанием дети. Торжествует сомнительная мораль: «Правда — хорошо, а счастье — лучше» — причем счастье сугубо материальное, связанное с количеством товаров и денег. Словом, открывается царство истинно первобытной тьмы, которым наши западники так любили пугать общество, горько сравнивая непутевую свою родину с просвещенной Европой. Запоздалое пришествие капитализма в Россию многими воспринималось как национальная катастрофа. Не случайно и кличка ему дана была соответствующая — «чумазый».

Так уж повелось в русском литературно-журнальном обиходе (и не вывелось до сих пор): видеть прежде всего наиболее темные стороны действительности, те самые «свинцовые мерзости русской жизни», о которых с благородным энтузиазмом писали задолго до тех времен, когда Горький подарил нам эту чеканную формулу. Такая позиция у нас и поныне считается единственно прогрессивной. Все иные — в лучшем случае — «охранительными».

Но за глухими фасадами «темного царства» в то же самое время совершались поразительные события. Вовсе не экзальтированная Катерина, бросившаяся в Волгу из-за невозможности жить в жестоком, затхлом, тупом мире Кабаних и Диких, пронизывала его тьму «лучом света». Нечто изначально разумное, исторически фундаментальное, исподволь превращающееся в реально деятельную социальную силу вызревало в среде промышленников и торговцев, этих пресловутых «купчин толстопузых», чей малопривлекательный образ с такой неприязнью рисовала отечественная литература. Российская компрессия, пожалуй, именно в этой среде проявляла себя самым обнадеживающим образом. Стоит только посмотреть, как стремительно из поколения в поколение умнеют, становятся тоньше, интеллигентнее лица на купеческих семейных портретах. Как все больше «европейского» появляется в их одежде, осанке, взгляде. И уже какая-то иная, не темная, дикая, а просвещенная жизнь будто выглядывает из-за их спин...

Станиславский, знавший этот процесс «осветления» изнутри, так напишет о своих родовых корнях: «Наши предки при-

несли с собой от земли девственный, свежий, сильный, здоровый, крепкий, первобытный, сырой человеческий материал... В период своего брожения этот первобытный, богатый материал находился в хаотическом состоянии, и потому нередко наши предки представляли собой странные, необъяснимые, непонятные для культурного мира человеческие существа с карамазовскими элементами бога и чорта в душе, которые ведут между собой непрестанную междоусобную войну. Размах огромной силы в обе стороны, к добру и злу, к зверю и человеку».

В самом деле, первоначальный «материал», из которого произрос великий театральный реформатор, был и «первобытным», и «сырым». Но, как оказалось, действительно свежим, сильным, здоровым. И, главное, способным к стремительному деловому, культурному, личностному преобразению.

Лишь в середине XVIII века прапрадед Станиславского, крепостной крестьянин Ярославского уезда, получив вольную, отправился искать счастья в Москву, где (по семейному преданию) «торговал на улицах горохом с лотка». Но уже его сын Семен Алексеев был в состоянии (материальном и нравственном) пожертвовать на ведение войны против Наполеона в 1812 году 50 тысяч рублей, что и было запечатлено на одной из стен храма Христа Спасителя. Наша литература замечательно отразила дворянско-крестьянскую сторону этой поистине народной войны, но почти не коснулась ни вклада, ни судеб купеческого сословия, которое не меньше других ощутило на себе ее тяготы.

В «купеческой» переписке военного времени возникают эпически мощные картины повсеместных изничтожений и бедствий. Звучат скорбные жалобы, будто исходящие из уст нищих на паперти: «Раздеты и разуты почти донуга». Сам Семен Алексеевич удачно покинул Москву перед вступлением Наполеона и «отсиживался» в Муроме, но зорко следил за происходящим в столице по рассказам прибывающих оттуда потрясенных свидетелей. Даже специально засылал своего лакея Июду во вражеский стан для разведывания обстановки. Вернувшись, Июда «сказывает, что родители наши... <...> проживают на Полянке в нашем доме... <...> в кладовке, а оставшееся имущество все разграблено, а в пище большой недостаток. Горелую пшеницу распаривают и едят». Семен Алексеевич вел обширную переписку с родичами, «отсиживавшимися» где-то в других местах. Письма диктовал сыновьям, так как был неграмотен. «Все, что в Москве оставалось нашего, все сожжено и ограблено», — сообщает он адресату. И добавляет: «В Кремле у разбойника француза был театр», — то ли с осуждением, то ли изумляясь.

С пожаром и разграблением Москвы (которую грабили не только французы, но и свои мародеры) связана гибель многих известных торговых домов, так и не сумевших восстановиться в послевоенные годы. Примечательно, но именно Алексеевы, как свидетельствует статистика, оказались чуть ли не единственными, кому удалось не только преодолеть разорение и вернуть себе прежнее положение, но — превзойти его. «Первобытный материал» не подвел. Начав с уличной торговли, практически с нищеты, пройдя через крах, представлявшийся окончательным, за сто лет род Алексеевых стал обладателем огромного состояния и поднялся на самый верх российской буржуазной элиты. Эта особенная алексеевская деловая устойчивость, упорство, граничащее с упрямством, умение идти к цели сквозь все препятствия жизни, безусловно, отзовутся в судьбе и характере Станиславского.

Когда война закончилась, Алексеевы возвратились в Москву и заново начали обустраиваться. Делалось это уверенно и солидно. Тогда-то и был куплен барский дом на Большой Алексеевской улице, поблизости от Рогожской заставы. Здесь стояла Рогожская церковь, главная цитадель московского старообрядчества, к которому принадлежали многие известнейшие купеческие фамилии. Возможно, эта близость, а также название улицы (не от купеческой семьи, как порой думают, а по находившейся там Алексеевской церкви), а не только добротность, «видность» дома с колоннами определили выбор. Здесь семья «рогожских» Алексеевых (род был большим, постепенно разветвлялся, дробился) прожила полвека, меняясь и меняя свой домашний обиход.

Данные о предках Станиславского биографы черпают в основном из одних и тех же источников. Это рукопись Г. А. Штекера «Сведения о купеческом роде Алексеевых», хранящаяся в Музее МХАТ, и воспоминания ближайших родственников К. С. Но создававшаяся в послереволюционные советские годы работа Штекера, как и семейные воспоминания, не могла быть вполне независимой от политических обстоятельств. И все-таки даже сквозь завесу времени, специально уплотняемую на протяжении почти семидесяти советских лет, явственно проступает одно: в борьбе между злом и добром, человеком и зверем, о которой писал Станиславский, добро и человек с каждым десятилетием занимают в семье Алексеевых все более сильные позиции.

В то самое время, когда в пьесах Островского продолжают бесчинствовать монстры «темного царства», когда его купцы «из образованных» смотрят на женщин как на товар, а искусство воспринимают как простую забаву, в старинном купечес-

ком роду Алексеевых детей уже не отправляют мальчиками в контору на выучку к вороватым приказчикам. Их воспитывают, как прежде дворяне воспитывали своих «недорослей». Кормилицы, няньки, приходящие учителя, живущие в доме гувернеры. Занятия языками, музыкой, танцами. Спорт. Домашний театр (даже на даче, где жили летом, специально выстроили театральное здание).

Алексеевы — не исключение. Нечто подобное происходит, как свидетельствует мемуарная литература, и в других купеческих семьях. Таков парадокс (один из многих) российской истории: новое буржуазное сословие, через голову поколения разночинцев, перенимает не только бытовой обиход, но и педагогическую практику вроде бы уже безнадежно утратившего свои социальные и культурные позиции дворянства. Причем перенимает не внешне, не поверхностно, не ради социальной мимикрии, в результате которой появляются самоуверенные, пошлые нувориши. Цель лежит на пересечении экономики, политики, нравственности. Она благородна, нова, удивительна, но и практична.

Прогрессивное общество захлебывалось от ненависти к «чумазым» в то самое время, когда в их среде предпринимались энергичные попытки смыть неизбежно налипшую грязь. Ведь российская «птица-тройка» слишком стремительно рванула к новым рубежам по старым, разбитым нашим дорогам. «Темное царство» светлело изнутри, очищалось собственными усилиями. Голоса Замоскворечья или Рогожской заставы звучали все увереннее и слышнее. Становилось очевидным, что «чумазые» собираются стать главной движущей силой России не только в области экономики, но и в ее культуре и нравственности. Они надеялись, по сути дела по вполне современным методикам, использовать эффект исторического отставания страны, чтобы преодолеть ее экономическую и культурную отсталость. И найти способ более справедливого, гуманного, а потому и более рационального распределения национального богатства, чем тот, который сложился в Европе, значительно раньше вступившей на путь капиталистического развития. Так и сегодня у прежде слаборазвитых технических стран появился (и успешно используется) шанс обогнать страны развитые, вскочив на плечи технического прогресса. В России, не в наивно-высокомерных теориях славянофилов, пророчивших стране «особый путь» и «особую миссию», а в реальной практике в те годы и впрямь стала возникать необычная, в самом деле особая модель, где экономика напрямую соприкасалась с социальной нравственностью.

Как уже говорилось, именно принадлежность к купеческо-

му сословию, к которому с предубеждением относились многие интеллигенты, позволила Станиславскому стать реформатором русского театра. И дело не только в том, что он очень рано стал ездить в Европу и наблюдать за происходившими там культурными переменами. Ведь туда десятилетиями ежегодно отправлялись потоки россиян, проводивших там, в зависимости от финансовых возможностей, не современные две-три недели очередного отпуска, а целые месяцы. Многие уезжали на всю зиму, подальше от наших морозов. Другие ехали летом на морские курорты. Больные туберкулезом месяцами жили в альпийских санаториях, ожидая спасения от тамошних знаменитых врачей. Станиславскому тоже придется надолго отправлять к ним своего сына Игоря, больного наследственной в роду Алексеевых чахоткой. Кто-то ехал на воды, а кто-то в европейские «Рулетенбурги», где просаживал все годовые доходы, полученные с имения или от торговли. Наши писатели, музыканты, художники тоже постоянно наведывались в Европу. Они отдыхали там от России с ее бытовым отставанием от Запада, а заодно избавлялись от домашних забот, погружаясь в размеренную жизнь пансионатов и отелей.

Но одна из особых черт русского путешественника — его отстраненность от реальной жизни тех мест, которые он посещал. Это не путешествие молодого англичанина, которому предстояло отправиться на континент после достижения совершеннолетия. Он ехал ради познания мира, людей, обычаев, жизни, отличающейся от той, к которой он привык дома. Уезжал в одиночестве, сопровождаемый в лучшем случае верным слугой. «Англичанин путешествует не для того, чтобы видеть англичан», — заметит Лоренс Стерн в своем «Сентиментальном путешествии». На этой способности (и потребности тоже) вписаться в чужую среду, подчинить ее себе, а чему-то в ней подчиниться, во многом основаны успехи Британской империи.

Не то, совсем не то — путешествующие россияне. Уехав из России, они брали ее с собой, подобно дорожному костюму или любимой болонке. Многие и уезжали-то, чтобы издали лучше ее разглядеть, прочувствовать. Они трудно входили в чужую национальную среду, часто относились к местным нравам с презрительным и одновременно завистливым неуважением. Сами европейские бытовые удобства, к которым они в глубине души стремились, вслух почитали мещанством. Если англичанина, уехавшего на континент, не радовала встреча с англичанами, то русских каким-то непонятным магнитом тянуло друг к другу. Они любили селиться в одних и тех же мес-

тах, образуя временные колонии. И существовали там не как отдельные независимые персоны, а как некое подобие общества — с иерархией, интригами, сплетнями, наблюдением друг за другом. Они смотрели на нравы страны, в которой оказались, сквозь собственные привычки, которые упрямо старались сохранить на чужбине. В большинстве своем они не испытывали серьезного интереса к жизни этих, так мало похожих на Россию, стран. Не понимали, да и не старались понять ее. Это был другой, «немецкий», мир, мало соотносимый с миром исконно российским.

И вот наступил исторический момент — в Европу поехали совсем иные русские путешественники. Эти были купцы и промышленники, передовые гонцы зарождающегося капитализма. Как ни странно, но именно эти путешественники, решительно переменявшие характер контактов с Европой, оказались наиболее высмеянными и униженными отечественными писателями, а тем более — журнальными обозревателями. Сколько выплеснулось на печатные страницы анекдотов о купеческих кутежах, о битье зеркал в ресторанах, о том, как подгулявшая компания развлекалась мазаньем официантов горчицей, о невообразимых тратах, вызывавших оторопь у бережливых, умеренных европейцев. Конечно, все это было в действительности. Европа для разбогатевших, но необразованных купцов стала местом, где можно было расслабиться, забыть о строгих домашних правилах поведения, еще сохранявших печать «Домостроя». Поражали не только бытовая дремучесть, но и полное неуважение этих «путешественников» к местному образу жизни. За этим неуважением пряталось подсознательное угадывание собственной отсталости, обидной, а потому возбуждающей желание показать им «кузькину мать». Как заметил Достоевский, «человек широк». А наш — часто вообще не знает границ.

Живописный позор этой русской гульбы отвлек внимание от внешне тихих, но совсем иных наших странников. От стремления российской буржуазии выйти за пределы России, стать полноправными конкурентами на западных рынках. Многие уже понимали, что дальнейшее развитие промышленности, торговли, усиление финансового присутствия в Европе ставят их перед необходимостью преодоления технической и прочей отсталости. Они хотели торговать своей продукцией, но прежде должны были (совсем как сегодня) сделать ее конкурентоспособной. Российская знаменитая сметка подсказывала им, что не стоит изобретать велосипед заново, выгоднее и быстрее перенять лучшие его конструктивные разработки на Западе. И они поехали в Европу уже не за отдыхом или гуль-

бой, а за делом. За коммерческими контактами, за новыми технологиями. А для этого им за границей приходилось выстраивать общение уже не с кругом путешествующих россиян, а с европейскими партнерами, заказчиками, конкурентами. Это были совсем иные контакты, иной взгляд на Европу, иные отношения с ней. И вовсе не из горделивого желания подражать дворянам (хотя и такую мотивацию не стоит совсем уж отбрасывать) учили они своих наследников иностранным языкам и приличным манерам. Исконным чутьем недавних крестьян они угадывали тенденцию, которую теперь называют глобализацией, а тогда, не называя никак, просто чувствовали как реальную необходимость развития и укрепления дела через расширение заграничных контактов. Купеческие дети, подрастая и образовываясь, не только гарантировали будущие возможности семейного дела, но сразу же становились незаменимыми спутниками в поездках отцов. Свои переводчики, сызмальства знающие производственный процесс, к которому их тоже не забывали приучать, они, кроме того, были вполне современно воспитаны и помогали не ударить в грязь лицом родителям, не звавшим европейского этикета.

Станиславский рано начал ездить в Европу по фабричным делам. Алексеевская золотоканительная фабрика была одной из самых современных в России. Здесь использовались новейшие технологии — за их развитием он и должен был во время поездок следить, завязывать нужные контакты, общаться с множеством деловых людей, посещать не рестораны, а фабрики и склады. И потому он совершенно иначе погружался в европейский мир, чем в то же самое время путешествовавшие, вернее отдыхавшие от России, его театральные коллеги. Он не стремился, да и не мог отъединяться от европейской жизни в замкнутой русской общине. Это потом, уже после основания МХТ, перейдя в возраст человеческой зрелости, обзаведясь болезнями, он стал ездить на те же курорты, куда ездили «все». Но в годы молодости он был в Европе подобен английскому путешественнику, не искавшему встреч с соплеменниками, а вникавшему в те области жизни, которые были ему интересны. Интересны как профессионалу, а не из одного похвального, конечно, но необязательного любопытства.

Профессиональных интересов у него было два. Один — золотоканительное дело, в котором он быстро достиг мастерства, не только конторского, но и технического, с умением выполнять тонкие операции с золотой нитью. Эта сторона его жизни до сих пор по-настоящему не заинтересовала биографов. А между тем она явно занимала серьезное место в его до-революционном прошлом. И тот один фабричный день в не-

делю, который К. С. неукоснительно соблюдал, был не просто данью семейной необходимости, но его второй настоящей профессией. И, что важно, его управленческой школой, которая много дала Художественному театру, вопреки распространенному мнению, будто весь административный гений там был сосредоточен в одном лишь Немировиче-Данченко. Впрочем, тут тема особая, заслуживающая специальных изысканий.

Вторым профессиональным интересом молодого Алексева был театр, к которому он опять-таки приобщился в своем купеческом детстве. Абонированная на сезон ложа в Большом театре, куда детей постоянно возили, домашние спектакли, летний театр в Любимовке — все это тоже входило в новейшую педагогическую практику купеческого сословия.

Оказавшись за пределами отечества, повзрослевший, обремененный ответственностью за процветающее семейное дело, он каждый свободный вечер стремился в театр. Отнюдь не ради отдыха от деловых забот. Он искал там новых творческих стимулов, по аналогии с фабричными технологиями — новых, конкурентоспособных художественных идей. Его творческое сознание, подобно сознанию деловому, было запрограммировано на борьбу с отставанием. Это звучит как-то очень уж прямолинейно, но — ничего не поделаешь. Единая установка определяла его «театральное» и «фабричное» поведение в Европе. Высматривая и заказывая техническое оборудование для своих фабрик, он с не меньшим азартом отыскивал и покупал необходимые для спектаклей вещи, предпочитая не бутафорские подделки, а в соответствии с мейнингенским опытом — подлинные предметы. И точно так же, как прогрессивные производственные тенденции, он улавливал новейшие театральные веяния. Их он способен был оценить как человек не только практикующий на любительской сцене, но и начинающий осмысливать свою личную практику по отношению к театальному искусству вообще. Свое знакомство с новейшим европейским театральным искусством он воспринимал не как благородный культурный багаж, а как повод для немедленных творческих действий.

Однако его заграничные театральные впечатления были разного свойства. К оценке увиденного на тамошних сценах он подходил не как восторженный представитель российской театральной провинции, а как будущий ее реформатор, прекрасно понимающий, «что такое хорошо и что такое плохо». Он абсолютно лишен слепого преклонения перед иноземным европейским театром и на все здесь смотрит так же критически, как и на российскую театральную жизнь, на то,

что пытается делать сам. Для него будто открыто единое театральное пространство, находящееся на грани кардинальных перемен, оно уже в состоянии движения, но отживающее и только-только возникшее пока еще сосуществуют. Однако тенденция перемен уже обозначилась — их-то он и пытается уловить.

Но вернемся немного назад. Итак, два взгляда на развитие России столкнулись на трагически коротком отрезке истории. В то время как «призрак коммунизма», бродя по Европе, нашел у нас самый надежный приют и армия его фанатичных адептов ринулась возбуждать недовольство «беднейших масс», «чумазый» в лице лучших, проницательных своих представителей упрямо стремился к эволюционному обустройству России. Он пытался успеть как можно больше, выиграть историческое время за счет расширения сфер социальной гармонии в период жесточайшего социального расслоения.

Трудно сказать, насколько этот путь в действительности мог оказаться перспективным. В реальной истории российские гонки выиграл «призрак коммунизма» с его ободряющими посулами близкого лучезарного будущего. Виртуальная идея большевиков оказалась сильнее грандиозных практических дел, реально предпринятых в те же самые годы представителями имущего класса ради экономического и культурного преобразования России. Результаты этого поистине титанического труда и сегодня, спустя разрушительное столетие, можно увидеть в любом уголке нашей огромной страны. Нет города, в котором не сохранились бы больницы, театры, школы, храмы, приюты для бездомных, мосты, дороги, возникшие в те годы благодаря инициативе и добровольным жертвованиям местных купцов и промышленников. Нет города с минимальной фабричной историей, где не доживали бы свой долгий век приземистые заводские корпуса красного кирпича, неуклюже перестроенные, но все еще не утратившие своего бывшего архитектурного стиля. А в крепких и по тем временам вполне комфортных домах, которые строились при фабриках для рабочих, прожило уже при советской власти (живут и сейчас) не одно поколение победивших пролетариев.

Мы много знаем о негативных сторонах, связанных с развитием капитализма в России; сегодня знания эти усугубляются новейшим обескураживающим опытом второго, в массе своей социально безнравственного, «первоначального накопления». И слишком мало, случайно, отрывочно — о том, насколько сознательным и повсеместным было тогдашнее стремление российского имущего класса по-своему, без кровавого «топора» обустроить страну. То, что получило название

русского меценатства и часто воспринимается сегодня как личный благородный поступок, было согласным и мощным социально-экономическим движением, где экономика, политика, религия, нравственность выступали в непривычном для России (впрочем, не только для нее) единстве. Это важно понять, чтобы избежать поверхностной идеализации. История сурова и в основе своей — прагматична.

В русской словесности есть таинственный роман, плохо вписывающийся в общее русло литературного процесса. Это «Что делать?» Николая Чернышевского. Что в нем, казалось бы, такого таинственного? Ведь эта книга долгое время считалась культовой сначала боровшимися за социальное преобразование общества разночинцами, а потом и победителями-большевиками. Ее проходили в школе, и любой ученик, не задумываясь, мог написать сочинение под названием «Характеристика Рахметова». А между тем в этом самом Рахметове укрылась загадка. Во-первых, фамилия героя отсылает нас к определенно восточному этносу, а его аскетическая жизнь со сном на гвоздях похожа скорее на жизнь монаха в буддийском монастыре. Но, главное, основа основ учения Рахметова, знаменитый его «разумный эгоизм» — это ведь переиначенная на европейскую лексику прямая цитата из Будды, как известно, учившего, что «все, что ты делаешь, ты делаешь для себя». Так вот, удивительный феномен российского меценатства объясняется не только личным благородством жертвователей, не только их желанием видеть Россию в числе просвещенных и развитых стран, не только нравственными постулатами христианства, но и ясным пониманием, что только в развитой и обустроенной стране возможно экономическое процветание, что путь экономического преобразования без преобразования социально-культурного — путь тупиковый. А потому необходимо инвестировать средства в культурное и нравственное развитие общества. Похоже, первое поколение наших «чумазных» оказалось поколением провидческим. Они практически первыми разглядели или интуитивно почувствовали тогда еще зашифрованные временем, а сегодня уже явные связи. Пройдут годы, победит революция, и перед большевиками встанет та же проблема. И Ленин не от хорошей жизни выдвинет лозунг: «Учиться, учиться и учиться».

Во имя исторической справедливости и для того, чтобы увидеть, каков был размах так называемого «меценатства», стоит привести здесь отрывок из памятки Ивана Сергеевича Шмелева «Душа Москвы», составленной им в эмиграции и помеченной при публикации 1930 годом. Она заключила в себе не только неизбывную печаль его послереволюционных де-

сятилетий, так нежно и тонко отразившуюся в шедеврах «Лето Господне» и «Богомолье», но и жесткость предъявляемого истории счета:

«Клиники воздвигались словно по волшебству в 80—90-х годах минувшего века и все продолжали разрастаться. Жертвователи соревновались “из-за чести”. Большинство клиник — именные. <...> Гинекологическая клиника — имени Т. С. Морозова, клиника по нервным болезням — В. А. Морозовой, клиника по раковым опухолям “зыковская” — ее же, детская клиника Мазуриных, по внутренним болезням... Многие больницы созданы тем же купечеством московским: глазная Алексеевская, бесплатная Бахрушинская, Хлудовская, Сокольническая, Морозовская, Солдатенковская, Солодовниковская... — все без платы.

Богадельни: Набилковская, Боевская, Поповых, Казакова, Алексеевская, Морозовская, Варваринская, Ушаковская, Мещанские — Купеческого Общества, Солодовниковская — на многие десятки тысяч престарелых. Многие детские приюты, убежища для вдов, сиротские дома — без счета.

Дома дешевых квартир для неимущих, Бахрушина... Ночлежные дома Крестовниковых и Морозова, на 3—4 тысячи бездомных...

Коммерческий институт, коммерческое училище, имени Комиссарова — того самого мещанина Комиссарова, что вышиб из руки Каракозова оружие, направленное на Царя-Освободителя, — Мещанские училища-гиганты, десятки ремесленных училищ и школы рукоделий... — все создано купцами. Их обеспечивавшие капиталы составляли перед войной сумму около 10 миллионов рублей. <...> Где они?..

Родильные приюты, училища для глухонемых, Рукавишниковский приют для исправления малолетних преступников с мастерскими и сельскохозяйственной школой в собственном имении, прядильно-ткацкие образцовые школы, школы технического рисования, школы фабричных колористов, литейщиков, художественнойковки, слесарей, монтеров... — на все широко давало купечество. Легко давало. Много дел чело-веколюбия и просвещения остались безымянными, по Слову: “Пусть левая рука твоя не знает, что делает правая”. Сотни миллионов рублей разбросал Солодовников по всей России. Часть из них воплотилась в богадельни, приюты, школы, гимназии, народные дома, больницы, в приданое невестам-бедным; большая часть застигнута революцией. Ныне — пропало все.

Московский Биржевой Комитет и Московское Купеческое Общество стояли у порога огромных начинаний — для народа. Война задержала их. Революция поглотила все.

Скончавшаяся во время войны В. А. Морозова оставила “в помощь жертвам войны” 6 000 000 зол. <...> Они пропали.

Ю. И. Базанова — москвичка-сибирячка, “друг студентов”. За невзнос платы за учение тысячи бедняков-студентов могли потерять университет. Они его не потеряли, благодаря Базановой. И если бы их было десятки тысяч, все бы внесли — из щедрого кошелька ее.<...> Какие силы и надежды, какие взмахи души... Где все теперь?! Не хлопотали о народе, не кричали, не суесловили. А делали, без шума, п р о с т о.

Их надо вспомнить. Надо записать все — и помнить.

А тысячи церквей, по всей России! Школы, больницы, богадельни, приюты, университеты, народные дома, театры, библиотеки, музеи — по городам, по городкам, по селам. <...> По всей России и не сочтешь. И много, очень много безымянных. <...> Все это создавалось — кем? Русскими православными людьми — “вчерашними мужиками” создавалось. <...>

И это — “темное царство”! Нет: это свет из сердца».

Заметим, что горькая «памятка» Шмелева, начинающаяся и заканчивающаяся открытой полемикой с Добролюбовым, создана выходцем из той же замоскворецкой купеческой среды, из которой вышел ее великий бытописатель Островский. Жизнь и литература в XIX веке, как это часто случалось в России, вроде бы соприкасаясь на поверхности, в конечном, часто фундаментальном итоге — расходятся. Слишком сильно на сознании писателей сказывалось давление сразу двух идеологий — официальной и противостоящей ей «прогрессивной», имевшей в разные исторические периоды свое направление. И сознание блестящей, безусловно, талантливой передовой нашей критики, начиная с Белинского, тоже было безнадежно травмировано идеологией.

Понимание этого стало приходить, когда вдруг рухнуло все.

Бунин, в «окаянные» свои дни, проведенные в революционной России, как замороженный бродил по московским, питерским, одесским улицам — разоренным, заплеванным, заполненным пугающими лицами победителей. Трагедия страны кружит его по самым опасным, страшным местам. Казалось бы, простое благоразумие должно удерживать его дома, чтобы выходить только по крайней необходимости (так тогда и поступали люди его положения). А его тянет на площадь, в места скопления людей. Он наталкивается на оскорбления, постоянно рискует получить удар или пулю. Но что-то более властное, чем инстинкт самосохранения, владеет им. Он будто превратился в живое фиксирующее устройство, оказавшееся внутри страшных событий. Это — его способ мести. Все, на что способно слабое человеческое существо, ввергнутое внезапно в кровавую бойню.

Как и Шмелев, Бунин потрясен гибелью российской цивилизации, еще совсем недавно обещавшей так много. Он уже под иным углом зрения видит роль русской литературы (постоянно сосредоточенной на картинах то одного, то другого «темного царства») в воспитании общественного сознания страны. В «Окаянных днях» он напишет, что эта литература «сто лет позорила буквально все классы, то есть “попа”, “обывателя”, мещанина, чиновника, полицейского, помещика, зажиточного крестьянина — словом, вся и всех, за исключением какого-то “народа” — безлошадного, конечно, — “молодежи” и босяков». А вот еще: «Литературный подход к жизни просто отравил нас. Что, например, сделали мы с той громадной и разнообразнейшей жизнью, которой жила Россия последнее столетие?»

Погружаясь в творчество Станиславского, невольно ощущаешь до сих пор стыдливо проигнорированное давление этой «громадной и разнообразнейшей жизни». Угадываешь в его личности и поступках присутствие социально-нравственной составляющей, общей для целого поколения российской зарождавшейся буржуазии, без учета которой многое в его личности, судьбе, поведении остается непонятым. Непонятым.

Не случайно он утверждал, что Художественный театр — его служение России. Не для красного словца написал в американском варианте «Моей жизни в искусстве»: «Наше поколение детей строителей русской жизни старалось унаследовать от них трудное искусство “уметь быть богатым”. Это очень трудное искусство — уметь тратить деньги с толком. Большинство из нашего поколения богатых людей получило хорошее образование, знакомство с мировой литературой. Нас учили многим языкам, мы изъездили свет, словом, приобщились к мировой культуре».

В архиве театральной библиотеки СТД сохранилась разлинованная от руки ученическая тетрадка, в которой маленький Костя Алексеев выполнял уроки по каллиграфии (или по-нынешнему — чистописанию). Старательно выводя буквы, он переписывает стихи русских поэтов о красотах родной природы, патристическую басню Крылова «Волк на псарне». А начинается тетрадь с поучительного «европейского» рассказа-притчи про рыцаря, который жил в большом и богатом замке, тратя на его обстановку огромные деньги. И вот однажды в холодный дождливый вечер постучался в замковые ворота путник и попросил убежища от непогоды. Рыцарь ответил грубо: «Мой замок не для случайных гостей». Путник спросил, кому принадлежал замок прежде. «Моему отцу». — «А до него?» — «Отцу моего отца». И так далее. «Не значит ли это, что ты и

сам в замке временный гость, такой же, как все мы в этом мире?» — сказал путник. От этих слов рыцарь прозрел и открыл путнику ворота замка. С тех самых пор он жил скромно, не тратил деньги на ненужную роскошь, а отдавал их нуждающимся.

Наивная назидательная история, обращенная к восприимчивому детскому сознанию. Но как показатель, что купеческому сыну, которому предстояло продолжить дело отцов, внушалось не стремление к приращению богатства, а необходимость делиться с другими! Основатель знаменитой художественной галереи Павел Михайлович Третьяков яснее ясного выразил эту мысль в письме к дочери: «Моя идея была с самых юных лет наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы также обществу (народу) в каких-либо полезных учреждениях; мысль эта не покидала меня никогда всю мою жизнь». К своему купеческому званию он относился уважительно и серьезно. Когда ему хотели пожаловать дворянство, он строго отверг лестное предложение: «Купцом родился, купцом и умру». Между прочим, к вопросу о русской литературе и «громкой, разнообразнейшей жизни»: детство Павла Михайловича прошло практически в тех же самых замоскворецких переулках, что и детство Александра Николаевича Островского...

Большинство из тех, кого упоминает Шмелев в своей «памятке», — люди круга, к которому принадлежали и Алексеевы. Некоторые состоят с ними в родстве. Без осознания этого обстоятельства трудно понять, почему К. С. продолжает до самого Октября, превратившего его в пролетария, заниматься делами фабрики, отрывая для нее время у своего главного дела — театра. Почему производит на многих впечатление человека скупого — и оказывается бесконечно щедрым, когда речь идет о нуждах искусства. Наследственная бережливость, передающаяся от «продавца гороха с лотка», корректируется новой идеологией предназначения богатства. И если прежде скромность жизни диктовалась скупостью, то теперь скупость оказалась результатом личной бытовой скромности.

Известно, что Чехов роль Лопухина в «Вишневом саде» предполагал отдать Станиславскому — очевидно по самой прямой жизненной ассоциации, — но тот умело уклонился. Интересно в свете всего вышесказанного вдуматься в этот его маневр. Странно, что «деликатнейший» Антон Павлович не подумал, что К. С. может принять предложение такой роли как прозрачный «типажный» намек — мол, купцу купца и играть. Но отнюдь не обида была главным мотивом отказа. Лопухин не мог не показаться Станиславскому образом ложным, человечески и исторически мелким по сравнению с правдой о

современном «богатеющем» сословии, которая Станиславскому была так хорошо известна. У Чехова — литературная схема, нувориш-хищник, мало чем отличающийся от «жучков», наживавшихся на бурном и в те дни строительстве дач. Человек много и без всякой пользы «размахивающий руками». Вчерашний мужик, не забывший крепостного своего унижения, безжалостно вырубающий прекрасный сад. В бытовой пьесе средней руки — куда ни шло. Но в системе образов «Вишневого сада», тяготеющей к историко-символическому отражению российской реальности, Лопахин явно упрощает эту реальность. Разве не такие вот «вчерашние мужики» как раз и пытались бескровно, не разрушая, а строя, пересоздать Россию? И разве это они «хватали топором» по вишневому саду — да так, что до сих пор не собрать разлетевшиеся щепки?

Станиславский не стал открыто спорить с Чеховым. Но Лопахина все-таки не сыграл. Зато великолепно сыграл дворянина Гаева, продемонстрировав ложность прямолинейных аналогий в искусстве. «Купец», он смог проникнуть в особенный, «по жизни» чуждый ему внутренний мир исконного барина, давно утратившего былые социальные позиции, но сохранившего апломб, брезгливость ко всему «низшему». Его Гаев был социальным анахронизмом, но при этом — обаятельным «недотепой», страдающим человеческим существом, продолжающим жить в прошлом, которого уже нет. Этот момент в артистической биографии Станиславского выглядит уроком по психологии творчества, который актер преподавал драматургу. Интересно, оценил ли парадоксальность ситуации Чехов?

Глава вторая
ИГРЫ В БУДУЩЕЕ

Через год после рождения Кости семья Алексеевых переехала к Красным воротам, где был куплен просторный дворянский дом. И опять — с колоннадой у парадного входа. Очевидно, колонны почитались знаком солидности и благополучия. В этом доме обосновались надолго, Станиславский жил здесь, пока не переехал на Каретный Ряд. Художник Виктор Андреевич Симов вспоминает, что название «Красные ворота» удерживалось в Художественном театре как своего рода синоним К. С. Говорили: «ехать к Красным воротам», «у Красных ворот одобрили», «надо посоветоваться у Красных ворот».

Здесь и прошло поначалу обыкновенное детство Кости. Никакого намека на гениальность. Никаких явных дарований, проявлений особенной личности, ничего, что позволило бы мемуаристам написать любимую фразу: «Еще в раннем детстве он...» Ничего подобного. Мемуаристы (а это члены семьи Алексеевых) вспоминают совсем другое. Ребенок родился слабый, вялый, «слюнйавый», плохо держал голову. Думали даже, что у него рахит. До пяти лет Костя оставался плешивым, почти до десяти лет картавил, нечисто произносил букву «с» (едва заметные проблемы с шипящими у него останутся, и он будет работать над голосом до конца жизни). Частые мигрени. Память — неважная (поэтому его будет постоянно преследовать традиционный актерский страх — забыть на сцене текст роли). Словом, никаких намеков на великое будущее. Нянька говорила о своем воспитаннике: «Нечем похвастаться им». Впрочем, и сам К. С. рассказ о детстве поместил в главе, которую назвал «Упрямство». Словно заранее согласился, что кроме трудного характера в ранние детские свои годы ничем особенным не выделялся (см. Приложение, с. 307).

А потому эти годы оставили мало следов. По сути дела — только скудные воспоминания родственников да еще очертание младенческой ладошки, которое из Москвы уехавшим в

Петербург родителям отослали вместе с заверением, что дома все хорошо.

Он будто растворился в большой семье. Существует какое-то время в воспоминаниях как один из детей, поименно не называемых. Вот дети идут гулять. Вот — их повезли в театр. Вот чтение книг вслух вечерами. Он всегда где-то здесь. И можно представить, как морозным солнечным днем, заботливо укутанный, он идет среди братьев и сестер по Чистым прудам. Как его подсаживают в большую карету, чтобы ехать в театр. Как он тихо сидит в гостиной, слушая музыку или чтение вслух. Но это наше воображение выделяет его из массы других. Он как редкий зверь, на которого надели радиоошейник, чтобы следить за его поведением в естественной среде обитания. По сути дела, любой биограф пытается задним числом прицепить своему герою нечто подобное, а потом идет за ним, повинаясь малейшему оклику из далекого прошлого: сохранившийся листок письма, фраза, оброненная в чьих-то воспоминаниях, таинственный документ, годами не поддающийся расшифровке...

Но к девяти годам что-то в нем постепенно (а быть может, и вдруг) изменилось. Как-то выправилось. Само собой. Будто судьба вдруг перерешила с его будущим. Теперь Костю уже вспоминают «худеньким, но здоровым мальчиком, с хорошими волосами, бодрым, веселым в играх». Правда, пока при посторонних он не умеет преодолеть стеснительность, ведет себя тихо.

С большой (портрет в рамке), слегка притуманившейся, фотографии смотрит мальчик с тонкими чертами чуть вытянутого лица. Оно вовсе лишено той монументальности, определенности, силы, которую запечатлеют фотографии взрослые. Но есть в нем тихое упрямство, вернее какой-то внутренний центр тяжести, и еще тайная печать обреченности. На раннюю смерть? На особую жизнь? К счастью, сбылось второе. Темные глаза (унаследованные то ли от бабушки-француженки, то ли от прабабушки-турчанки, то ли от каких-нибудь неведомых предков-татар) смотрят будто откуда-то изнутри, мягко и отстраненно прикасаясь к внешнему миру. Это вроде бы взгляд перед поступком.

На самом деле такой фотографии не существует. Ее из общего снимка большой семьи Алексеевых извлекла когда-то Ольга Александровна Радищева, замечательный ученый, долгие годы заведовавшая в Музее МХАТ архивом Станиславского. Именно этот портрет висел в комнате, где она работала, разбирая год за годом (несколько десятилетий) рукописное наследие К. С., стремясь побороть его первозданный хаос ра-

ди будущих исследователей. Теперь ее нет, но портрет остался. Пожалуй, не существует изображения Станиславского более загадочного, интимного, невольно вызывающего интерес и симпатию. В нем пусть еще мальчишеское, но завораживающее обаяние, о котором пишут обычно, когда вспоминают его сценическую игру. На большинстве «настоящих», хорошо снятых фотографий эта особенная нематериальная сторона личности чаще всего ускользает. К. С. выглядит жестким, определенным, каким-то немного торжественным. Не вызывает желания приблизиться, скорее защищается от приближения. И нет этого мягкого взгляда из самого себя в мир, его настороженности на границе с реальностью, в которую ему необходимо будет войти... Наверное, во время групповой съемки он был защищен массовой и потому — свободен. Не то что на фотографиях, для которых специально приходилось позировать.

Он рос в большой и дружной семье. В очень богатом доме, где кроме любящих родителей его окружали внимательные гувернеры, гувернантки, няни, кормилицы, горничные (среди них — специальные «детские»). Он был защищен от множества невзгод и темных впечатлений бытия, которые выпадали на долю менее удачливых его сверстников. В доме, поставленном на барскую ногу, было тепло, уютно и весело. Все постоянно чем-то заняты, чем-то увлечены. Игры, спорт, музыка, танцы. Тихие вечера в гостиной, совместное чтение при сближающем свете свечей. Праздники, к которым дружно готовились, придумывали всяческие развлечения, разучивали стихи, танцы, шили костюмы, клеили украшения. Ежедневные прогулки длинной вереницей, в сопровождении нянь и горничных по Харитоньевскому переулку, иногда до Мясницкой и Чистых прудов. Летом — жизнь на природе в Любимовке, где многолюдный домашний круг еще расширялся: к играм юных Алексеевых присоединялись обитатели окрестных дач, а порой и крестьянские мальчишки. И тогда, как дети всех стран и времен, они играли в войну. Было два противоборствующих (специально обмундированных) отряда, во главе которых стояли братья Володя и Костя.

Впрочем, почти все, что можно было найти к тому времени в воспоминаниях о Костином детстве, о разумно и тепло устроенном доме Алексеевых, о его многочисленных домочадцах, тщательно собрала в своей книге «Станиславский», вышедшей в 1977 году в издательстве «Искусство», Елена Ивановна Полякова. Удивительно, но это единственная настоящая биография — именно биография, а не работа на ка-

кую-то определенную тему, — которой Станиславского удостоила отечественная наука (советская, а затем и российская). Книга написана с исследовательской тщательностью, с тонким пониманием героя, а еще (что не так часто встретишь в нашей литературе о К. С., будто он и после смерти держит дистанцию) с нескрываемой умной любовью.

Все важные события, такие как поездка в цирк или театр, переживались дома бурно и сообща. А поездки эти были не от случая к случаю — посещали чуть ли не каждую новую оперу или балет. Ездили и в Малый театр, и на спектакли любительские, и на знаменитых гастролеров. На живые картины и в цирк. Диву даешься, когда просматриваешь в «Летописи жизни и творчества К. С. Станиславского» (что бы мы делали без этого подвижнического труда Ирины Николаевны Виноградской!) перечень и даты посещаемых ими зрелищ. Не каждый заядлый театрал из образованных взрослых мог бы потягаться с этими купеческими детьми.

Вот как описывает Зинаида Сергеевна, сестра К. С., посещение театра:

«В театр нас стали возить очень рано. <...> В день спектакля уже с четырех часов начинались волнения: что же обед не накрывают, что же нас не переодевают? Наконец, отобедали и нас нарядно одели. Мы уже бегали в теплых высоких бархатных сапогах, но мать не одевалась. Наконец нас закутывали, и мы, радостные, с бьющимися сердцами спускались по мраморной белой лестнице в переднюю. Выездной лакей в ливрее, с доской и пледом под мышкой, стоял у парадной двери. Детская горничная Ариша несла небольшой длинный черный футляр — в нем графин с кипяченой водой и стаканы, затем квадратную корзину с фруктами, конфетами, и другую — с пирожками, колбасой, хлебом, на случай, если мы захотим есть. А мамы все нет... Умоляем детскую горничную поторопить маму: “Ведь мы опоздаем”. <...> Нам жарко. Гувернантка выводит нас на крыльцо. Это несколько отвлекает нас от опасений, но появляется новая забота: почему не подают громадную четырехместную карету? Наконец, подали. <...> “Барыня идут”, — говорит швейцар. Мы вздыхаем полной грудью. <...>

Подъезжаем к Большому театру. Если у входа много народу — стало быть, к началу еще успеем, если нет никого — значит, уже началось. Каждый стремится первым выйти из кареты. Лакей нас выхватывает и ставит на землю. Гувернантка ловит младших на руки. От нетерпения стараешься высвободить руку и скорее бежать по лестнице. Обычно сидели в бельэтаже, в ложах № 1 и 2 или № 14, у царской ложи. <...> Но му-

чения наши не кончены: мы, как есть, в шубах, во время действия идем к барьеру ложи, чтобы скорее увидеть, что происходит на сцене. Нас утягивают за шубу, за руку в аванложу. Начинается раздевание. Сапоги не слезают, сами так укутаны, что ничего не можем развязать и снять. Счастливчик, которого разденут первым, уже стоит у барьера ложи в белых перчатках. Подходит второй, третий, четвертый. Кто садится, кто стоит у барьера, но все впираемся глазами и всем существом в сцену.

Позднее нас было так много, что брали две ложи: нас, детей, восемь человек, да няня, гувернантки одна или две, мама, иногда отец, губернатор Евгений Иванович».

Особенно в раннем детстве любили поездки в цирк. Косте нравились клоун Марено и наездница Эльвира. Марено стал первым объектом подражания, с которого как-то сами собой начались Костины актерские университеты. Подражание любимым актерам станет в те годы обычным приемом его работы над ролью. В одной из самых первых заметок о своей игре (это был водевиль «Чашка чая») он отметит: «Имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю, которого я копировал даже голосом». И такие отсылки к образцам, которым начинающий любитель беззастенчиво подражает, долго еще будут встречаться в его записях: «Играл плохо. Старался копировать Булдина, ученика Консерватории, но ничего из этого не вышло». Были и образцы замечательные: «Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно красивые и выразительные кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе. Конечно, в свое время я усердно копировал его достоинства (тщетно!) и недостатки (успешно!)». Важно заметить, что копируя, он не просто перенимал понравившееся, а учился понимать природу актерской выразительности. Это было соединение подражания с изучением, вхождение в тайны профессии.

С девицей Эльвирой связано первое публичное проявление Костиной влюбленности, вроде бы детской (ему восемь лет), но все-таки уже и немного мужской. «По окончании своего номера Эльвира выходит на вызовы и пробегает мимо меня в двух шагах. Эта близость кружит голову, хочется выкинуть что-то особенное, и вот я выбегаю из ложи, целую ей платье и снова, скорей, на свой стул. Сажусь словно приговоренный, боясь шевельнуться и готовый расплакаться», — вспомнит он через полвека.

Вернувшись из цирка или театра, они не только вместе обсуждали увиденное, но стремились его повторить в собственных детских спектаклях, пусть наивных, но пробуждавших переживания по-настоящему творческие. Театр стал для Кости той страстью, которая удивительным образом изменила его статус в семье. Из ребенка незаметного, не внушавшего никаких особых надежд, он выдвинулся на первые планы, неожиданно обнаружив талант актера, организатора и театрального выдумщика. Постепенно вся творческая власть в домашнем театре перешла к нему и была признана всеми. Уже в эти первые годы знакомства с искусством, которое заполнит и поглотит всю его жизнь, когда грань между детской игрой и призванием еще не была им осознана, он проявил совсем не детскую серьезность, настойчивость в преследовании избранной цели, свободу фантазии, впрочем, и — склонность к творческому диктату, пока еще только мальчишескому: «На правах директора я забрал себе лучшие роли, и мне уступили их, потому что я — профессионал: я клялся, мне нет поворота назад».

Если в мире живой природы есть «возраст запечатления», когда первые контакты с окружающим на всю жизнь врезаются в сознание малыша, то и для человеческого детеныша особенно важно, каким окажется его ранний опыт. «Мы родом из детства» — это не только модное сегодня клише, но и вполне научная формула. Годы детства и ранней юности, когда его мысли, чувства и время стал все настойчивее поглощать театр, он существовал в счастливой атмосфере увлеченного единомыслия, был окружен людьми, захваченными одним с ним делом. Сестры и братья, учителя и родители разделяли его увлечение. На театр не жалели ни времени, ни средств. У Красных ворот в домашнем театре давались спектакли со сценическими чудесами, которых Костя во что бы то ни стало стремился добиться. Это было замечательной школой, научившей его, быть может, самому важному в будущем: творческому упорству, в которое постепенно преобразовывалось его детское упрямство. А еще — уверенности, что пригрезившийся художественный результат достижим, даже тогда, когда это всем, кроме тебя самого, кажется невозможным. Потом, в его взрослой режиссерской жизни, этот, вроде бы еще ребяческий опыт очень ему пригодится. Но создаст репутацию упрямца, который, стремясь к фантастическим результатам, не хочет считаться с реальностью и срывает сроки сдачи спектакля.

Счастливая коллективность переживаний, когда «мы» и «я» существуют неразделимо в водовороте эмоций и мнений, выпавшая Станиславскому в детстве и юности, навсегда оста-

нется в нем как напоминание о рае, который в конце концов пришлось покинуть. Это время будет самым (и пожалуй, единственным) неодиноким периодом его жизни. Реальный театр окажется страшно далек от детской идиллии. В нем он узнает всю глубину самого трудного одиночества — среди множества занятых одним с ним делом людей. И обнаружит важную для наступающего режиссерского века истину (к сожалению, сегодня практически отброшенную за пределы профессионального сознания): уровень закулисной нравственности влияет на художественный уровень спектаклей. Этика в театре от эстетики неотделима. Из его размышлений на эту тему сложится небольшая книжечка о чистоте нравов в закулисном пространстве. Она называется «Этика».

Детство Станиславского подарило ему не только радость увлеченного семейного общения (к сожалению, не ставшую уделом его взрослой жизни), но еще и настоящего друга «со стороны». Постоянным его товарищем по театральным играм был Федор Кашкадамов, сын попечителя гимназии, энергичный и умный мальчик, способный, как и Костя, превращать свои пристрастия не в расплывчатые мечтания о будущем, а в практическую деятельность. Как и Костя, Федя (Фифа, как звали его в семье Алексеевых, где у каждого было имя-прозвище) увлекся театром. А что может быть лучше для взрослеющей личности, чем друг, разделяющий с тобой твою главную страсть? Однако в человеческих отношениях плодотворным бывает не только сходство, но и различие. Федя был на три года старше, происходил из совсем другого социального слоя, у него был иной детский опыт. Общение с ним раздвигало бытовые и социальные границы Костиного восприятия жизни. К сожалению, Федя умер совсем молодым в 1886 году, задолго до открытия Художественного Общеизвестного. Другого такого друга у Кости Алексеева, как потом и у Константина Сергеевича Станиславского, никогда больше не будет.

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский пишет о домашних театральных занятиях с юмором, смотрит на себя со стороны со всеми своими причудами и слабостями. Но в то же время легкий стиль изложения не придает легковесности самому отношению к делу. Напротив, юмор оттеняет серьезность его увлечения. Становится ясно, что с самых первых шагов он погружался в театр не так, как это происходит обыкновенно с любителями, не ради удовольствия, которое дают постановочные хлопоты, репетиции, момент игры перед домашней публикой. Его привлекало профессиональное вхож-

дение в необыкновенно привлекательный, но и (это было ясно уже его детскому сознанию) сложный мир сцены.

Делая первые, вроде бы ни к чему не обязывающие шаги, он делал и первые вполне серьезные открытия, которые сохранят свое значение и во взрослом его театральном будущем. Вот К. С. вспоминает, как они с Федей разочаровались в актерах-любителях и решили заменить их куклами. Разочарование было связано с профессиональной неумелостью труппы, состоящей из знакомых и родственников. Однако оно натолкнуло начинающего режиссера на очень важную, фундаментальную для искусства театра проблему, над которой К. С. с присущим ему упрямством будет биться всю жизнь. Он признался: в условиях домашних спектаклей «пропадает самое главное, что есть в театре: декорации, эффекты, провалы, море, огонь, гроза... Как передашь их в простой комнате с ночными простынями, пледами, живыми пальмами и цветами, стоящими всегда в зале? Поэтому решено было поменять живых актеров на картонных и приступить к устройству кукольного театра с декорациями, эффектами и всякой театральностью». Увлечение внешними возможностями сцены останется с ним на всю жизнь, оно станет входить в противоречие с его же собственным желанием сосредоточиться на внутренней правде чувств и отношений, поставить во главе искусства театра Актера.

Михаил Чехов сказал, что Мейерхольдов было три. На самом деле их, наверное, было значительно больше. А вот Станиславских, скорее всего, было именно три. Миф о царе Мидасе, чье прикосновение все обращало в золото, не зря предупреждает: слишком щедрый дар опасен для смертного.

Судьба одарила К. С. со сказочной щедростью. Она дала ему высокий актерский талант, подкрепленный великолепными данными. Внешность. Голос. Обаяние. Он обращал на себя внимание сразу же, где бы ни появлялся. Она дала еще свободу и смелость режиссерской фантазии, увлеченность театром как искусством создания активно воздействующей сценической среды. Но эти два дара совмещаются трудно, они принципиально противостоят друг другу. Актер должен находиться внутри спектакля и видеть все в нем происходящее глазами роли. Режиссер, напротив, смотрит на сцену извне. Он не погружен в плоть спектакля — он над ним, за ним. В некоем творческом отдалении. Это разные театральные профессии, требующие разных способностей, разных личностных качеств. Не случайно выдающиеся режиссеры, начинавшие ак-

терами, вырвавшись в режиссуру, чаще всего вообще бросают актерское ремесло. Ярчайший пример тому — Мейерхольд. Обнаружив в себе способности к режиссуре, он очень скоро ей целиком и отдался. И уже не испытывал соблазна (или преодолевал его?) выйти на сцену как простой исполнитель. С каждым годом его актерское мастерство оттачивалось на репетиционных режиссерских показах, и этих моментов игры ему было достаточно. Впрочем, играл он и в жизни, меняя свой повседневный облик, словно театральным костюм, в соответствии со временем «пьесы», имя которой — действительность.

Зато актеры часто пробуют себя в режиссуре, решив, что способны поставить спектакль не слабее профессионального режиссера. Ведь они же не хуже его (а в душе считают, что лучше) знают театр. Но, опираясь на собственный исполнительский опыт, они редко выходят из скромных пределов так называемой «актерской режиссуры». Станиславский, одаренный в актерской и режиссерской профессиях, сумел добиться поразительных, принципиально важных для искусства театра результатов одновременно в каждой из них. В природе его дарования была предусмотрена какая-то нестандартная «хитрость», позволявшая блокировать возникающее психологическое противоречие. Однако и этого мало. Судьба дала ему еще и ум, склонный к анализу, и неотступную страсть исследователя. Человек на сцене, его странное существование между миром действительным и миром, созданным воображением художника, жизнь реального тела и творящего духа — захватили К. С. не меньше, а со временем, возможно, даже настойчивее, чем непосредственно творчество. Он и сам-то с первых мальчишеских шагов по домашней сцене стал себе интересен как объект беспощадного наблюдения...

Отец, Сергей Владимирович Алексеев, глава многочисленного семейства, в котором до поры затерялся маленький Костя, очевидно, был человеком далеко не простым. Его образование было домашним, но учили его, скорее всего, добротнo, он даже немного (очень немного, но все-таки) мог говорить по-французски и по-немецки. Однако и традиционную школу мальчиком в конторе ему все же пришлось пройти. Своих детей от такого, когда-то обязательного момента купеческого образования он избавил. Его жизнь заполняли заботы и занятия, связанные с семейным делом, которое становилось все более процветающим и, что необходимо подчеркнуть, все более современным. Алексеевские золотоканительные фабрики, занявшие в районе Таганки целый квартал, быстро перенимали передовой зарубежный опыт, их продукция становилась известной и востребованной на европейском рынке. Алексеев

был из тех российских предпринимателей, чье профессиональное сознание естественно включилось в требования новейшей промышленной эпохи. Капитал приращивался уже не доморощенными средствами, а в соответствии с прогрессивными мировыми технологиями и тенденциями. Был он известен и как серьезный благотворитель. Очень много помогал анонимно, «от неизвестного лица».

Прошло не так много времени с момента великого разорения купеческой Москвы в год наполеоновского нашествия. Половина века — миг в потоке времен. Еще были живы свидетели великих и страшных дней, еще из первых уст передавались рассказы о перенесенных бедствиях и чудесных избавлениях. Судьба государства не успела, превратившись в историю, отделиться от частной судьбы ее граждан. И тем не менее граждане были уже совершенно другими. Разрыв между поколением отцов и детей был ошутим на политическом, культурном, бытовом, но конечно же и на деловом уровне, от которого зависело экономическое будущее страны. Традиционный уклад менялся быстро и необратимо даже в консервативных старообрядческих семьях. Конечно, где-то в глубинах промышленно-торгового сословия сохранялась не только дедовская, но и прадедовская исконность. Однако это уже была «осадочная порода», существующая в любом обществе и в любую эпоху. В нее-то и вбиваются сваи, на которых держатся здания будущего.

Трудно сказать, были ли изначальные Алексеевы старообрядцами, хотя соблазн причислить к ним ярославского крестьянина, прибывшего в Москву и торговавшего там горохом с лотка, существует. Дом и фабрики Алексеевых находились в старообрядческом районе Москвы — почти наверняка это не деловая случайность, а семейное тяготение к традициям предков. Но крестили Костю в православном храме в Армянском переулке, хотя старообрядческая церковь была гораздо ближе. Скорее всего, к тому времени семья Алексеевых перешла в официальное православие — да и его исповедовала не слишком истово. Но роль религиозного воспитания в семье Алексеевых, что во времена советской историографии, естественно, игнорировалась, судя по достигнутым результатам, была значительной. До конца дней К. С. сохранил религиозное восприятие мира и православную нравственность. И очень многое в характере и поступках К. С. объясняется с детства воспринятым, ставшим его второй натурой «категорическим императивом», истоки которого — в религиозном восприятии жизни.

Сергей Владимирович явно был способен на большее, чем

ему предложила жизнь. Он вряд ли специально знакомился с трудами по педагогике, но оказался талантливым воспитателем, придерживавшимся собственных, часто парадоксальных, педагогических принципов. Когда Костя провалился на экзамене в Лазаревском институте — подарил ему отличную (600 рублей стоила) лошадь. Плачевный результат не изменил отцовских намерений: нерадивый студент получил щедрый подарок без всяких упреков. Во всяком случае, в памяти Кости сохранился лишь восторг, не омраченный родительскими нотациями. Похоже, Сергей Владимирович, задумывая покупку лошади, с самого начала не собирался связывать ее появление с результатом экзамена. При любом исходе подарок оказывался уместным. В случае успеха — как заслуженное поощрение. В случае провала — как утешение, сглаживающее унижительность ситуации.

Он ценил домашнее воспитание и сделал все, что было в его власти и понимании, чтобы образование детей было самого лучшего свойства. Но все же в конце концов пришлось отдавать сыновей в гимназию. Костя держал экзамен в третий класс, но принят был в первый, где он (и так не по годам высокий) должен был чувствовать себя неуютно среди младших по возрасту и «мелких» по росту. Гимназию оканчивать он не стал, перевелся в Лазаревский институт восточных языков — но и его не смог дотерпеть до конца. К. С. был вообще не склонен к систематическому казенному обучению, оно ощущалось им как что-то противоестественное, насилие над личностью, которая должна развиваться по индивидуально ей данным законам. Когда уже в более поздние и более ответственные годы он решит пройти систематический курс актерского мастерства, то и его выдержит всего несколько недель. Насколько отвратительны были для Кости школьные занятия, можно понять, читая его сочинение по повести Гоголя «Тарас Бульба». Старательно и равнодушно переписав из какого-то источника сведения о запорожских казаках, вяло изложив сюжет, он вдруг оживляется, как только речь заходит о взглядах Тараса Бульбы на школьную науку. Эти взгляды вполне совпадают с его собственными, и потому он сразу находит живые слова, текст становится личностным, энергичным.

Промучившись какое-то время в институте, Костя попросил отца разрешить ему пойти работать на фабрику. И тот разрешил. Он был воспитателем требовательным, способным на жесткие педагогические поступки. Стоит вспомнить, как он отправил Костю во двор (одного, в темноту, на мороз), когда тот похвастался, что сможет вывести из конюшни самую их

строптивую лошадь. Маленькому упрямцу, в конце концов, пришлось преодолеть себя и вернуться в дом ни с чем. Что тоже важно, Косте никто после не напомнил, куда и зачем он выходил. Но зато не в обычае Сергея Владимировича было настаивать там, где его интуиция подсказывала, что это заведомо бесполезно, а то и небезопасно для будущего детей.

Вообще есть что-то загадочное, нетипичное в характере Алексеева-старшего, что-то недоосуществленное в его жизни. Его тяга к искусству — очевидна и постоянна. Он слишком охотно и серьезно поощрял театральные увлечения детей, всячески содействовал их развитию и укреплению. А ведь должен был готовить их к работе в семейном деле. Оно разрасталось, увеличивался капитал, появлялись новые технологии. Такое дело требовало непрерывного внимания и труда, им нельзя было управлять по старинке. Руководствуясь прямой купеческой логикой, он должен был поощрять не театральные затеи, а интерес наследников к производству и управлению. Он и поощрял, но в то же самое время построил театр в доме у Красных ворот, который стал местом работы Алексеевского кружка, чьи спектакли постепенно вышли за рамки наивных семейных развлечений и стали вызывать интерес в театральной Москве. Потом построил театр и в Любимовке, подмосковном имении, где семья обычно проводила лето, и, кажется, сам принимал участие в спектаклях детей. Да и вся летняя жизнь там походила на бесконечный театрализованный праздник с лодочными и верховыми прогулками, костюмированными зрелищами, спектаклями, фейерверками, с остроумными и технически изощренными розыгрышами (порой жестокими). Станиславский с удовольствием вспоминает, как динамична, многообразна, перенаселена и перенасыщена была повседневность Любимовки:

«Наш дом часто менял свою физиономию в зависимости от происходивших в нем событий. Так, например, отец — известный благотворитель — учредил лечебницу для крестьян. Старшая сестра влюбилась в одного из докторов лечебницы, и весь дом стал усиленно интересоваться медициной. Со всех сторон толпами стекались больные. Из города съезжались доктора, товарищи моего *beau frère*'а*. Среди них были любители драматического искусства. Затеяли домашний спектакль. Все превратились в любителей. Скоро вторая сестра заинтересовалась соседом — молодым немцем-коммерсантом. Наш дом заговорил по-немецки и наполнился иностранцами. Ув-

* Шурин (*фр.*). Имеется в виду муж Зинаиды Алексеевой — врач Константин Соколов. (*Здесь и далее — примечания редактора.*)

лекались верховой ездой, бегами, скачками, всевозможным спортом. Мы, молодые люди, старались одеваться по-европейски, и кто мог отпустил себе небольшие бачки и причесался по-модному. Но вот один из братьев влюбился в дочь простого русского купца в поддевке и в длинных русских сапогах, — и весь дом опростился. Со стола не сходил самовар, все опивались чаем, усиленно ходили в церковь, устраивали торжественные службы, приглашали лучший церковный хор и певчих, сами пели обедню. К этому времени третья сестра влюбилась в велосипедиста, и мы все надели шерстяные чулки, короткие панталоны, купили велосипеды, поехали сначала на трех, а потом и на двух колесах. Наконец, четвертая сестра влюбилась в оперного певца, — и весь дом запел. <...> Пели в комнате, в лесу, днем — романсы, ночью — серенады. Пели на лодке, пели в купальне».

Читая подобные страницы «Моей жизни в искусстве», вдруг понимаешь, как много в характере К. С. и его творчестве связано с этим вот способом жить, раскованным, радостным, насыщенным практическим и нравственным опытом, неожиданной информацией, от которой не защищаются сложившимися понятиями и привычками. Осознаешь, насколько свободно и многообразно в такой, открытой всему, обстановке мог развиваться его гений. И как мало предостерегающих знаков подавала ему в те напряженно-беззаботные дни судьба. Сегодня, пожалуй, только студенческие кампусы лучших университетов открывают перед юной личностью пространство, настолько выделенное из жесткого социального контекста, так богатое возможностями самопонимания и самоосуществления.

Кто знает — может быть, именно запас свободы, полученный в первые годы взросления, дал ему силы не просто выдерживать жесткость исторических обстоятельств, но и вписаться в них, не потеряв себя. Неожиданно легко пожертвовать внешним, но уберечь от серьезных искажений свой внутренний мир, сохранить волю движения к поставленной цели. Возможно, человек, которому в детстве сделали прививку свободы и счастья, оказывается, вопреки существующим представлениям, более способным к духовному выживанию в будущем. Подчеркиваю — к духовному, в самом серьезном, высоком смысле этого слова. По аналогии (впрочем, тут большая натяжка) с выживанием физиологическим: у кого было сытое и подвижное детство, больше шансов войти во взрослую жизнь практически здоровым.

Конечно, все это лишь домыслы, которыми обычно грешат биографы, но судьба К. С. их явно подпитывает...

В те годы образованное общество увлекалось театральным

любовительством. В таких театрах дебютировали многие актеры и режиссеры, становившиеся потом известными на профессиональных сценах. Мейерхольд, Комиссаржевская, Немирович-Данченко — все они прошли такой период инкубационного развития своего дарования. Но вряд ли Алексеев следовал моде, скорее его побуждала к действиям собственная, нереализованная, внутренняя артистичность. Вот и в квартале Алексеевских фабрик был построен театр (об этом — речь впереди). Кто знает, окажись Сергей Владимирович менее щедрым, более заинтересованным лишь в семейных доходах, куда бы направил свою энергию и свой гений маленький Костя? Когда огромные мировые события (а для судеб театрального мира Станиславский — событие огромное) вдруг в своем начале упираются в личность и поступки одного человека, невольно поражаешься, насколько прихотлива непростота мироздания.

Но не только творческая личность К. С. вызревала свободно и радостно в атмосфере этой счастливой семьи, где родители были влюблены друг в друга в молодости и сохранили эту влюбленность в старости. Что не менее важно — здесь закладывались нравственные основы его будущей жизни. В искусстве. В обществе. В быту. Многое в его взрослом поведении находит здесь свое объяснение.

Вот существенная для его будущего семейная история, идущая вразрез не только с домостроевскими купеческими традициями, но и с вполне укоренившейся в обществе практикой. Она связана с Костиным «грехом молодости». В 20 лет у него случился роман с горничной Дуняшей. Событие вполне банальное. В те времена родители, пытаясь уберечь сыновей от публичных домов, где они могли бы заразиться сифилисом, тогда трудно излечимым, использовали два метода воспитания — страх и соблазн. Для внушения страха мальчиков водили в больницы, где лежали сифилитики в последней стадии, чтобы они своими глазами могли видеть отталкивающие последствия продажной любви. А для соблазна в дом брали симпатичных молоденьких горничных, чтобы первый свой сексуальный опыт сыновья получали под родительским тайным присмотром.

Судьба большинства этих девушек, как только они «приносили в подоле», даже в просвещенных дворянских семьях была безрадостна, а часто трагична — достаточно перечитать «Воскресение» Толстого. Вряд ли более счастливой оказывалась жизнь тех, кого из барского дома отправляли обратно в деревню и выдавали замуж за крепостного. При этом часто отнимали ребенка, которого либо отдавали «на сторону», либо воспитывали в семье как приемыша. Русская литература запечатлела на своих страницах множество очень по-разному сло-

жившихся судеб таких «воспитанников» и «воспитанниц» с непрявленной, но угадываемой родословной.

Однако с Дуняшей в семье Алексеевых ничего подобного не случилось. Ее не убрали с глаз долой, а ее сына Володю, получившего фамилию Сергеев, воспитывали вместе с остальными детьми. Он, как полноправный член семьи, участвовал в общих развлечениях, учился. До конца своих дней К. С. считал своим долгом заботиться о его судьбе. Эта история долго оставалась семейным «скелетом в шкафу». И только Галина Бродская, выйдя за пределы традиционно используемых историками МХАТа архивов, рассказала ее в интереснейшей своей книге «Алексеев-Станиславский, Чехов и другие: вишнево-садская эпопея». Занимаясь прототипами «Вишневого сада», она описала ситуацию лета 1902 года в Любимовке, когда там жил Чехов, пытаясь закончить работу над пьесой, которая станет его последней, и наблюдал тамошний быт и многочисленных обитателей. Среди них были и Дуняша, оставшаяся в семье, и ее повзрослевший сын Володя.

Возможно, эта история скорее подходит для книги, автор которой согласно сегодняшней моде ищет в биографии великих художников ситуации и факты «погорячее». Однако она важна для понимания эволюции мужского поведения Станиславского, его странного превращения из юноши легкомысленного, увлекающегося, погруженного в интрижки с юными ученицами балетной школы, барышнями своего круга и теми, что живут по соседству с Любимовкой, в человека, о чьих любовных историях даже память недоброжелателей не сохранила сплетен. А ведь К. С. провел всю свою жизнь в театре, где, как принято считать, господствуют нравы свободные, легкие. В окружении привлекательных женщин, некоторые из них явно были в него влюблены. Он был обаятелен, мужествен, красив, темпераментен. Знаменит. И тем не менее биографы и мемуаристы дружно пишут о безупречности его поведения. Ни одного любовного романа. Ничего. Прекрасно понимая природу любовных человеческих чувств, анализируя в своих ролях и спектаклях их тончайшие проявления, он сам оставался для окружающих существом каким-то бесполом, бесплотным. «Все человеческое», открытое для него в искусстве, в реальной жизни, казалось, было ему чуждо. Но взгляд внимательного наблюдателя, а таким безусловно был актер Художественного театра Иван Кудрявцев*, все же заметил, что поведение и чувства К. С. — совсем не одно и то же. А хорошо,

* Иван Михайлович Кудрявцев (1898—1966) — актер Художественного театра в 1924—1960 годах, автор дневников, хранящихся в Музее МХАТ.

еще с работы на Алексеевской фабрике, знавший Станиславского Николай Егоров* рассказывает, что Станиславский любил рассматривать фотографии красивых женщин. Тем не менее он жил, отрешившись от мира любовных увлечений, тайных и явных романов. Он справлялся со своими чувствами внутри самого себя, ставя превыше всего семейные ценности.

Можно решить, что идея закулисной чистоты, с которой он начал свое режиссерское поприще, была принята им как пожизненная творческая схема и стала его второй натурой. Но кто знает, не оказался ли житейский урок, полученный в молодости, тем нравственным шоком, который создал для впечатлительной натуры К. С. особое поле запрета. Абсолютного. Ведь Дуняша с сыном Володей оставалась в доме, юношеский грех не исчез за пределами видимости. Нетипичная реакция семьи, в самой своей основе глубоко человеческая, поднимавшаяся над преходящей обыденной нравственностью к нравственности высшей, для формирующейся личности будущего художника могла стать одним из существенных элементов внутренней духовной конструкции... Вот ведь вспомнила же Айседора Дункан о свидании с К. С., которое, как ей представлялось, должно было стать любовным, а на деле вышло комическим: «Все мое существо жаждало общения с сильной личностью, которая стояла передо мной в лице Станиславского. Как-то вечером, глядя на его благородную, красивую фигуру, широкие плечи, черные, чуть серебрящиеся на висках волосы, я возмутилась своей всегдашней роли Эгерии. Когда он собрался уходить, я обвила его сильную шею руками, притянула его голову к себе и поцеловала в губы. Он нежно вернул мне поцелуй, но на лице его было написано крайнее изумление, как будто поцелуй был последнее, что он мог от меня ожидать. Затем, когда я пыталась привлечь его к себе еще ближе, он отшатнулся с недоумением и вскричал: “Но что мы будем делать с ребенком?” — “Каким ребенком?” — спросила я. “Ну, нашим, конечно. Что мы с ним сделаем? Видите ли, — продолжал он с расстановкой, — я никогда не соглашусь, чтобы мой ребенок воспитывался на стороне, а иначе при моем теперешнем семейном положении быть не может”. Необыкновенная серьезность, с которой он говорил о ребенке, насмешила меня. Я расхохоталась. Он растерянно взглянул на меня, отвернулся и поспешно удалился по коридору гостиницы».

Великолепно! Редкая женщина позволит себе так смело рассказать о своем несостоявшемся «романе». Раздосадованная

* *Николай Васильевич Егоров* (1873—1955) — хозяйственный работник, в 1932—1948 годах — заместитель директора Художественного театра.

Дункан выставляет Станиславского в нелепом виде, как наивного, испуганного мальчика, явившегося на первое в жизни свидание. Но ситуация выглядит явно искусственной, и что-то самое главное в ней либо не понято ею, либо — утаено. Впрочем, какую правду можно услышать от так экзотически отвергнутой и конечно же уязвленной до глубины души женщины? Конечно, про ребенка трудно придумать, К. С. наверняка сказал нечто подобное. Но — с какой долей серьезности? Сколько в этих словах было искренности, а сколько — игры? Интонация порой значит больше, чем текст. Но, главное, кто знает, быть может, эта ошарашивающая фраза, меньше всего ожидаемая женщиной в такой момент, — один из его «фирменных» защитных приемов, который своей конкретностью и прозаизмом поставит самую опытную и активную партнершу в тупик. А ему, надо думать, приходилось защищаться не раз. Уж слишком привлекательной он был целью и слишком легко мог всерьез завоевать женское сердце. Не говоря уже о том, как должны были охотиться на него любительницы приятных интрижек, которых так много в театральной и особенно околотеатральной среде. Или актрисы, для которых близость к нему казалась залогом блестящей карьеры. Во всяком случае, откровенность Дункан приоткрывает щелочку в личную жизнь К. С., где его то и дело поджидали серьезные искушения, и не только извне, но не в последнюю очередь — его собственные, внутренние.

А они, разумеется, были. Ведь его темперамент, его юношеская влюбчивость оставались при нем, они — в самой природе его личности. Не мог он, конечно, не замечать красивых, а тем более влюбленных в него женщин, как вообще не мог не замечать человеческой красоты. Ведь это же проявление творчества самой природы, которое он ставил всю свою жизнь в пример человеку-художнику. И потом нельзя не признать, что работа над ролью — процесс не только аскетически творческий, в нем проявляется целый спектр человеческих отношений, сближений или отталкиваний. Флюиды, возникающие на репетициях, очень часто не лишены откровенной чувственности. В талантливую актрису режиссеру или партнеру легко влюбиться, как влюблялись художники в своих натурщиц или писатели в сочиненных ими героинь («Я люблю Татьяну милую мою» — в этой пушкинской строке скрыто не только литературное, но и мужское признание). А ведь К. С. работал с актрисами, которые были не только талантливы, а еще умны и красивы. Наверняка некоторые ему нравились. Наблюдательный Иван Кудрявцев запишет в дневнике, как во время спектакля «Горе от ума» он посмотрел на Фамусова-Станиславского и заметил, что тот «всеми глазами смотрел куда-то — я

взглянул — оказалась С. Н., она была одной из девушек (барышень) бала. <...> Поймал мой взгляд и страшно смутился».

Но вопреки всему К. С. сумел прожить свою закулисную жизнь на удивление чисто. И если (так говорили во МХАТе) про Немировича-Данченко по театру ходили сплетни, то про Станиславского — лишь анекдоты. Только ли разработанная им еще во времена любительской сцены знаменитая «Этика», которой должна подчиняться жизнь актера (а значит, и его собственная жизнь), чтобы его искусство было свободно от пошлости и нравственной нечистоты, позволила ему удержаться от соблазнов? Только ли пример Немировича, не чуждавшегося «отношений» в своем коллективе, его останавливал, так как плохо влиял и на закулисную атмосферу, и на процесс работы над спектаклями? Или же в той своей юности, в родительском доме перед лицом семьи он, согрешивший, понял всю меру ответственности даже за мимолетный проступок — и до конца дней принял на себя эту ответственность? И кто знает, какой зарок был тогда дан, какую клятву с него потребовали? Возможно, «ребенок» не просто так стал мотивом отказа в истории с Айседорой Дункан. Ведь в восторженных письмах, которые К. С. писал ей, восхищаясь как будто только ее искусством, сквозь открытое восхищение коллеги-художника выдавало себя скрываемое, но легко угадываемое восхищение мужское. И у Дункан были все основания рассчитывать на успех ее любовной атаки...

Однако вернемся назад, на границу между детством и юностью. Время шло. Кокоша (так его звали в семье) постепенно, неуклонно вырослел. Однако процесс этот протекал как-то странно. Будто в нем взрослоело сразу два человека, и один решительно отставал от другого. К счастью для биографа, оба имели склонность к ведению записей. Именно записи позволяют обнаружить нечто похожее на раздвоение личности. И как-то трудно себе представить, что и тот и другой — в будущем станут одним-единственным Константином Сергеевичем. Пока что они думают, чувствуют и воспринимают окружающее по-разному, будто из разных своих возрастов, да и пишут каждый по-своему. Очевидно, личность-подросток, взрослея, ведет себя так же непредсказуемо, как и его растущее тело, с его угловатостью, отставанием в росте одних частей от других.

Пространство, в котором происходило это взросление, расширялось постепенно, но неуклонно (см. Приложение, с. 310, 314). Оставаясь вроде бы все тем же влюбчивым, общительным юношей, он все настойчивее думает о природе театра,

анализирует свои состояния в процессе игры. Все длиннее и интереснее становятся его записи. И — все разнообразнее жизнь. Ему интересно многое. Не один лишь театр, но и фабрика, где он с каждым годом расширяет сферу своей деятельности и влияния, входя в детали не только управленческого, но и чисто технологического процесса. Эта сторона его жизни пока еще мало изучена (или вернее совсем не изучена), но безусловно в годы молодости она серьезно занимала его мысли и время. Он многое сделал для того, чтобы алексеевское производство расширялось неуклонно, модернизировалось, завоевывало все новые и новые рынки. Играя на любительской сцене, он еще только готовил себя к будущей театральной реформе. На фабрике же он уже смело вводил новые технологии, добиваясь реальных успехов: на Всемирной выставке в Париже фабрика в 1900 году получит высшую награду, Гран-при, а сам он — медаль. Кроме фабрики была еще и общественная деятельность. «Я ездил на какие-то заседания, старался быть импозантным и важным. Делал вид, что очень интересуюсь тем, какие кофты или чепчики сшили для старух богадельни, придумывал какие-то меры для улучшения воспитания детей в России, абсолютно ничего не понимая в этом специальном и важном деле. С большим искусством, как актер, я научился глубокомысленно молчать, когда я ничего не понимал, и с большой выразительностью произносить таинственное восклицание: “Да! Гм!.. Пожалуй, я подумаю...” Я научился подслушивать чужие мнения и ловко выдавать их за свои. <...> Я делал карьеру, которая мне была не нужна». Однако, когда его избрали директором Русского музыкального общества, он взялся за дело с увлечением и проявил себя как руководитель умный, инициативный и умеющий добиваться поставленной цели. Почти с первых шагов он завоевал симпатии своих новых коллег, среди которых были музыканты выдающиеся, такие как Чайковский, Танеев, Рубинштейн... И когда через три года работы К. С. вынужден был покинуть Музыкальное общество, чтобы заняться всецело организацией Общества искусства и литературы, где надеялся поставить дело на грани профессионального понимания природы современного театра, его проблем и перспектив, с ним расставались с большим сожалением. За короткое время он успел сделать многое.

Задумывалось Общество искусства и литературы с размахом. К. С. вложил в него большие личные средства. Быть может, именно тогда впервые серьезно задумался о соотношении в его жизни двух ее направлений: театра и фабричного дела. Ему 25 лет, и он рассуждает: «Я чистосердечно не боюсь лишиться средств. Не будет денег, так пойду на сцену. Поголодаю,

это правда, но зато и поиграю властью». Поголодать ему придется, а вот поиграть властью — не получится. Если б знать...

Открытие общества состоялось в начале ноября 1888 года, как раз в двадцать пятую годовщину со дня смерти великого Щепкина. И это уже не было случайным совпадением. Поразительно, как быстро и решительно изменились актерские приоритеты Станиславского. (Да, он теперь Станиславский, этот благозвучный псевдоним К. С. заимствовал у сошедшего со сцены актера-любителя, доктора Маркова, который ему нравился. Почтенную фамилию Алексеевых негоже было трепать по подмосткам.) В репертуаре общества играют уже не водевили и оперетки, основной репертуар Алексеевского кружка, а вполне серьезные пьесы, из тех, что сегодня мы называем классическими. И современные — тоже самого высокого уровня, как только что законченные «Плоды просвещения» Льва Толстого или «Потонувший колокол» Гауптмана. И постановочные принципы теряют свою любительскую наивность, становятся не только по-настоящему профессиональными, они стремятся противостоять рутинному профессионализму императорской сцены. Станиславский не собирается безлико вписываться в российскую театральную реальность, он с ней открыто полемизирует. Театральное баловство Алексеевского кружка превращается в серьезные театральные искания общества, год за годом (десять лет!) формирующие в Станиславском великого реформатора сценического искусства.

А просто жизнь между тем идет. В 1889 году К. С. женится на Марии Петровне Перевошиковой (по сцене — Лилина). Она классная дама в Институте благородных девиц и бесконечно талантливая актриса-любительница, его партнерша еще со времен Алексеевского кружка, в будущем — выдающаяся актриса Художественного театра. Это брак по любви, но, как многие подобные браки, он далеко не безоблачен. Оказалось, что у них разное понимание семейных отношений. Тем не менее они вместе пройдут через все сложности времени. У них появятся дети — сын Игорь, дочь Кира. К. С. их очень любил, но часто жил с ними в разлуке, пытаясь влиять и воспитывать издалека (см. Приложение, с. 375—384, 401, 403). Семья не спасет его от одиночества, в которое он начинает уже погружаться постепенно, но — безвозвратно. В 1886 году умирает его друг Федя Кашкадамов. В 1893-м уходит из жизни отец. И это только начало утрат. Однако за видимым движением личного времени уже кроется нечто другое. Приближается — неотвратимо — момент, когда личное время К. С. будет поглощено временем историческим, станет фактором, влияющим на направление и энергию движения российского и мирового театра.

Глава третья

РОКОВАЯ СЧАСТЛИВАЯ ВСТРЕЧА

Сегодня писать о встрече Станиславского и Немировича в московском ресторане «Славянский базар» — все равно что заново изобретать таблицу умножения. Об этом, казалось бы, уже рассказано всё. Прежде всего самими участниками, которые, естественно, не обошли этого решающего момента в своих книгах. Впрочем, кажется, что даже им уже ничего нового не оставалось добавить к фактам, еще при их жизни превратившимся в эффектную театральную легенду. И как Владимир Иванович прислал Константину Сергеевичу записку с предложением встретиться. А Константин Сергеевич попросил, ввиду занятости на фабрике, поменять день встречи — и день поменяли. И как они просидели воскресенье 22 июня 1897 года в ресторане до вечера и не успели договорить. И поехали договаривать на дачу к Алексеевым в Любимовку, где продолжили обсуждение проекта нового театрального дела. В результате основные принципы были выработаны и даже записаны, двойственный союз заключен, роли в нем распределены. Теперь оставалось «всего лишь» превратить желаемое в действительное. С этого дня «процесс пошел».

Позднейшие исследователи постарались что-то разведать, снабдить известную историю новыми деталями. Тут любая мелочь казалась важной. Оскар Ремез в книжке «Голоса Любимовки», совсем небольшой, незаметно промелькнувшей (мне ни разу не встретилось на нее ссылок), нарисовал подробнейшую картину этого воскресного дня. Начиная с объявлений в газетах, сообщений о прибытии высоких лиц (церемониймейстер двора граф Комаровский и остановился-то в гостинице «Славянский базар»), новостей с ипподрома (там были разыграны призы Всероссийского дерби), расписания поездов, последним из которых Вл. Ив. и К. С. могли отбыть из Москвы. Даже приблизительная скорость перемещения от станции до Любимовки на, вероятно, присланном за ними экипаже с неизменным кучером Пирожком. Но чем больше посторонних

подробностей окружают эту встречу, тем становится загадочнее самое главное: как могли два формально знакомых, далеких по жизни человека, уже миновавших возраст восторженной юности, обремененных каждый своим серьезным творческим делом, солидным опытом, репутацией, имеющих в отдельности устойчивые планы на будущее, так внезапно, в один вечер, сойтись, поверить друг в друга и решительно переменить течение собственных судеб?

Театральный мир тесен вообще, а в те времена он был менее населен и, значит, еще более тесен. Конечно, они встречались и прежде. В книге Ольги Александровны Радищевой эти пересечения прослеживаются. Но мало ли кто где с кем встречался. «В той комнате незначащая встреча...» Вроде бы нет никаких отчетливых следов предварительного нащупывания возможного сотрудничества. Никаких намеков, что они в чем-то главном заранее договорились друг с другом. А между тем и письмо Немировича на визитной карточке, которое Станиславский не успел получить, и посланная вслед записка карандашом заставляют предположить, что так эффектно вошедшему в историю многочасовому сидению в ресторане предшествовало что-то менее спонтанное, эффектное и более основательное. «Говорят, Вы будете в Москве завтра, в среду. Я буду в час в Слав. Базаре — не увидимся ли? Или известите по прилагаемому адресу, когда и где?» Так не пишут едва знакомому человеку, с которым предварительно не договаривались о чем-то. И быстрый, будто он понимает, о какой именно встрече идет речь, ответ Станиславского тоже выглядит естественным, если предположить предшествующую договоренность.

Но, похоже, ее, как конкретного решения о конкретном деле, действительно не было. «Мечтая о театре на новых началах, ища для него подходящих людей, мы уже давно искали друг друга. Владимиру Ивановичу было легче найти меня, так как я в качестве актера, режиссера и руководителя любительского кружка постоянно показывал свою работу на публичных спектаклях» — так объяснит ситуацию Станиславский. По его словам, лишь в момент самой встречи он узнал, с какой целью был на нее приглашен. «Готовность — это всё», — говорит Гамлет. Какого уровня должна была быть их готовность, чтобы уже вполне «состоявшиеся» люди, до этого вечера чужие друг другу, не просто договорились в принципе, но и согласовали даже второстепенные детали нового дела. Думали ли они тогда, что связывают себя с этим делом и друг с другом до конца своих жизней...

Что же стояло за этой готовностью, за таким безоглядным переходом от мечтаний к поступку, кроме целей высоких, ре-

шимости ответить на вызовы театрального времени? Что они искали друг в друге, почему Вл. Ив. из всех возможных вариантов выбрал именно любителя Станиславского, хотя круг его профессиональных знакомств был огромен, а об осуществлении театральной реформы в ту пору мечтали многие? И почему Станиславский так стремительно отозвался на приглашение Вл. Ив.? Ведь первоначально он предполагал превратить в профессиональный театр нового, современного типа свой «любительский кружок», то есть уже налаженное Общество искусства и литературы. И даже в театральных кругах уже появились слухи по этому поводу.

На первый взгляд они были прекрасной творческой парой, будто специально подобранной где-то на небесах, чтобы привести в движение механизм сначала российского, а затем и мирового театра, утративший к концу XIX века художественную энергию. Советское театроведение, пусть и не по доброй воле, долго и самоотверженно поддерживало эту иллюзию. Общество, даже пережившее доклад Хрущева, разоблачавший культ Сталина, не было готово в отдельных своих ячейках отказаться от установившихся культовых представлений. МХАТ, этот образцовый советский театр, долго еще оберегался от какой бы то ни было критики, а на конфликт между его основателями было наложено табу. Будто разрушение легенды о их удивительном союзе могло поколебать идеологические устои государства. В работах историков театра, занимавшихся МХАТом, было слишком много вынужденных недомолвок, прямых умолчаний. И никто до появления уникальной для нашего театроведения книги Ольги Александровны Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений» не взял на себя кропотливый труд проследить движение К. С. и Вл. Ив. от радостного согласия «Славянского базара» к очень скоро разверзшейся пропасти мучительного единоборства. То (вспышками) открытого, то (чаще) глухого. На обложку ее книги вынесена цитата из Михаила Чехова: «Они были так нужны, так полезны друг другу — и пусть это будет между нами, — но они ненавидели друг друга! Опять проблема! Почему?! Это так странно. Они были так нужны друг другу, так любили друг друга как художник художника! И в то же время... Не могу объяснить...» Чехов, конечно, лукавит. Он слишком долго был в самой гуще событий, чтобы не сделать выводов для себя, не для публики. Но два момента в этом высказывании чрезвычайно важны. О нужности и полезности друг другу. И — о ненависти. Быть может, впервые это слово было произнесено не в кулуарах закулисья, но на публичной лекции, а потом появилось и на книжной

странице. Такова диалектика жизни. Отнимая — дается, давши — отнимается.

Роль их союза в истории российского театра трудно переоценить. Но в какие-то моменты они страшно мешали друг другу, ограничивая необходимую любому художнику свободу творчества, и без того ограниченную самой коллективной природой искусства театра. Каждый из них много страдал и часто задумывался о бегстве из этой добровольной неволи. Но общее дело, на которое была положена целая жизнь... Но чувство долга... Но связанность историческими обстоятельствами...

Возможно, Станиславский был более защищен от невзгод их многолетнего соавторства. У него была особая цель, уводящая мысли и опыты далеко за пределы территории Художественного театра. Временами и сам этот театр, похоже, становился нужным ему не как обращенный к публике творческий организм, а как лаборатория, где на живом человеческом материале можно ставить эксперименты ради будущего сценического искусства. Любой психолог того времени (впрочем, как и психолог сегодняшний) дорого дал бы, чтобы иметь возможность изучать природу внутреннего устройства личности в ситуации, естественной для объекта наблюдения. В этом смысле режиссура, как профессия, открывает бесконечные перспективы для исследователя. Станиславский первым из его коллег сумел использовать условия профессии в интересах непрерывного эксперимента.

Он был настойчивым и неутомимым исследователем.

Удивительный актер, обладавший способностью покорять зрительный зал уже одним своим появлением, он прекрасно знал, как робка, непредсказуема, пуглива природа сценического существования. Если оно — не ремесло, не представление, а тот способ актерской игры, который он называл «переживанием» и надежный путь к которому постоянно искал. Ему непременно требовалось понять, как себя ведет в каждый из моментов каждая из ног сороконожки. Как известно, сосредоточившись на этой проблеме, занявшись самонаблюдением, сороконожка потеряла способность двигаться. Станиславский, одержимый страстью к исследованию, безжалостно отдал свой исполнительский талант на растерзание своему научному любопытству. Его противники утверждали, что занявшись системой, проверяя ее на себе, он стал хуже играть. Так ли это — сегодня уже установить невозможно. То, что в глазах противников значило «хуже», на самом деле могло быть просто «иначе». Здесь стоит напомнить, как на рубеже 60-х годов прошлого века возникал «Современник». И каким дилетантским, «недоигранным» казался на первых порах (даже самой

дружественной критике) его актерский способ существования на сцене. А ведь это начиналась новая театральная эпоха, и на знамени «Современника» не случайно, не для защитной маскировки (как кое-кто думал тогда), значилось имя Станиславского, признание в верности его системе...

Постоянное углубление в поиски, внутренняя сосредоточенность на системе стали для К. С., безусловно, виртуальным щитом или точнее — уединенным скитом, куда он мог в любую минуту сбежать от внешних невзгод. Вл. Ив. мог сколько угодно интриговать в недрах Художественного театра и за его пределами, то добиваясь желанного единоначалия в своем лице, то упуская его из рук. Он мог наносить Станиславскому чувствительные удары, от которых тот не всегда мог до конца оправиться. Но прекратить его постоянное думанье Немирович не мог. Конечно, в более благоприятной для его идей ситуации, в атмосфере понимания и содействия, К. С., возможно, сделал бы больше, а мучился — меньше. Возможно, но не обязательно, потому что у таких натур, каким был Станиславский, препятствия пробуждают дополнительную энергию упорной защиты собственной творческой территории.

И особенно важно в их отношениях, что К. С. мало заботило, кто и как оценивает их совместное существование в театре. Он не делил с Немировичем славы, обрушившейся на Художественный театр. И не потому вовсе, что был равнодушен к ней. Как всякий актер, он конечно же ценил успех, дорожил окружающим его восхищением. Но этого успеха, восхищения, признания его заслуг в реформах театрального дела, интереса к самой его личности было вполне достаточно, чтобы удовлетворить любое тщеславие. Что же касается нападок критики, которым он подвергался не так уж редко, издевательств над его купеческими капризами, одним из которых в первое время объявили и сам Художественный театр, то он умел переносить самую жесткую критику как неперемное условие профессии. Вступать в полемику с кем бы то ни было по поводу оценок им сыгранного или поставленного он не был склонен. Лишь тогда, когда пытались поколебать принципы, которые ему были дороги, он не хотел и не умел молчать.

Он не был склонен делить славу с Вл. Ив. не только потому, что общественное театральное мнение и без того отдавало ему львиную долю. Скорее всего, Немирович вообще уходил из его внутреннего мира, как только чуть отдалялся очередной их конфликт. Ведь в этом мире был лишь один никогда не исчезающий «противник», с которым он непрерывно боролся, — его система. Кто-то наблюдательный из современников заметил, что когда в разговоре К. С. вдруг терял к собеседни-

ку интерес, не скрывая этого, то тут проявлялась вовсе не его надменность или бестактность, а внезапность внутреннего переключения. Станиславский вдруг соскальзывал с внешней ситуации на внутреннюю, «отключался» и просто не замечал, что собеседник все еще стоит перед ним и обиженно недоумевает.

Другое дело — положение Немировича-Данченко. Ему некуда было бежать. Вся его творческая жизнь сосредоточилась в реальном пространстве Художественного театра. Тут было единственное его поле борьбы и раздумий. А потому он не мог, не умел отвлечься от присутствия Станиславского. Он чутко реагировал на каждый рывок цепи, сковавшей его с К. С. Начиная общее театральное дело с молодым «купцом», он конечно же не рассчитывал, что окажется в глазах большинства несравненно менее значимым, влиятельным, интересным. Если судить по его поступкам и письмам (отправленным, а тем более — неотправленным), его ежедневно и ежечасно мучила не то чтобы банальная зависть; с ней он, как человек сильный, порядочный, умный, справиться смог бы. Во всяком случае, сумел бы хоть как-то спрятать ее от посторонних глаз. Такая зависть — удел неудачников, безнадежно проигравших жизненные позиции и злобствующих в стороне, а он не считал себя неудачником, проигравшим. Напротив, в его понимании, он все время выигрывал. И потому чувство, им владевшее, было из разряда чувств громадных, в своем роде — высоких. Из тех, что ложатся в основу не мещанских драм, но — трагедий. «Нет правды на земле, но правды нет и выше»... Вл. Ив. испытывал муки попранной справедливости. Испытывал их неотступно, с первых сезонов Художественного театра, когда «купец» без всяких специальных усилий вдруг оказался в центре всеобщего внимания. Когда режиссура, актерский дар К. С. — качества публичные — оказались предметом споров, восхищения, а фамилия Станиславский вытеснила на вторые позиции фамилию Немировича-Данченко, для дела не менее важную.

А ведь до того, как два основателя встретились в ресторане «Славянский базар», ситуация была, как ему представлялось, совершенно иная. Вл. Ив. являлся человеком с прочным положением в литературных и театральных кругах. Близкий друг таких разных людей, как Сумбатов-Южин и Чехов. Репертуарный драматург, пьесы которого для своих бенефисов выбирали такие актеры, как Ленский и Савина. Больше того, его «Цена жизни» получила важную премию, в обход чеховской «Чайки». Он даже благородно заступился за Чехова, назвав такое решение несправедливым. От премии, однако, не отказал-

ся. Кроме того, он — педагог Филармонического училища, его учеников можно встретить во многих театрах в провинции. Он вход в кабинеты высоких театральных начальников... Когда-то безвестным провинциалом он приехал в Москву — и вот сумел добиться столь многого.

Но он чувствовал (и не напрасно) предрасположенность и способность к значительно большему. Его тянуло в совершенно новую, самостоятельную театральную деятельность, и он угадывал — время настало. Всюду говорили о необходимости театральной реформы. И он, принимавший в таких разговорах активнейшее участие, готов был сделать решительный практический шаг. Но будучи реалистом, а не беспочвенным мечтателем в духе Манилова, понимал, что в одиночку не сможет одолеть поглотившую российскую сцену рутину. Прежде всего такая борьба требует значительных средств. А у Вл. Ив. не нашлось бы даже и незначительных. Несмотря на успех его пьес, он не обладал свободным капиталом. Когда при учреждении Художественного Общедоступного будет составлено товарищество пайщиков, в списке его участников только против фамилии Немирович-Данченко не обозначится суммы, внесенной в новое дело. Зато рядом с ней будет стоять — «дворянин». Единственный безденежный среди учредителей, но и единственный принадлежащий к «чистому» сословию представитель свободной творческой профессии.

Человек в театральных делах искушенный, дальновидный, практически мыслящий, Вл. Ив. искал союзника, у которого были бы взгляды, схожие с его собственными, имя, уже замеченное публикой, и непременно финансовая состоятельность. Это обстоятельство, в свете всего вышесказанного, представлялось особенно важным. И выбор его вполне естественно пал на Станиславского, о котором положительно отзывались многие, кому Немирович верил. Прежде всего замечательная актриса Гликерия Николаевна Федотова, хорошо знавшая и любившая Костю Алексеева. Она прежде многих что-то угадала в нем, что-то ее в нем подкупило.

Но Вл. Ив. искал не просто состоятельного единомышленника. Предполагался союзник, который в их связке стал бы по иерархии вторым. Роль первого он, разумеется, отводил себе. По праву авторитета, таланта, прочности общественного положения. Связей в творческих и официальных инстанциях. И — по праву инициативы, которую он взял на себя. Не случайно в его письмах той поры он сообщает знакомым: «Я с Алексеевым организую театр...» Чаше всего «я», а не «мы». Разница вроде бы стилистическая, но психологический оттенок — весьма показательный.

Вл. Ив. купцов, как выяснится позже, не слишком жаловал. Был не лишен сословных предрассудков. Однако купец оказывался удобным именно тем, что — купец. Образованной публикой, теми кругами, в которых Вл. Ив. вращался, российский купец воспринимался сквозь призму драматургии Островского. Купец — это определенная социальная маска. И уже сам факт «купечества» К. С. ставил дворянина Немировича-Данченко не только на более высокую социальную ступень, но и делал его значительно более «своим» в образованном обществе. К тому же «купец» был из любителей, «забавлялся» театром. Значит, в серьезных театральных кругах Вл. Ив., как истинный профессионал, опять же имел преимущество. Ведь так называемое образованное общество явно не поспевало за стремительными процессами жизни. Оно еще не успело заметить, что как раз в любительских театрах на закате XIX века обозначились реформаторские тенденции. Там не только возникали яркие творческие индивидуальности, но и проверялись новые организационные формы, не похожие ни на бюрократическую практику Императорских театров, ни на частную антрепризу. И по логике нового театрального времени из любителей, избегнув давления традиционной театральной педагогики, уже готов был выйти радикальный реформатор театра XX века, тот самый «купец», которому Вл. Ив. назначит встречу в «Славянском базаре». Мог ли Немирович-Данченко такое предвидеть?

На его выбор, безусловно, повлияло и то обстоятельство, что «купец» был богат и не только способен, но и расположен платить за очень дорогое удовольствие «забавляться театром». Правда, при встрече в «Славянском базаре» выяснилось, что богатство К. С. помещено в семейное дело и распоряжаться он может только своей долей дохода. Но у Станиславского, вернее у фабриканта Алексеева, были надежные и обширные (в том числе и теснейшие родственные) связи с людьми широко меценатствующими, которые могли оказать поддержку новому делу. Вл. Ив. умел считать. А потому несомненно счел материальный фактор важным преимуществом Станиславского.

Учитывал он, очевидно, и другое. Положение репертуарного драматурга кажется прочным, пока не придут времена перемен. Сколько усилий ему приходилось тратить, чтобы прельстить актеров ролями в своих пьесах! Об этом красноречиво говорят его письма, которые хранятся в петербургских архивах, но, к сожалению, не вошли в недавно изданный четырехтомник его сочинений. А главное, новые по своей художественной природе, явно «завтрашние» пьесы, пока что еще в большинстве своем «заграничные», уже завоевывали внимание российских театров и публики. В такой ситуации иметь

«свой» театр — все равно что во времена нашей недавней перестройки личный дачно-огородный участок. Становясь одним из основателей нового дела, Немирович вовсе не планировал отказаться от писания пьес. Напротив, скорее всего надеялся, что в «своем» театре сможет найти для них если и не столбовую дорогу (он всегда мыслил трезво, не зарывался), то во всяком случае — надежную тропку на сцену. Не случайно уже в один из первых сезонов Художественного Общедоступного он предложил свое сочинение, которое и было поставлено. Однако из этого вышло лишь одно унижение. После такого плачевного результата Немирович вообще отказался от попыток появиться на афише руководимого им театра в роли драматурга. А потом и вообще надолго забросил драматургию. И только значительно позже, между войной четырнадцатого года и революцией, он снова взялся за перо. Задумал и начал писать сразу две пьесы, однако результаты, похоже, разочаровали даже его самого. Хотя момент для возвращения в драматургию он выбрал точно: в военное и предреволюционное время Художественный театр испытывал острый репертуарный кризис.

Среди творческих планов Вл. Ив. с самого начала конечно же были и режиссерские. Он вошел во вкус, ставя выпускные спектакли со своими филармоническими учениками. И уже видел себя не только педагогом, но и человеком, причастным к режиссерской профессии. Правда, до недавнего времени эта профессия в российских театрах оставалась малопрестижной, служебной. Однако с приближением нового века все стало меняться. Прежде всего — мера художественной власти, принадлежащей режиссеру в процессе постановки спектакля. Впрочем, для режиссера-педагога, в спектакле которого заняты всецело зависящие от него ученики, власть эта и прежде была вполне абсолютной. В Художественном театре Немирович намеревался выступить в роли постановщика и вовсе не собирался отдавать эту часть работы одному Станиславскому. Уговаривая Чехова отдать Художественному театру провалившуюся в Петербурге «Чайку», предполагал сам быть ее режиссером. Со свойственной ему уверенностью он писал Чехову в Ялту: «Тебя надо показать так, как может показать только литератор со вкусом, умеющий понять красоты твоих произведений — и в то же время сам умелый режиссер. Таковым я считаю себя». Кто знает, может быть, как раз перспектива быть поставленным именно Владимиром Ивановичем смутила Чехова, долго не сдававшегося на уговоры. И тем не менее в первый же сезон Немирович заявил о себе как о самостоятельном постановщике. Однако «Счастье Греты» с Роксановой в главной ро-

ли, его режиссерский дебют в «своем» театре вызвал резко негативную реакцию критики. В заметке без подписи рецензент писал: «Теперь, после постановки “Счастья Греты”, мы имеем полное право называть театр г.г. Алексеева и Немировича — театром “антихудожественным”. И самая пьеса, и ее исполнение красноречиво доказали это». Больше того, автор заметки ругал не только эту работу Немировича-режиссера, но пренебрежительно высказывался и о его режиссерских опытах в Филармоническом училище. Издевательски описав г-жу Роксанову в роли Греты и посоветовав послать ее для освидетельствования к врачам по женским и нервным болезням, он добавляет: «Остальные исполнители были необыкновенно шаблонны и бесцветны и напоминали мне экзаменационные спектакли г. Немировича, где одни играют, а остальные подают реплики». Такая оценка режиссерского прошлого, на опыте которого Вл. Ив. собирался строить свое режиссерское будущее, была моментом болезненным.

Существовало, возможно, и еще одно тайное соображение, по которому Вл. Ив. послал свою историческую записку именно Станиславскому. При неудаче предпринятой реформы (а исключить именно такое развитие событий было нельзя) легче было ее объяснить «купеческой» природой партнера, его неискоренимым любительством, и тогда безграничное самолюбие Немировича, а главное, его авторитет не пострадали бы. Кто знает, не думал ли Немирович о их союзе как о чем-то неизбежно временном? Во всяком случае, вряд ли он мог предвидеть, что при всех катастрофических сломах исторического процесса, при мучительности отношений друг с другом окончательно расстаться их заставит одна только смерть. Конечно, невозможно проникнуть в душу другого человека, тем более такого «достоевского», как Вл. Ив. Но все последующие поступки и высказывания Немировича-Данченко, история его отношений со Станиславским, сам склад его изобретательного ума невольно наталкивают на такие мысли.

Однако, как показали ближайшие же события, все стало получаться иначе. Совершенно иначе. При всей проницательности Вл. Ив., ему, даже в самых фантастических предположениях, не могло привидеться, что к нему на свидание в «Славянский базар» явится гений, влияние которого на мировой театр продлится весь наступающий век. Что именно с гением Станиславским, а не с «купцом» и «любителем» Алексеевым, ему 40 лет придется выдерживать сопоставление.

Сначала на пространстве российского, а потом — и мирового театра.

Но ошибся в своих предположениях и Станиславский. Он тоже искал удобного союзника, который, кроме общности взглядов на состояние театра и характера требующихся реформ, обладал бы реальной способностью действовать как административный директор. Уже захваченный экспериментами над природой актерского творчества, он прежде всего был заинтересован в человеке, который возьмет на себя часть (надеялся, что часть большую) присущих организации нового театра хлопот. Конечно, для К. С. был важен и писательский опыт Немировича-Данченко, его погруженность в среду литераторов. Он, разумеется, не собирался ставить пьесы Вл. Ив., но воспользоваться его знаниями, связями и советами явно надеялся, так как открыто признавал свою малую компетентность в современной российской драматургии. Немирович оказался великолепным администратором, талантливым, креативным менеджером, как мы сказали бы сегодня. Он умел наступать, отступать или лавировать именно в те моменты, когда требовалась та или иная линия поведения. Ему всегда удавалось выстраивать отношения с начальством. Сначала — с чиновниками царской России. Потом — с непостижимо стихийными комиссарами первых послереволюционных лет. А затем — с представителями уже вполне сложившейся советской бюрократии. Во многом именно благодаря этому его таланту театру удавалось выживать в самых убийственных обстоятельствах.

Но Станиславский не мог предположить, как сильны творческие амбиции Вл. Ив. и насколько не случайно было его желание еще до образования Художественного театра принять участие в работе Общества искусства и литературы в качестве режиссера. Не сумел К. С. разглядеть в выдающихся административных способностях Немировича и предпосылку неизбежной борьбы за единоличную власть. Умея угадать и тонко раскрыть чувства самых разных людей на сцене, он часто не понимал тех, кто оказывался по жизни с ним рядом.

Если бы в то время психология достигла современного уровня, то любой консультант по набору сотрудников для какой-нибудь фирмы мог рассказать основателям об опасных рифах будущего их союза. В отличие от Вл. Ив. и К. С. этот консультант вряд ли ошибся бы — настолько изначально несовместимыми были их личности. Впрочем, даже доморощенный астролог сегодня, заглянув в популярное руководство, дал бы исчерпывающий ответ на вопрос Михаила Чехова «Почему?!».

Присутствие другого, которое двум основателям приходилось учитывать постоянно, отнимало у каждого немало жизненных, нравственных и творческих сил. Однако каждому эта мучительная близость бесконечно много давала. Вынужденные вступать в непрерывное соревнование, делить заслуженную театром славу не столько даже в словах и поступках, открытых окружающим, сколько в бесконечном внутреннем диалоге, они подстегивали, обогащали и меняли направление жизни друг друга. Сами их конфликты, неизбежно сказывавшиеся на внутренней жизни театра, были одновременно изнуряющей, но и движущей силой.

Кто знает, как рано и далеко отошел бы К. С. от живой театральной практики, с головой погрузившись в бесконечные свои эксперименты, если бы не существовало рядом отрезвляющего, подталкивающего к повседневной работе Владимира Ивановича. Уж он-то и на секунду не позволял себе потерять из вида конкретные земные цели конкретного сезона. В их тандеме именно Немирович гарантировал устойчивость и предсказуемость жизни театра. Его безусловный административный талант соединялся в нем с особенной художественной чуткостью, позволявшей отделять зерна от плевел. Он знал эту свою способность, гордился ею, очень хотел, чтобы ее разглядели, оценили по достоинству. Нельзя не заметить, что Вл. Ив. писал и говорил о своей роли в творческой жизни театра гораздо охотнее и бесконечно настойчивее, чем о своем безусловном административном влиянии. Ведь влияние это было у всех на виду и ни у кого не вызывало сомнения, а вот творческие заслуги, как ему представлялось, явно недооценивались. Великолепное присутствие Станиславского отбрасывало на них слишком плотную тень.

А ведь для Немировича-Данченко было особенно важно, чтобы эти заслуги разглядел и оценил именно Станиславский. Но тот, как это виделось компаньону (да и было на самом деле), не спешил, и Немирович от внутренних переживаний переходил к прямым попрекам. Станиславский как никто другой понимал значение Немировича в их общем деле. Понимал, что несправедливо называть Художественный театр «театром Станиславского». Он то и дело напоминал о роли Вл. Ив., энергично возражал, когда эта роль замалчивалась. Но ведь уже в самой необходимости подобных напоминаний для Немировича таилась обида.

В свою очередь Станиславский, постоянно гоняющийся за «журавлями в небе», какое-то время не позволял театру превратиться в организм рутинный, где все уже заведено, налажено и сезон автоматически следует за сезоном. Он постоянно,

начиная чуть ли не с первых дней, пытался столкнуть МХТ со спокойного «серединного пути» на опасную экспериментальную дорогу. Это пугало не только Немировича, но и труппу, которая с каждым годом все больше ценила устойчивость всяческого (в том числе и материального) благополучия, отказываясь ради него от творческой подвижности. Однако привлечь Станиславского на свою сторону, призвать его «к порядку» они так никогда и не смогли. Он упрямо стоял на своем, то и дело взрывая размеренное течение дел очередным своим «Караул!». Впрочем, он не смог преодолеть ход неминуемого их изменения. И тот театр, в котором он будет работать большую часть своей жизни, будет совсем не тем, который они с Вл. Ив. собирались создать. И даже на какой-то период создали.

Но время и человеческая природа оказались сильнее.

Глава четвертая
ПОЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕГО

Итак, Станиславский и Немирович-Данченко встретились в ресторане «Славянский базар». Договорились вместе создать новое театральное дело. При этом каждый вложил в это дело не только идеи строительства художественного организма, но еще и реальный творческий «капитал», уже накопленный к тому времени. Таким образом, труппа Художественного Общедоступного составила, во-первых, из учеников Филармонии, подготовленных Вл. Ив.; во-вторых, из актеров-любителей, игравших в Обществе искусства и литературы под руководством К. С. Получался вполне паритет.

Но у Станиславского, кроме его актеров, были еще «накопления», и, как показало самое близкое будущее, весьма существенные. Во-первых, спектакли общества, которые облегчили возникающему театру его первые два сезона. Разумеется, их дорабатывали, вводили новых исполнителей, но материал уже был «размят», опробован на публике. И вряд ли только по соображениям художественности Немирович с такой неохотой соглашался включать эти спектакли в репертуар нового театра. Он уже с первых совместных шагов ревностно начинал считаться с К. С. заслугами, и ему не хотелось, чтобы «взнос» партнера перевешивал. Во-вторых, репутация актера и режиссера Станиславского в театральных кругах ко времени создания МХТ была уже достаточно прочной и в глазах многих служила гарантией творческой серьезности предпринимаемого нового дела, это тоже можно считать внесенным творческим «капиталом».

И все-таки важнейшее, но не оцененное до сих пор по достоинству, дополнительное «накопление» К. С. заключалось в другом. Он привел с собой не только актеров, но и художника Виктора Андреевича Симова, с которым познакомился незадолго до знаменитой встречи в «Славянском базаре». С ним он поставил «Потонувший колокол» Гауптмана, свой последний (и по многим отзывам — лучший) спектакль в Обществе ис-

куства и литературы. Критика оценила его не просто высоко, но будто еще и с каким-то предчувствием. Он чем-то явно отличался от прежних спектаклей общества. Но — чем? Этого критики не могли объяснить ни публике, ни даже самим себе. «Потонувший колокол» посмотрел и Немирович-Данченко, когда будущие партнеры еще только приглядывались друг к другу. Правда, не досидел до конца, куда-то спешил.

Для нового театра Симов оказался счастливейшим, многое определившим приобретением. Поразившие театральную Москву первые спектакли Художественного Общедоступного шли, как известно, в его декорациях. Это он заставил говорить о необычной обстановке «Царя Федора». Он воссоздал реальный до мельчайших деталей быт имения Аркадиной в «Чайке». Он был тем сценическим волшебником, который возродил фантастическую и одновременно реальную народную среду «Снегурочки». Если быть исторически корректным, то надо признать, что в важнейший период формирования сценических принципов Художественного театра Симов по праву играл роль третьей творческой силы. А потому союз основателей справедливо было бы рассматривать как триумvirат.

С работами Симова была связана не только серьезная доля успеха, но мера и качество непохожести возникшего театра, один из секретов его влияния на будущую сценическую историю. Как ни странно, этот факт никогда по-настоящему ни ранними биографами Станиславского, ни поздними историками театра не учитывался. Симов не заинтересовал исследователей именно тем, чем должен был заинтересовать их прежде всего: как первый в нашей (хотя возможно — не только нашей) сценической истории истинно театральный художник. Он существовал внутри спектакля как его органическая составляющая, погружал в его плоть и свое знание законов сцены, и понимание новых художественных тенденций, вступавших с этими законами в сложнейшие отношения, и свои личные творческие прозрения. Он принес театру всего себя. Ради него пожертвовал карьерой живописца, отрешился от увлекавших его занятий историей и материальной культурой Древней Руси. Перестал существовать как что-то отдельное и независимое. Пришедшие во МХТ в последующие годы Добужинский, Рерих, Бенуа отнесутся к своему месту в спектакле иначе. Художники очень известные, они как бы спустятся с вершин своей личной славы в театральные низины. Им театр представлялся огромным выставочным залом, в котором они демонстрировали свое искусство, действительно замечательное, новаторское, востребованное современностью. Они вы-

ступали как высокие спонсоры, приносявшие в дар сцене не только свои декорации, но и прославленное имя.

Однако при всем художественном блеске их работ, смелости и новизне изобразительных решений их приход в Художественный театр, надо признать, обновивший, расширивший стилевую палитру спектаклей, был одновременно и шагом назад, возвратом к былому расслоению творческих сил внутри сценического искусства. Приблизив театр к современным художественным тенденциям, подтолкнув его к новым поискам сценической выразительности, они в то же время вернули его к прежнему иерархическому порядку внутри спектакля. Художник вновь стал самостоятельным игроком, практически независимым от сложившейся творческой команды и был готов отдельно, как в прежнем театре, получать от зрителя причитающуюся именно ему порцию аплодисментов.

С Симовым было хорошо проходить вместе через все этапы работы. С вновь пришедшими надо было долго, порой мучительно, искать общий язык, договариваться, идти на компромиссы. Они к тому же были заняты собственным творчеством, не могли уделять театру столько времени, сколько режиссеру спектакля требовалось. Они постоянно где-то отсутствовали, многие важнейшие вопросы приходилось согласовывать в письмах. Конечно, для историка это огромное благо: сохранилось большое количество документальных свидетельств. А вот Симов — практически весь — растворился в рабочих контактах, в недокументированном повседневном общении. Мера его участия в замысле, когда-то для всех очевидная, как бы выветрилась со временем.

История театра, как и любая другая история, таит за своими страницами множество несправедливостей. В истории МХТ одна из них — отношение к Симову. До сих пор исследователи с большей охотой припоминают ему невыразительное «передвижническое» начало, а не новаторское по сути и форме творчество в первые, самые революционные и решающие годы Художественного театра. Властная режиссерская трактовка спектакля, вбирающая в себя многочисленные притоки идей, высказанных разными участниками в процессе работы, заслонила факт бесконечно возросшего влияния художника. И нужен взгляд, не зараженный режиссероцентризмом, чтобы оценить истинный вклад Виктора Симова. Так, Ю. И. Нехорошев, пожалуй, единственный из всех, писавших о начале Художественного театра, уверенно скажет в своей книге: «Во главе молодого коллектива стояли К. С. Станиславский, уже к тому времени известный актер и режиссер, мечтавший о пол-

ном обновлении традиционного театра; Вл. И. Немирович-Данченко — профессиональный критик, драматург, опытный театральный педагог; художник В. А. Симов, представитель молодого поколения передвижников, влюбленный в историю России, в ее быт и неяркий грустный пейзаж». То есть, действительно, триумвират. Такая точка зрения справедлива.

Впрочем, и тогдашние критики, приближенные к моменту решительных перемен в театральном процессе, много писавшие о сценической среде «Царя Федора Иоанновича», «Чайки», «Юлия Цезаря», «Снегурочки» и так далее, тоже не смогли разглядеть принципиальность изменения роли художника в создании спектакля. По сложившейся традиции он долго оставался для них лишь декоратором, его не принимали в расчет как полноправного участника общего замысла. В потоке рецензий изумленных, восторженных, злых фамилия Симова встречается на удивление редко. И это притом что новизну сценической обстановки отмечают, восторгаясь, практически все. Но — относят ее по ведомству режиссуры. Декоратору же достаются в основном упреки в технических просчетах.

В приложении к первому тому трехтомника «Московский Художественный театр в русской театральной критике» Ольга Радищева справедливо заметила, что кроме исторического влияния на историю русского, а затем и мирового театра спектакли МХТ оказали влияние и на театральную критику: «Новейшая русская театральная критика XX века родилась вслед за Художественным театром». Он «предложил театральной критике ряд проблем, ранее ею не затрагиваемых, а порой даже не существовавших. Отныне они навсегда вошли в сферу ее интересов». Радищева называет пять таких, новых для критики, проблем: «Художественность, творческое направление, стиль сценического произведения»; «Литературность театрального искусства, предполагающая в основе спектакля драматургию как вид подлинной литературы»; «Режиссура, в качестве новой театральной профессии призванная создавать спектакль как гармонический образ»; «Актер, мастерство которого воспитано сценической школой определенного направления»; «Новая административная организация театрального дела».

Пять пунктов. И среди них нет пункта о новом месте театрального художника в процессе работы над спектаклем. И нет его — не случайно. Повлиять на понимание критикой роли сценографов в театральных реформах XX века Художественному театру не удалось. Впрочем, скорее всего и сами основатели театра, находясь в гуще событий, не имели достаточной дистанции для обзора происходящих изменений, которые

преображали не только картину сиюминутной сценической действительности, но закладывали фундамент театрального XX века. Менялся не только сценический язык, но и сама модель сценического искусства, внутренняя иерархия его творческих сил. Изменение положения актера всем и сразу бросалось в глаза. И коллизия «актер — режиссер», ее очевидная болезненность становятся предметом обсуждения чуть ли не с первых рецензий.

Возможно, острота борьбы мнений вокруг актерской проблемы как раз и способствовала тому, что далеко не сразу были замечены другие не менее принципиальные изменения, совершавшиеся внутри театральной системы. Взять хотя бы постепенное расширение пропасти между замыслом драматурга и концепцией постановщика. Драматург в России издавна был признанным учителем сцены. Он общался с актерами на репетициях, помогая одолеть роль в своей пьесе. Он был и высшей оценочной инстанцией, одобрения которой искали даже самые строптивые и знаменитые «первые сюжеты» императорской сцены. Но он участвовал не только в повседневной театральной работе. Размышления о судьбах и природе театра, об отношениях между жизнью и искусством, между сценой и обществом — тоже были прерогативой драматического писателя. Тем более в России, где связь между драмой, поэзией и прозой была более тесной, чем это случилось в европейской театральной истории. Долгое время лучшими драматургами у нас были гениальные наши писатели — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Лев Толстой, Чехов. Выдающихся «чистых» драматургов в российском XIX веке до Островского и Сухово-Кобылина практически не было. Разве что один Грибоедов. Таким образом, театр не отторгался от литературного процесса и мощное развитие русской поэзии и прозы сказывалось на уровне драмы. Даже в поздние, уже самые что ни на есть режиссерские времена эта традиция хотя и ослабла значительно, но окончательно не исчезла: Маяковский, Булгаков, Леонов, Олеша... Однако бывшее влияние писателя на природу и развитие сценического искусства с укреплением режиссерской профессии становилось достоянием истории. Уже не литература, а театр, обнаруживший в самом себе огромный запас эстетической энергии, стал питать собственное творчество.

В этой новой реальности режиссеру потребовался новый союзник. Им-то и оказался театральный художник, в руках которого как раз были сосредоточены силы, которые имели чисто театральное происхождение. Среда спектакля, атмосфера, говорящие детали обстановки, свет, движение, внешний

ритм, не всегда совпадавший с ритмом пьесы. Наконец, возможность заслонить слабость актерского исполнения внешними элементами спектакля. Вспомним первые режиссерские опыты Кости, его детское, но вполне профессиональное понимание того, что театральные эффекты способны прикрыть недостатки актерской игры.

Именно этот момент изменения соотношения внутри спектакля творческих сил, возникновение новой стратегии у режиссеров, вырвавшихся из драматургического плена на просторы свободного творчества, и не заметили критики. Они от души развлекались, издеваясь над пристрастием Станиславского ко всякого рода подробностям и эффектам. Сколько было истрачено подлинного остроумия, сколько опубликовано карикатур. Хорошо бы только сторонние критики, но и Немирович-Данченко относил все эти сценические придумывания Симова — Станиславского к алексеевским забавам, к чрезмерностям фантазии «нашего купца». И роль Виктора Симова в истории русского театра, этого, по гораздо более позднему признанию Станиславского, «первого настоящего театрального художника нового времени», оказалась несправедливо затемненной, приниженной. Осознание истинного места Симова пришло к основателям лишь значительно позже. Для самого Виктора Андреевича — слишком поздно, он уже не смог об этом узнать.

К сожалению, до сих пор в работах о театральных художниках сохраняется снисходительное отношение к творчеству Симова. Его воспринимают как слабого живописца, неудавшегося передвижника, лишь в самые первые сезоны Художественного Общедоступного устраивавшего основателей театра, но скоро уступившего место более ярким и талантливым своим собратьям. Вот как пишет о нем Виктор Березкин в своем обширном труде «Искусство сценографии мирового театра», претендующем на полноту охвата: «Почему же Станиславский в качестве оформителя своих спектаклей и декоратора Художественного театра выбрал именно Симова, а не, к примеру, того же Коровина, с которым был хорошо знаком, в том числе и по совместной работе? <...> Дело в том, что на данном этапе его режиссерской деятельности Симов устраивал его как раз именно непритязательностью своего искусства, следствием чего и были столь необходимые Станиславскому готовность художника полностью подчиниться постановщику и выполнить все его указания, умение слушать и слушаться. Уже в самой первой совместной работе — в “Потонувшем колоколе” — Станиславский с удовлетворением увидел, что художник чутко откликается на все его режиссерские предложения и разра-

батывает оформление сцены, исходя из удобств сценической жизни и действия актеров. Ради этого он был готов пожертвовать любыми своими собственными художническими интересами. Вернее, они для него отдельно как бы и вовсе не существовали, слившись с общими интересами режиссера, актеров, спектакля в целом».

Какое странное заблуждение! Какая отрешенность от фактических и творческих обстоятельств! «Устраивал неприязательностью своего искусства»... «Умение слушать и слушаться»... А между тем Станиславский как раз стремился к обратному. Ему был нужен художник-единомышленник, художник-партнер, понимающий новые тенденции сценического искусства, которое требовало художественного единства, конструктивной целостности всех элементов спектакля. Тот факт, что для Симова его художнические интересы «отдельно как бы и вовсе не существовали, слившись с общими интересами режиссера, актеров, спектакля в целом», — не признак слабости, «неприязательности», «послушности» художника, а как раз свидетельство отзывчивости на требования нового театрального времени. Эти требования Симов не только инстинктивно угадывал, но понимал и мог сформулировать.

Что касается «того же Коровина», то как художника Станиславский его ценил, кандидатуру рассматривал, но отверг, посчитав, что тому свойственна рутинность в самой конструкции сцены. В Симове он счастливо нашел того, кто был способен по-новому взглянуть, во-первых, на роль художника в меняющемся искусстве театра, а во-вторых, на концепцию сценической среды, без обновления которой невозможны были никакие реформы. Пожалуй, именно здесь было главное убежище ненавистой им обоим театральной рутины. Вот как вспоминает Виктор Андреевич «обстановку» на русской сцене на рубеже 1880-х годов, когда он откладывал половину из десяти копеек на школьный завтрак, чтобы раз в неделю попадать в «рай», то есть на галерку Малого театра: «Была в глаза условность, отсутствие жизни, нарочитость. Комната богатого дома и угол бедняка — одинаково во всю сцену; двери обязательно в центре и по бокам; мебель стоит симметрично; обои либо малиновые штофные, либо дешевые канареечные. Нарисованные книги на полках стояли в определенном размещении: 3—4 переплета стоямя, один наискосок. Особенно раздражали меня деревья в саду: зеленые-презеленые, с желтоватыми листиками, намеченными по трафарету (влево, вправо, прямо и опять в прежнем порядке без конца). Какой породы растительность, ни один ботаник не определил бы.

Верхом нелепости казались кусты с розами для изображения клумб или отдельных красивых уголков. <...> Цветущее и не цветущее обрамление довольно скупое лепилось по бокам, бережно оставляя свободной середину для действия. Декорации служили только подсобным материалом, так или иначе, отгораживая сценическую площадку».

Итак, на новом этапе режиссерских поисков Станиславский отчетливо понял, что мало привезти подлинные вещи, мало скопировать реально существующий замок и дать в руку актеру исторический меч. Гораздо важнее создать на сцене среду, которая, будучи произведением искусства, производила бы впечатление живой, подлинной — даже если это среда фантастическая. Ему понадобился художник, который мог бы работать с ним вместе в процессе придумывания спектакля. Художник — творческий партнер, а не только профессиональный мастер. Виктор Березкин считает, что К. С. искал послушного исполнителя. На самом деле их встреча с Симовым — первый и не менее важный «Славянский базар», случившийся незаметно для театральной общественности. Не то что тот, «настоящий», ставший одной из самых ярких театральных легенд. А между тем именно эта тихая встреча режиссера с художником многое сделала возможным, многое определила в судьбе нового дела.

Станиславский обратился к Симову не случайно. Виктор Андреевич уже приобщился к театру и театральному реформаторству. Он работал в снятом для мастерской павильоне на Малой Мещанской вместе с Николаем Чеховым, Исааком Левитаном, Константином Коровиным. Там они писали декорации для знаменитой частной Мамонтовской оперы. К ним любил наведываться Антон Павлович Чехов, младший брат Николая, пописывавший в юмористические журналы под разными псевдонимами. Он смешил художников своими историями. Все были молоды, остроумны, талантливы. И умели ценить не только искусство, но и прочие радости жизни. Именно в то беззаботное время приобрел Виктор Андреевич «вредную привычку», которая позже, уже в МХТ, часто мешала ему сдать работу в назначенный срок. Немировича-Данченко это приводило в ярость. Мало ему было Станиславского, который вечно затягивал репетиционный период, добиваясь высочайшей художественной законченности, а тут еще художник вставляет палки в колеса! И добро бы из-за творческого принципа, а то — из-за банального пристрастия к водке. Впрочем, и К. С. однажды, когда по той же причине Симов

его очень сильно подвел, не выдержал и написал, что тот — «свинья свиньей».

Но кто в молодости думает о будущих последствиях беспечного своего бытия? И Симов — не думал. Он с головой погрузился в новую, веселую коллективную жизнь, так не похожую на прежние одинокие занятия живописью. Тем не менее живописи он никогда не бросал. После того как веселый кружок после смерти Николая Чехова распался, Симов переселился в Иваньково под Москву, где построил для себя маленькую мастерскую. Там-то в одно осеннее утро 1896 года и появился художник Павел Васильевич Осипов с неожиданным известием, что Станиславский хочет познакомиться с Симовым, посмотреть его мастерскую и просит разрешения приехать в Иваньково. Виктор Андреевич подумал, что тот решил заказать ему свой портрет. Однако речь шла не о портрете, а о работе над новой постановкой — «Потонувшим колоколом» Гауптмана. К. С. искал художника. Они долго пытались что-то придумать с Осиповым, бились над макетом, но, увы... И Осипов, наконец, посоветовал обратиться к Симову.

Станиславский приехал в Иваньково. «Первая встреча сразу меня очаровала. Вошел очень высокий мужчина, чернобрыйый, черноусый, но уже с седеющей головой, вошел, притягивая к себе расположение мягкой, пленительной улыбкой. Широким жестом протянул нам с матерью и женой свою большую руку, которую я тотчас запомнил и запомнил на долгие годы. В нем ясно угадывалось стремление искать все оригинальное, отметая трафарет и шаблон. Это сказывалось в манере приглядываться к окружающему, в тонких указаниях по поводу увиденного», — вспоминает Виктор Андреевич.

Очевидно, «тонкие указания» относились к живописным работам хозяина мастерской, которые гостю были показаны. Они много говорили и в результате обнаружили много точек человеческого и творческого соприкосновения. Симов, как и К. С., был человеком увлекающимся, увлеченным искусством не как родом занятия, но как способом жизни. Сколько бы ни было ему природой отпущено таланта, он использовал его радостно, никому не завидуя. Жил естественно и просто, не напоказ. Но простая, без дорогих или слишком эффектных излишеств обстановка его мастерской отличалась оригинальностью, свидетельствовала об искреннем увлечении художника русской стариной, народным бытом. Симов знал толк и цену вроде бы обыкновенным вещам, на многие годы, а порой и века пережившим своих создателей и хозяев. Это сблизило его со Станиславским, который давно уже из любителя-коллекционера стал превращаться в коллекционера-знатока и наверняка ис-

пытался потребность общения с людьми подобного склада ума и характера, обладающими конкретными знаниями. И можно себе представить, каким естественным и приятным для обоих оказался их разговор. Что не менее важно, они не только профессионально, но, очевидно, и по-человечески сразу друг другу понравились. Договорились о работе над «Потонувшим колоколом». К. С. предложил художнику нанести ответный визит к нему на квартиру, что в доме у Красных ворот — там он с семьей занимал второй этаж.

В воспоминаниях Симова сохранилось описание этого визита, позволяющее увидеть домашний мир Станиславского, очень скупо отраженный в сохранившихся документах и свидетельствах мемуаристов. Поэтому позволю себе процитировать довольно большой отрывок из текста Виктора Андреевича: «Глядя на массивный фасад, который не отличался никакими особенностями, я не ожидал и от интерьера ничего другого, кроме солидной роскоши. Но стоило только переступить порог комнаты, куда меня пригласили, как — нахлынули иные впечатления. Невысокие простые потолки. В одном из углов довольно обширного помещения какой-то портик или, пожалуй, маленькая квадратная часовня с усеченным выступом и небольшой аркой-входом из грузного мореного дуба. Готический стиль. Освещалась она узкими стрельчатыми окнами (целлулоидовые наклейки — удачная имитация), причем на цветных стеклах — прозрачный ряд рыцарских фигур. Под стать оригинальный сундук с металлическими петлями и столик, похожий на аналой. На нем темнел фолиант в кожаном переплете, где поблескивали старинные застёжки. Вокруг все серьезно, увесисто, даже величаво. Высокие резные спинки глубоких покойных кресел, обитых гобеленами блекло-сероватого цвета. Еще какое-то сиденье, перед ним — круглый стол; на полу мягкий ковер в тон окружающему. Висели вышитые знамена, укрепленные между кресел, в простенках окон. Копья — чуть не музейные протазаны на длинных древках. Два стеклянных шкафа такого же готического стиля; сквозь расписные дверцы в тисненых переплетах книги. Отовсюду веяло налетом средневековья». Появление хозяина в современном домашнем костюме разрушило возникшую атмосферу. «Владельцу таких хором не худо бы накинуть длинную черную мантию или показать его охотником в кожаной куртке и ботфортах», — замечает не без иронии художник. Но К. С. обладал достаточным чувством реальности, вкусом и вне сцены не ассоциировал себя с чужими историческими обстоятельствами. Скорее всего, это помещение было не столько жилым, сколько — музейной копией увиденного в настоящем

замке во время одной из поездок в Европу. Позже они занимались макетами вовсе не здесь, а в обыкновенной комнате рядом, где у обыкновенного окна стоял обыкновенный же стол, большой и удобный для работы.

Это первое посещение дома, в котором ему предстояло в будущем часто бывать, Симов запомнил во всех мелочах, как может запомнить только художник: в цвете, формах, атмосфере, фактуре. «Подали на подносе вместительный чайник под шерстяной вязаной крышечкой коричневого цвета, два стакана в подстаканниках, рядом виднелись сахарница и ваза с вареньем. <...> Опять я обратил внимание на большую руку, которая уверенно хозяйничала, плавно двигаясь от прибора к салфеточкам».

Станиславский в эту вторую встречу, когда они уже конкретно начали обсуждать постановку «Потонувшего колокола», по-настоящему поразил Симова (см. Приложение, с. 320). «Покидал я гостеприимное убежище исключительно художника-режиссера с отчетливым убеждением: мною обретено наиболее близкое, важное и дорогое по искусству. Я нашел оригинальность, жизненную правду, в творческом преломлении, глубину захвата, смелость исканий при полном отсутствии рутины. Мною овладели радость и тревога. Не будучи новичком в декорационной живописи, я все же не предполагал, что могут возникнуть такие сложные требования при оформлении. Окажется ли задача по силам и мне? Обоюдоострая новизна пугала и манила. Впереди — нескончаемые волны, далекое плаванье, но пусть будет и качка и буря: следую за капитаном. Ушел я из особняка “у Красных ворот” с окрепшим чувством обаяния от личности Константина Сергеевича, и это обаяние не ослабевало в течение десятков лет».

Действительно, как бы ни складывались отношения Виктора Андреевича с Художественным театром, в его бумагах, хранящихся в Музее МХАТ, нельзя найти фразы, бросающей на К. С. малейшую тень. Хотя Симов не мог не понимать, что в театре, славе которого он так много способствовал, с ним поступают несправедливо. Когда в театр пришли модные и замечательные художники блестящего российского авангарда, искусство Симова, не демонстрировавшее себя отдельно от спектакля, целиком поглощенное сценой, словно померкло. На фоне смелых пространственных решений, ярких красок оно стало казаться скромным и тусклым. А его роль в становлении искусства Художественного театра — не слишком значительной. Постепенно положение Виктора Андреевича становилось все менее устойчивым и солидным. И если в изначальном

товариществе он был полноправным пайщиком, то уже в 1904 году его из пайщиков вывели. В черновых набросках списка он еще числился, но на каком-то этапе исчез. А самое главное, что его уже почти не приглашали работать над новыми постановками. Он переживал это глубоко и тайно. Человек удивительно скромный, несуетный, незлопамятный, он не боролся ни за свое место, ни за признание своих заслуг. Но все больше и больше пил, тем самым как бы оправдывая негативное к себе отношение...

До неожиданного приезда К. С. в Ивановское Виктор Андреевич об Алексееве и созданном им Обществе искусства и литературы конечно же слышал. В тесной московской театральной среде у них было много общих знакомых, прежде всего это были художники. Однако спектаклей Станиславского не видел, как актера и режиссера представить себе не мог. «Двенадцатая ночь» Шекспира, спектакль в Охотничьем клубе, на который К. С. пригласил своего нового творческого партнера, стал первым их знакомством через рампу. Симов вынес из постановки два противоположных впечатления. Станиславский-актер в роли Мальволио ему очень понравился. Как и большинство критиков, он оценил правдивость и силу игры. Режиссура поразила его разработанностью деталей, новизной и смелостью мизансценирования. Но декорации... В принципе они почти так же мало соотносились с игрой актеров, как и те, что он видел в школьные годы с галерки Малого театра. Конечно, здесь чувствовалось стремление к новым способам построения пространства. Но прорыва в будущее, подобного тому, какой ощущался в актерской игре и режиссерских разработках спектакля, увы, не было.

Этот прорыв они станут осуществлять уже вместе.

Здесь я позволю себе большое, но необходимое отступление, чтобы стало понятно, как принципиален был недооцененный первоначальный «вклад» Станиславского.

Если взглянуть на историю театра под таким углом зрения, то обнаружится, что процесс сценической эволюции связан с обновлением, пересмотром, обогащением соотношений между реальным пространством сцены, на котором разворачиваются события пьесы, реальным временем, в которое они укладываются, и возникающими в спектакле художественными пространством и временем. Театр постоянно стремился преодолеть непосредственно данное: фрагмент пространства, ограниченный размерами сцены, и миг из океана времени... Он

пытался выйти за пределы этой малости, вел постоянную борьбу за емкость спектакля, за его всепроницаемость.

Конечно, такая борьба — удел не одного лишь театра; ею заняты и другие виды искусств. Однако в театре она протекает в совершенно особых условиях. Когда живописец пытается преодолеть пространственную ограниченность холста и его инертность по отношению ко времени, когда он стремится раздвинуть отпущенные ему пределы, продлить схваченное мгновение, задача, конечно, сложна. Однако сама необходимость ее решения неоспорима и очевидна, она ни у кого не может вызвать сомнений. Никто не потребует, чтобы художник выбирал для изображения лишь те предметы, которые в натуральную величину уместятся в пределах картины. Раз холст, как бы он ни был велик, не в состоянии вместить не только Вселенную, но и повседневный, близкий, окружающий мир, значит, художник вынужден изменять масштабы и природу вещей, чтобы передать их сущность наиболее полно и точно. Раз объемный мир должен найти свое выражение на плоскости, живая плоть — превратиться в слой красок, движение — застыть, крик — замереть, то заранее ясно: художнику придется иметь дело с высокой степенью условности.

Возникает необходимость целой системы приемов и принципов, чтобы на невыразительной плоскости воссоздавать все великолепие мира с его динамикой и глубиной, богатством ракурсов, планов, с его тенями и светом, с его многокрасочностью и многофактурностью.

От композитора тоже никто не потребует повторения лишь тех звуков, что реально порождены действительностью. Даже конкретная музыка «конкретна» лишь при сравнении с иной.

В театре — иначе.

Ему дано такое время и такое пространство, которые по природе своей не отличаются от тех, что нас окружают. Сцена трехмерна, как мир вокруг нас. Спектакль имеет вполне определенную длительность, соотносимую с длительностью реальных процессов. Однако и этого мало: актер, выходящий на сцену, — подлинная частица мира действительного. Он не поддается окончательному преобразению в нечто, созданное лишь фантазией и искусством, и невольно сохраняет связь с повседневной реальностью. Как бы ни трансформировал его спектакль, актер все равно человек, за пределами сцены живущий одинаковой со зрителем жизнью. Он идет на спектакль по тем же улицам, в той же толпе, что и зритель, невольно становясь масштабом, который сопоставляет и связывает мир искусства с миром как таковым.

Вспомним первое действие «Чайки». Дачный спектакль оборвался скандалом. Обиженный Треплев ушел, публика обсуждает пьесу. Появляется Нина. «Очевидно, продолжения не будет, мне можно выйти, — говорит она. — Здравствуйте». Актриса, несколько мгновений назад изображавшая Мировую душу с ее вселенскими вечными муками, свободно и сразу включается в поток обыденной жизни, в разговоры и отношения своих недавних зрителей. Но ведь и там, на сцене, обыденное, человеческое оставалось с ней. Его не вытеснила, а лишь отодвинула роль. И в нашем отношении к Мировой душе, пусть как-то неопределенно, невнятно, присутствовало то, что мы успели узнать о Нине, молоденькой девушке из поместья.

«Просто жизнь» пришла вместе с Ниной даже в треплевский спектакль. А ведь Треплев искал в своей пьесе «новые формы» и меньше всего хотел видеть в человеке «меру всех вещей».

К досаде множества поколений новаторов, конкретно человеческое в искусстве театра неистребимо. Оно неизбежно приходит на сцену с каждым актером. Потому борьба за художественную емкость сценического пространства и времени, за их усложненную интерпретацию (часто благодаря увеличению меры условности) наталкивается на могущественную иллюзию, что вмещаемое (мир) и вмещающее (сцена) можно привести почти к абсолютному тождеству. То есть — переносить действительность на подмостки в ее реальных масштабах и длительностях. Опираясь на человеческую подлинность актера, создавать на сцене среду, которая этой подлинности бы соответствовала.

Не приходится удивляться, что в театре бывают периоды, когда сама необходимость усложненно-условных способов передачи пространства и времени ставится под сомнение: зачем, если изначально все так удобно устроено? Зачем что-то трансформировать, выражать иначе, чем это сделала природа? Зачем обрекать себя на рискованные поиски новых соотношений между средой и актером, если сцена предоставляет возможность воспроизводить жизнь в «формах самой жизни»? Сказано же, что театр должен «держат зеркало перед природой»? Вот и держите.

Две принципиально разные тенденции прослеживаются на всем протяжении театральной истории, особенно ее последнего века. Одна требует, чтобы театр перекодировал явления действительности на какой-то иной, отличающийся от бытового, язык. Другая — сопротивляется перекодированию, вообще не видит в нем смысла. Она, напротив, предлагает размыть всякую грань между сценой и жизнью, достичь натуралистического эффекта, а можно и «гипернатуралистического».

Эти тенденции либо резко сталкиваются («Вы, рутинеры...» — кричит Аркадиной обиженный Треплев. «Декадент», — отвечает Аркадина. Такой обмен любезностями достаточно точно передает форму и суть то и дело возникающих перебранок), либо, проявив друг к другу изрядную меру терпимости, вступают в разного рода экспериментальные контакты. Так или иначе, два эти полюса постоянно отражаются и на практических опытах, и в теоретических схемах. И в гораздо большей степени, чем это нам представляется, определяют характер и направление творческих поисков. Мы порой просто не замечаем, как под покровом будто бы совсем иных театральных проблем скрывается потребность уклониться от предопределенных сцене пространственно-временных обстоятельств.

Вглядываясь и дальше в историю театра, мы можем обнаружить немало попыток как упрощенного, так и сложного подхода к пространству и времени. Можем увидеть постепенное, но постоянное накопление сценических концепций, отражающих эти понятия. Театральное пространство комедии дель арте и удивительное, как бы лишь окликаемое по имени («берег моря», «дворец»...) пространство английской сцены эпохи Шекспира. Разложенный во времени, движущийся через реальный город поток мистериального действия. Все это — при внешней наивности очень сложные варианты пространственно-временного мышления. Оно связано прежде всего с демократическими театральными истоками, опирается на природу народного театра, на его тяготение к определенной знаковой системе, одинаково воспринимаемой и сценой, и зрителем. В кажущейся примитивности обращения с пространством и временем народного театра таилась огромная подспудная сила. Так, в небольшом, невзрачном зерне заключена возможность великолепного растения. Важно только, чтобы зерно это упало на подходящую почву.

Однако при всем этом в европейском дорежиссерском театре уже существующие концепции использовались стихийно. Ощущался разрыв между процессом теоретического осмысления времени и пространства, эволюцией научных представлений, отражающейся в мощи художественных концепций (у Шекспира или Гёте, например), и затрудненностью чисто сценических интерпретаций.

Время (как чаще всего и пространство) почти не осознавалось сценой в его философском значении. Не рассматривалось ею на разных уровнях и в разных его ипостасях, так как не находило в ее языке нужных для такого своего выражения «слов».

Оно было не окрашено и инертно, равно времени, воспринимаемому обыденным сознанием, на обыденном уровне, в обыденном же значении. Оно было не отделимо от человеческой жизни, измерено ею. Та вечность, «которая мне предшествовала и которая за мной следует» (Паскаль), не умела обрести на сцене художественную плотность. При всей изобретательности творцов театральных чудес (декораторов и машинистов), при всей послушной многовместимости шекспировской сцены место и время действия оставались однозначными: «здесь» — значит, не там, «сейчас» — значит, не тогда.

А между тем Гамлет застигнут и рассмотрен Шекспиром как раз между двумя паскалевскими бесконечностями небытия — той, из которой он вышел, и той, в которую удалился. Трагедия в каждом своем повороте соприкасалась с тайной мироздания, и судьба ее героя оказывалась не просто житейской, но философской судьбой. Само «пространство трагедии» было философским, особым пространством. И не земная, ввергнутая в круговорот дворцовых интриг история Гамлета веками приковывала к себе лучшие умы человечества, но то непостижимо всеобщее, что искало через нее своего выражения.

Театр отступал перед необходимостью такого решения. Мысль Шекспира не умела стать сценически зримой. Слово стремилось все глубже проникнуть в миропорядок, пробиться к сути вещей. Сцена не могла столь далеко за ним следовать. Она оставляла слову лишь право звучать с ее территории.

Сегодня возможности сцены интерпретировать пространство и время, улавливать и передавать сложнейшие и неожиданные соотношения между теми, что реально даны, и теми, что возникают в спектакле, кажутся нам почти безграничными. Поиски в этой области — наиболее бурный и влиятельный в театре XX века процесс. Настолько бурный и настолько влиятельный, что можно говорить о революции пространственно-временных сценических представлений. Случайно ли слом театрального мышления пришелся на режиссерский период сценической истории, совпал с процессом становления искусства режиссуры, влился в бурный поток режиссерских поисков?

Разумеется, нет.

Необходимы единство замысла, фокусирование его в чем-то единичном сознании, объединяющая и организующая воля творца. Только тогда могут проявиться упорядоченность, концептуальная зрелость, иерархическое многообразие пространственно-временных театральных структур.

Такие условия творчества возникли лишь в режиссерском

театре и способствовали пересмотру многих основных сценических представлений.

Представлений о пространстве и времени — прежде всего.

Режиссерский театр стал решительно разрабатывать оба варианта сценических хронотопов — и тех, что уводили от реально данных пространственно-временных условий сцены, и тех, что именно в них видели главную правду театра, его уникальное подобие жизни.

В результате этих сложных, все еще продолжающихся процессов время утратило эстетическую бесцветность. Пространство перестало быть инертным местом игры. Раскрылись таившиеся в них неисчерпаемые запасы смысловой значимости и художественной выразительности.

«Здесь» одновременно означало «там», даже — «нигде». «Сейчас» включало в себя бесконечную градацию времени. Выяснилось, что не только актер, но сама сцена — всемогущий оборотень, великий лицедей.

Спектакль теперь оказался способным впитать очень сложную систему времен, интерпретировать время сразу в нескольких его ипостасях. И уже не в смысле прежней, опиравшейся на сюжет, линейной его протяженности (настоящее, прошлое, будущее), но как бы в вертикальном сечении. Время обыденно-частное, историческое, философско-абстрактное... И совершенно особое, художественное, порожденное силой одного лишь искусства, эстетически окрашенное время (притчи, например).

Кроме того, режиссуру интересовало и реальное время игры, восприятие зрителем самого момента представления, подчеркнутое пространственное единство сцены и зала. Это открыло путь к включению в художественную структуру спектакля многообразных связей между актером и зрителем, что, в свою очередь, стало влиять и на актерскую технику, и на природу театральных эмоций публики.

Итак, реальная или воображаемая точка зрения, если она существует как понятие, сегодня может найти сценический эквивалент, стать точкой зрения зала. И в этой области сцене как будто бы доступно практически всё, и здесь искусство ее всемогуще. Однако сложность интерпретации пространства и времени в современном театре, открытие все новых и новых выразительных возможностей, в них заключенных, — результат огромных усилий не одних режиссеров.

Здесь самое время сказать, наконец, что трактовка сценической среды, в которую будет погружена пьеса, вся сумма

проблем, связанных со зримой плотью спектакля, — поле, где встретились режиссер и художник.

Оказавшись перед необходимостью реформировать сцену от ее «а» до «я», режиссер в процессе реформы столкнулся с серьезным сопротивлением. Сложившиеся в системе театра отношения перестраивались медленно. Новые — возникали трудно. В одиночку режиссер не смог бы так скоро преодолеть накопившуюся инерцию. Ему необходим был надежный союзник. Ни драматурги, ни актеры такими союзниками быть не могли: они видели в режиссере узурпатора и конкурента, стремились отстоять свои бывшие права, ограничить обрушившийся на них режиссерский диктат. В такой ситуации было разумно и естественно опереться на фигуру второго плана, использовать известный прием: отеснить и ослабить прежних «бояр», противопоставив им новое «дворянство».

Но самое главное было в другом.

Почти любая творческая проблема, которая перед режиссером вставала, требовала определенных манипуляций со сценической средой, хотел ли он добиться исторического, бытового жизнеподобия или намеревался превратить эту среду в нечто обобщенно-абстрактное. Этого же требовала кардинальная проблема режиссерского театра — художественное единство спектакля. Добиваясь его, режиссер обнаружил, что вернее всего это единство достигается при поддержке образа зрительного, через оформление сцены, а значит — через работу сценографа. Потому-то изменение роли художника в театральном искусстве было связано с самой сутью предпринимаемых режиссером реформ.

Обнаружил режиссер и другое: именно художник позволял свободно трактовать пьесу, обнаруживая ее новые свойства в неожиданной сценической среде. Именно ему было под силу создать то внешнее единство конструкции, которое позволяло меньше зависеть не только от конкретной воли конкретного автора, но и от законов драмы вообще, вынося структурные опоры (словно контрфорсы) наружу, за пределы пьесы. Это открывало путь на сцену самым «несценичным» драматургическим поискам, создавало предпосылку расцвета инсценировок и композиций.

Художник мог помочь режиссеру и в борьбе за новую актерскую технику, подстраивая непривычные для исполнителей условия игры. Мог и прикрыть актера, если тот «не тянул».

Но, быть может, самое главное заключалось в том, что художник опирался не только на личный талант, но и на особый характер творческого процесса в изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века, отличавшийся невероятной ди-

намикой. Бунт против сложившихся и обветшавших академических норм, ревизия всего накопленного к этому времени сопровождались огромным интересом к работе в смежных областях. В художнике исподволь начинал формироваться дизайнер. Он все чаще покидал мастерскую, преодолевал замкнутость выставочных залов. Его имя появлялось на афишах, книгах, панно, украшающих фронтоны домов, на печных изразцах, изделиях из керамики. Как в эпоху Возрождения, изобразительные искусства Нового времени утверждали свою вездесущность, обнаруживали активное любопытство к самым разным и неожиданным сферам человеческой деятельности. Эта необычайная творческая подвижность превращала художника в идеального соучастника режиссерских преобразований: он охотно давал вовлечь себя в эксперименты сценические. Неудивительно, что режиссура сумела многого добиться с его помощью и его руками.

С режиссером на рубеже веков в театр пришли замечательные художники. Но они вступали в новый для них вид деятельности, сохраняя самостоятельность, как бы лишь украшая своей работой спектакль. В коллективном искусстве театра они чувствовали себя независимо, как привыкли чувствовать на выставках, где тоже собирались творения многих, но собирались уже после того, как были созданы каждым по собственному усмотрению. Словом, «кошка» привыкла «гулять сама по себе».

Однако режиссер скоро заставил художника понять привлекательность иного положения в системе театра и принять сладкое бремя эстетической зависимости от прочих. Он предложил ему заменить плоскость холста пространственным объемом сцены, где существовала возможность искать динамические композиции, работать не только красками, но и со светом и звуком. Предоставил в его распоряжение пластичное тело актера, наполнявшее пространство неслучайным, «вылепленным» движением. Сама сценическая коробка, с ее одновременно изощренной и бесхитростной техникой, дразнящим сочетанием ткани, дерева, железа, кирпичной кладки, лишенная всякого утилитарного смысла, ни с чем не сравнимая, должна была неминуемо заворочить фантазию художника, «позвать» его. И художник уходил в эту коробку, как в келью, где отречение от пышности реального мира искупается ничем не ограничиваемым простором для жизни духа и разума.

Но самой важной новостью, которая ждала художника в режиссерском театре, было приобщение к концепции, возможность не только обслуживать зрелище, формируя его среду, создавая общую его атмосферу, но и выражать своими средствами его основную мысль.

Рубеж XIX—XX веков стал Рубиконом, отделившим театр бывший от театра нынешнего. Переосмысленное и найденное целой плеядой выдающихся режиссеров и театральных художников, которые, влияя друг на друга и соревнуясь, нащупывали законы построения сценической среды нового типа, открыло перед сценой незнакомые еще горизонты. Станиславский одним из первых угадал ту ниточку, за которую следует потянуть, чтобы весь клубок пришел в стремительное, свободное движение. Он не только отыскал именно такого художника, который мог выполнить ту творческую работу, которую от него ждала история сцены, но, вот это-то особенно важно, и предложил ему новые (будущие) принципы сотрудничества. Симов вспоминал с особым ощущением полноты творческого счастья (он сохранит его до конца своих дней и будет жестоко и тайно страдать от постепенной перемены внутренней атмосферы в театре): «Я хорошо помню, с чего началась наша (подчеркиваю наша, а не моя лично) работа. Объявлен день чтения пьесы. Получаю приглашение. Обрадован и взволнован. Раньше, у Мамонтова, мы получали только заказы, здесь же художник с первого шага вовлекается в общий трудовой процесс сложного организма». Эта вот общность творческого процесса Виктору Андреевичу была бесконечно важна. И когда Станиславский в «Моей жизни в искусстве» похвалит художника за то, что он «умел приносить себя в жертву общей идее постановки», Симов отзовется в своих (кстати, целиком до сих пор не опубликованных) воспоминаниях: «Просится во имя справедливости дружеская поправка, или, вернее, дополнение: да, но наравне с другими членами коллектива». Такое понимание сценографом своего места в общем творческом деле не только ощутимо повлияло на природу спектаклей Художественного театра, но стало одним из важных символов веры этой профессии в ее сценическом будущем. Особенно — в самые высшие, самые динамичные его периоды.

Неожиданно, таинственно, но и закономерно будущее откликнется Виктору Андреевичу. Почти через полвека он будто вернется в театральный процесс. В конце 1950-х опять наступило время театральных реформ. Изживавший себя бытовой реализм готов был отступить под натиском новых сценографических идей, а присутствие художника в спектакле становилось все активнее и непредсказуемее. И вот совсем еще молодой, никому не известный Давид Боровский, художник-исполнитель в Театре им. Леси Украинки, еще не подозревающий, что ему совсем скоро суждено стать самым ярким выразителем сценических идей Нового времени, попадает в Музей Художественного театра. Там на экспозиции он видит

работы Виктора Андреевича, эти удивительные маленькие макеты-«коробочки», в которых явственно, тонко и полно сохранились давным-давно исчезнувшие спектакли... И будто какая-то энергия властно передается ему из прошлого. Вернувшись в Киев, Боровский начинает клеить макеты, такие же маленькие, как у Симова. Не странно ли? Ведь это художники разные, и театр, возникавший в их декорациях, совершенно несхожий. Но дело тут глубже, чем совпадение или отталкивание эстетических предпочтений. Боровский почувствовал в Симове главное, не теряющее значения со временем. Способ существования в современном театре, как в коллективном искусстве, где работа художника — часть общей работы не только в обустройстве пространства, но и в визуальной интерпретации общей идеи спектакля. Он инстинктивно воспринял не фактологию, но энергию тех далеких реформ, которая неожиданно и властно вошла в его жизнь из далекого театрального прошлого.

Глава пятая
НАЧАЛО ТЕАТРА

И вот, наконец, через год и четыре месяца после встречи в «Славянском базаре», необыкновенно жарким летом 1898 года начались репетиционные будни, которые участниками будут потом вспоминаться как затянувшийся праздник. В Москве подходящего помещения для репетиций не было. К счастью, один из членов Общества искусства и литературы предоставил Станиславскому большой сарай в своем имении под Пушкином, по той же Ярославской железной дороге, всего в шести верстах от Любимовки. Это было особенно удобно, так как позволяло и там заниматься разными мелкими работами. Приспособленный под театральные нужды сарай и стал местом рождения спектакля, которым осенью откроется Художественный Общедоступный театр. Это событие уже заранее стало объектом внимания московских газетчиков.

Впрочем, возникновение нового театра к тому моменту не являлось новостью для российской сцены. Абсолютная монополия Императорских театров в столицах уже была серьезно подорвана (как и господство антреприз в провинции), и было понятно, что пришли в движение глубинные механизмы сценической практики. Однако здесь возникал не просто еще один театр, но театр совершенно иного, будущего, режиссерского типа. И не только в смысле его административно-финансовой сути, и даже не в смысле аудитории (общедоступный) или творческих амбиций (художественный), а по природе связей между процессом подготовки спектакля и его творческим результатом. Репетируя «Царя Федора Иоанновича», молодой коллектив на самом деле на заре первого режиссерского века театральной истории открывал и испытывал принцип коллективной художественной ответственности, который ляжет очень скоро в основу современного сценического искусства.

Впрочем, сами участники этих сложнейших (исторических!) процессов в те напряженные дни об этом вряд ли дога-

дывались. Успех или неуспех первого спектакля — от этого зависело все в их будущем, и потому успех стал главной, ближайшей и на какое-то время практически единственной их целью. Пожалуй, только художник Виктор Симов, уже успевший поработать на частной сцене, не только почувствовал, но и осознал творческое значение счастливой непривычности их репетиционного быта. Еще не ясно было, что из этого выйдет в плане художественном. Но уже становилось очевидным плодотворное для творчества изменение закулисной атмосферы, иная плотность и теплота самого ее воздуха. Уже не индивидуальное сосредоточение на собственной роли, а совершенно новая связь между всеми в момент творческих поисков, когда каждый участвует в создании спектакля как целого. И нет холодных границ между «я» и «они». Теперь определяющим стало местоимение «мы», непривычное для традиционно конфликтного (явно или подспудно) мира закулисы.

Новый театр в единичном своем воплощении, как Художественный Общедоступный, и в историческом смысле, как театр наступавшего века, возникал удивительно радостно. Лето. Нешумный подмосковный городок, куда надо ехать поездом из душной Москвы, словно на дачу — а они к тому времени вошли в моду, превратились в неотъемлемую часть городского летнего отдыха. Все молоды, полны надежд, в основном — талантливы. Полны веры в тех, кто их собрал, и любопытства друг к другу (романтического в том числе, еще до официального открытия занавеса успели сыграть три свадьбы).

Но коллектив был, разумеется, творчески сложный. Ведь пришли в него люди очень разного театрального прошлого. Ученики Немировича-Данченко, только что закончившие курс Филармонического училища, делающие первые самостоятельные шаги. Актеры-любители, не один сезон проработавшие со Станиславским, не новички на сцене, пусть и не профессиональной. Но были еще актеры, успевшие поиграть в «настоящих» театрах, для которых новое дело означало отказ от многого, к чему они уже успели привыкнуть. Конечно, все они — и Иван Москвин, и Ольга Книппер, будущая Книппер-Чехова, и Мария Андреева, и Георгий Бурджалов — были молоды, не обрета еще статус прославленных мхатовских «стариков», но характера и амбиций у них и тогда хватало с избытком. Требовалось как-то сразу (потеря времени была смерти подобна) превратить все это разноликое множество в один коллектив. Задача — труднейшая. От разумности самых начальных поступков и распоряжений основателей, от верного-

го тона, который с первых же контактов нужно было найти, зависело будущее.

Трудно сказать, как все сложилось бы, если бы оба основателя с самого начала вместе включились бы в работу. Безусловно, часть внимания, специальных усилий им пришлось бы потратить на налаживание контактов между собой. Ведь действовать надо было не как за ресторанным обедом в «Славянском базаре» или ночными мечтаниями в Любимовке с глаз на глаз, а под пристальными, сравнивающими актерскими взглядами. И скорее всего, оказалось благим подарком судьбы, что Немирович-Данченко полтора месяца отсутствовал на репетициях в самом начале. Он был занят литературным трудом, заканчивал роман у себя в Нескучном в Полтавской губернии. Хотя... Как-то странно, на него не похоже, что он так легко отодвинулся в решающее мгновение начала им же затеянного дела. Ведь, наверное, мог хоть на самые первые дни появиться. Но, очевидно, в иерархии творческих предпочтений новое дело еще не стало для него главным. А может быть, он просто побоялся не найтись сразу в чужой ему атмосфере?

Как бы то ни было, для возникновения творческой и рабочей атмосферы оказалось важным, что лицом к лицу с пока еще не сложившимся коллективом, где многие не были даже просто знакомы друг с другом, первым столкнулся именно Станиславский. Яркий, увлекающийся, но в то же время жестко требовательный, он явно лучше, чем Немирович, подходил для этой роли. И еще один существенный психологический момент. Немирович пришел из знакомой, понятной среды. Он был свой в непростом мире Императорской сцены. Там он искал успеха для своих пьес, был вхож в высокие кабинеты, дружил с выдающимися актерами. Даже сама внешность его была среднестатистически интеллигентной. Станиславский же должен был казаться существом, прибывшим из каких-то других измерений. Его темперамент, фантазия, увлеченность работой до обаятельного ребячества, невольно заражавшая других, особенный сценический опыт, количество виденных им за границей спектаклей, умение ярко об этом рассказывать, великолепная внешность, наконец, аура гения, что порой не осознается на уровне слов, но для подсознания оказывается всего убедительнее, — все это было так важно. А серьезный художественный успех созданного им Общества искусства и литературы внушал доверие и надежду.

И еще существовало некое деликатное обстоятельство, которое не стоит сбрасывать со счетов. Станиславский был Алексеевым, человеком социально значительным и по-настоящему состоятельным. Как бы в России ни было принято вы-

казывать неуважение к чужому (это стоит подчеркнуть) богатству, его магия действовала вопреки всему. А в зыбких условиях совместного риска солидность дела Алексеевых служила пусть иллюзорным, но все же реальным фундаментом успеха.

И все же на самом-то деле важнее всего окажется то, что Станиславский в отличие от Немировича был практически готов к осуществлению не только административной, организационной, если угодно, социальной, но и именно художественной стороны реформирования театра. Если Вл. Ив. составлял для руководства Малого театра проекты реформы, которые больше касались обустройства организационного, чем творческой природы сценических преобразований, то Станиславский далеко уже продвинулся в понимании и, главное, в изначальной проверке именно художественных обстоятельств будущей реформы. Практически она для него уже не была «будущей», последние спектакли в Обществе искусства и литературы уже намечали основное ее направление. Опять же, Немирович входил в новое дело, ни от чего в прошлом по существу не отказываясь. Станиславский отказывался от не только обдуманного, но и созданного им Общества искусства и литературы, уже замеченного и оцененного театральной общественностью. Да, у него на каком-то этапе возникли трудности финансового порядка, он слишком широко начинал, и в результате пришлось сократить, сменить помещение на более скромное, отказаться от некоторых сопутствующих программ. Но в творческом отношении с каждым спектаклем общество становилось все более заметным и влиятельным в театральном процессе. И в сознании критиков оно уже явно преодолеvalo барьер, разделяющий любителей и профессионалов.

Станиславский рисковал достигнутым ради туманных результатов в еще более туманном будущем. Мы смотрим на этот его шаг как на что-то само собой разумеющееся, неизбежное. А на самом-то деле, кто знает, не выиграл бы он (и мы вместе с ним) творчески больше, если бы и дальше действовал в одиночку? Да, это выглядит полной абракадаброй, дикостью, входящей в противоречие с нашей надежно уже окуклившейся театроведческой традицией. Значит, и с моей собственной, воспитанной этой традицией, оценкой сделанного К. С. выбора. А все-таки, если задуматься...

Ведь большая часть неожиданных постановочных идей Станиславского не была им осуществлена. Его тексты перенасыщены ими. В самых неожиданных местах он вдруг записывает пришедшую ему в голову сценическую фантазию, и она поглощается временем. Иногда — до поры. Не секрет, что в сегодняшних спектаклях нередко приходится видеть их от-

кровенную, без ссылок, реализацию. Эти идеи без отвращения используют и режиссеры, в теории выступающие яростными противниками К. С. И не имеет значения, вычитали ли они их в его текстах или же они пришли к ним «из воздуха», в котором, как известно, «носятся» все. Важно, что эти фантазии вековой давности сегодня прекрасно работают. Но, увы, уже не связываются с именем Станиславского...

А роли, которые он хотел и мог бы сыграть? Они остались несыгранными. И его актерское «я», подчиненное не энергиям самоосуществления, а репертуарной политике театра, по сути дела осталось нераскрытым, неявленным. В его актерской судьбе было слишком много чужого и слишком мало настоящего своего. Даже самая любимая, самая человечески близкая ему роль Ростанева в «Селе Степанчикове», которую он сыграл в Обществе искусства и литературы и которую потом долгие годы мечтал сыграть на сцене Художественного театра, трагически ушла от него (об этом — позже). По сути дела вся его творческая жизнь, начинавшаяся так свободно, так властно, оказалась загнанной в силки не слишком гармоничного, говоря мягко, соавторства. Это трудно перенести любому художнику. А для гения это, согласитесь, вообще не лучший подарок судьбы...

Итак, в середине июня 1898 года все съехались в Пушкино. 14 июня отслужили молебен. 16-го начались репетиции. Собирались начать, разумеется, сразу же, каждый день был дорог. Но это был понедельник, день, как известно, тяжелый, и потому отложили до вторника. Вл. Ив. из своего далека посоветовал — ему что-то такое нагадали когда-то. Вот как вспоминает их начало сам Станиславский: «Первое время у нас не было прислуги, и уборкой нового помещения заведовали мы сами, то есть артисты, режиссеры, члены администрации, которые дежурили по установленной очереди. Первым очередным дежурным по уборке, очистке помещения и наблюдению за порядком репетиции был назначен я. Мой дебют оказался неудачным, так как я наложил углей в пустой, не наполненный водой самовар, он распаялся, и я оставил всех без чая. Кроме того, я не научился еще мести пол, владеть совком, в который собирается пыль, быстро обтирать стулья и проч. Зато я сразу установил тот порядок рабочего дня, который придал репетициям деловой тон. Я завел журнал, или книгу протоколов, куда вписывалось все, касающееся работы дня, то есть какая пьеса репетировалась, кто репетировал, кто из артистов пропустил репетицию, по какой причине, кто опоздал,

на сколько, какие были беспорядки, что необходимо заказать или сделать для дальнейшего правильного хода работы».

Строгий организационный уклад, которому Станиславский подчинил вольный закулисный актерский мир, был конечно же результатом его административного фабричного опыта (он его уже опробовал на любительской сцене). Серьезное производство не терпит анархии и рационально использует рабочее время. Но это важно в любом коллективном труде, будь он хоть трижды творческим. Дисциплина, установленная на репетициях, разумная организация актерского быта, жесткое пресечение конфликтов, которые могли возникнуть (и возникали) в первые месяцы, — все это оказалось надежным фундаментом, на который смогли опереться самые дерзкие творческие мечтания.

Вряд ли при менее отчетливой постановке дела можно было бы выдержать напряжение этих месяцев. Жара, доходящая до сорока градусов. Сарай крыт жостью, от этого внутри днем все особенно раскаляется. Но репетиции начинаются ежедневно в одиннадцать утра и продолжаются до пяти часов дня. После этого — перерыв на обед, короткий отдых. А в восемь вечера — опять репетиции, заканчивающиеся в одиннадцать, уже почти ночью. Актеры живут на ближайших дачах, группами. Их быт тоже разумно организован. Скорее дисциплинированный военный лагерь, чем свободное творческое сообщество. Однако при этом — трудный рабочий график переносится весело, на удивление легко. Секрет этой легкости — во всеобщей увлеченности, участии не по требованию служебного долга, а по чувству личной причастности к удивительному делу, которое так счастливо выпало им на долю.

Новизна репетиционной атмосферы, возникшая с первых же дней, стала серьезным творческим фактором, который в будущем режиссерском театре проявит себя с неожиданной художественной энергией. А в те времена психология, еще не вполне сложившаяся как наука, только начинала свое нынешнее агрессивное (и не всегда благотворное) вторжение в дела человеческие. И конечно же не существовало психологов, занятых специально проблемами организации коллективного творческого труда. Да и сам коллективный творческий труд был еще далек от современных КБ и проектных организаций, куда собраны воедино лучшие мозги профессии. Оттого не мертвое знание, а живая интуиция руководила Станиславским, когда он, как окажется, вполне по-научному соединил дисциплину и свободное проявление личности каждого. Он, привыкший у себя в любительском коллективе к амплу режиссера-деспота, как-то мягко, не декларируя, сумел убрать с

первого плана свое режиссерское «я» (разумеется, от него не отказываясь) ради объединяющего «мы». Это получилось естественно, потому что так он чувствовал, так понимал природу их другого (по сравнению со всем, что было доселе) союза. И наивно полагал, что так чувствуют все. Но однажды случился скандал. Мария Андреева вспоминает, как этот тридцатитрехлетний, красивый, большой человек плакал как ребенок на пустыре за сараем, сидя на большом пне, и не вытирал слез: «Из-за своих личных дел! Из-за своих мелких, личных бабьих дел губить настоящее, общее, хорошее дело, все портить!»

Но, к счастью, у этого дела был внутренний запас предопределенной временем прочности. Им начиналась новая полоса российской, и не только российской, театральной истории. Дело оказалось не только новым, но и воинственным. В каком-то смысле они и впрямь разбили под Пушкином военный лагерь, готовясь к решительному штурму. Вот как об этом написал сам Станиславский: «Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров. В своем разрушительном революционном стремлении ради обновления искусства мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч. <...> Нам предстояла большая работа во всех частях сложного театрального аппарата: в области артистической, режиссерской, костюмерной, декорационной, административной, финансовой и проч., и проч.»

Репетиции захватили всех — ведь многое из того, что предлагал Станиславский, было неожиданным, новым, прежде не бывшим. К. С. вспоминает: «В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. Посреди сцены — гладкий, грязный театральный пол и несколько стульев по числу исполнителей. В промежутках между кулис видна толпа сценических рабочих, статистов, парикмахеров, портных, разгуливающих или глазеющих на сцену. Если нужна дверь, — ее приставляли между кулисами, нужды нет, что сверху, над дверью, остается дыра, пролет. Когда нужно, на заднике и кулисах писали улицу с далекой перспективой, с огромной, пустой, безлюдной площадью, с рисованными фонтанами, памятниками и т. п.

Артисты, стоявшие у самого задника, оказывались несравненно выше домов. <...> Вопрос мизансцены и планировки разрешался тогда обыкновенно также очень просто. Была однажды и навсегда установленная планировка: направо — софа, налево — стол и два стула. Одна сцена велась у софы, другая — у стола с двумя стульями, третья — посередине сцены, у суфлерской будки, и потом опять — у софы, и снова — у суфлерской будки.

Мы брали самые необычные разрезы комнат, углами, маленькими частями с мебелью на самой авансцене, повернутой спинками к зрителю, намекая этим на четвертую стену. Принято, чтобы актер показывал свое лицо, а мы сажали его спиной к зрителю и притом — в самые интересные моменты роли. Нередко такой трюк помогал режиссеру в кульминационном моменте роли маскировать неопытность артистов.

Принято играть на свету, а мы мизансценировали целые сцены (и притом, нередко, — главные) в темноте. <...> Во всех этих работах режиссеру нужна была помощь художника, чтобы вместе с ним заготовить удобный для мизансцены план размещения вещей, мебели, создать общее настроение декораций».

Особое внимание уделялось костюмам. Сегодня костюмы в спектакле могут говорить о чем угодно — о пристрастии художника к определенному стилю и времени, о трактовке режиссера, переодевшего древних греков или английских мифологических королей в современные одежды, о вкусе и щедрости того, кто платит, но меньше всего о времени, в котором разворачиваются события на сцене. Исторический костюм сегодня — анахронизм, признак архаичности мышления или же нарочитой стилизации. Мы давно уже привыкли к королям в смокингах, купцам в солдатских гимнастерках и королевам в юбочках по последней моде значительно выше колен. Привыкли и к фантастическим изделиям портняжного искусства, под которым контуры человеческого тела вообще не просматриваются. Костюм сегодня — чаще повод поразить зрителя фантазией и парадоксальностью, чем способ рассказать о характере и статусе того, кто в нем помещается, и о стиле времени, в котором он живет. Надев на античного героя сегодняшние штаны, режиссер чувствует себя идущим по пути борьбы с обветшавшими традициями, с наивными представлениями его сценических предков. Он — революционер и шагает в ногу со временем.

На самом деле театр, который меняет исторический костюм на современный, занимается реставрацией, сажает на театральный трон прежнего его обитателя, то есть — современ-

ный костюм. До появления в конце XIX века нового театра и новых режиссеров вопрос исторического соответствия на сцене даже не стоял. В трагедиях Корнеля и Расина древние греки и римляне, а также все прочие совершенно спокойно носили камзолы, парики и шляпы по последней парижской моде. Не костюмы героев, а лишь их речи, и то не всегда, придавали спектаклю оттенок чего-то случившегося не сейчас и не здесь. И никого это не удивляло, и не было никаким признаком нового или не нового сценического мышления. Просто так было заведено. Это важно обозначить, чтобы понять, насколько революционным было появление на сцене исторического, а затем и психологического костюма.

Приезд на гастроли немецкого театра герцога Мейнингенского с режиссером Людвигом Кронекем вызвал в России бурную полемику. Быть может, впервые критики и широкая театральная общественность обсуждали не оттенки трактовок основных персонажей, не искусство знаменитых гастролеров-актеров, а спектакль, как самостоятельное явление, как целостное произведение сценического искусства. Исторически подлинные предметы на сцене, костюмы, сшитые в соответствии с модой и обычаями времени, о котором говорится в пьесе. Спектакль-музей, поражающий продуманностью и исторической точностью почти каждой детали. Смелое, активное использование новых возможностей сценического света. Все это изумляло, но и настораживало. Внешнее формальное преобладание вещей над людьми смутило российских театральных ценителей, увидевших в таком подходе обесценивание актерской сути театра, подмену живого человека насыщенностью среды.

Немирович-Данченко мейнингенцев не принял. Станиславский, напротив, сделал из этих гастролей далекоидущие выводы. Его идеи реформации сцены и совпадали с тем, что делал Кронек, и — разнились. Что касается костюмов, то он еще в Обществе искусства и литературы начал проводить собственную реформу в этой отставшей от требований новых сценических тенденций области. «Вопрос с костюмами в то время обстоял так же плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей, тканей, книг. В костюмерских магазинах существовало три стиля: “Фауста”, “Гугенотов” и “Мольера”, если не считать нашего национального, боярского. “Нет ли у вас какого-нибудь испанского костюма, вроде ‘Фауста’ или ‘Гугенотов’?” — спрашивали клиенты. “Есть Валентины, Мефистофели, Сен-Бри разных цветов”, — отвечал хозяин костюмерской».

Теперь костюмы становились активной частью режиссер-

ского замысла. Они не просто создавали красочный фон для «боярской» пьесы, но реально представляли эпоху, подчеркивали индивидуальную особенность персонажей. В них были одновременно и театральность, и правда жизни. Оба эти понятия Станиславский считал важными.

Когда в Пушкино приехал Немирович, основное в спектакле было уже решено, репетиционный быт налажен, необычная, новая по своей природе, атмосфера всеобщей вовлеченности в работу создана. В Любимовке под руководством Лилиной актрисы дружно расшивали костюмы. Зараженные Станиславским интересом к старине отправлялись на поиски по блошиным рынкам и потом гордо похвалялись добытым. Иногда, правда, случались и казусы: кому-то вместо старинного телескопа продали клистир. Симов вспоминает, как все они и в повседневности не могли избавиться от текста пьесы: «Две-три фразы буквально гуляли по всему театру, среди актеров, часто можно было слышать, что входящую артистку встречали возгласом: “Аринушка!”», хотя та данной роли не исполняла. Просто нравилось повторять подкупающе-ласковую интонацию Ивана Михайловича. Или во время выпивки обязательно со стуком опускали рюмку на стол, приговаривая: “Прихлопни, шурин!” Где бы ни раздавался металлический звук, у нас отмечали репликой: “Славно трезвонят колокола у Андрония...” В ответ на какую-нибудь просьбу шутиливо затыкали уши со словами: “Мне некогда. Скажите все Борису”».

Немирович приступил к репетициям. К. С., сдав ему «вахту», уехал «в деревню, в глушь» срочно писать режиссерский план «Чайки». Тут в моем рассказе неизбежно появляется уже вполне затверженная-перезатверженная в театральной истории тема: Станиславский и Чехов. И возникает острейшая необходимость переменить ракурс, отодвинуться из того далекого, почти сказочного, прошлого в сегодняшний день. Взглянуть на заболтанную ситуацию как бы в открывающейся исторической перспективе, сквозь современное знание театральной истории XX века. И тогда всё вдруг разительно переменится. Неожиданно обновится хрестоматийный (опять эта назойливая хрестоматия!) сюжет про то, как мудрый и опытный Владимир Иванович вынужден был объяснять ничего не понимающему в современных пьесах Константину Сергеевичу достоинства «Чайки». И, мол, только после таких бесед Станиславский прозрел и, прозревший, создал свой знаменитый, зачитанный поколениями режиссеров постановочный план. А в результате, в режиссуре двух основателей, появился легендарный спектакль, по сути дела решивший судьбу Художественного театра. Не случайно летящая чайка навсегда по-

селилась на его занавесе. И сегодня, когда он раздвигается в начале спектакля, она движется, летит вместе с ним, напоминая о своем первом полете.

Я не собираюсь умалять заслуги Немировича-Данченко. Напротив. То, что театр принял к постановке пьесу, практически всеми обруганную, самым жесточайшим образом провалившуюся два сезона назад на императорской Александринской сцене — его безусловная заслуга. «Чайку», с которой по существу и начался Художественный театр как самостоятельное и новое направление в российском сценическом искусстве, предложил в репертуар первого сезона именно он. Станиславский, увлеченный мейнингенцами, захваченный их новыми постановочными идеями, был с головой погружен в «Царя Федора Иоанновича». По свидетельству Немировича, уже приступив к работе над режиссерским экземпляром «Чайки», К. С. еще не вполне понимал природу чеховского письма и совсем не был очарован сценическими героями этой странной пьесы. Без особого энтузиазма, наверное, примерял на себя чужую (особенно после с успехом сыгранных им Отелло и Уриэля Акосты) роль писателя Тригорина, казавшуюся тусклой, сегодняшней, обыкновенной.

Вот тут-то и скрывается загадка Немировича, способная заинтересовать специалистов в области психологии творчества. Не имея, как драматург, наклонностей к экспериментированию, он очень чутко уловил принципиальную новизну «Чайки» Чехова. И восхитился без зависти. И сделал все, чтобы пьеса была поставлена в первый сезон Художественного театра, в котором и сам надеялся в будущем играть роль драматурга.

Сегодня кажется, что уловить новаторство Чехова-драматурга было совсем нетрудно. Но в нас говорит знание протекшего отрезка театральной истории, доказавшей не только художественную значимость чеховской драматургии, но и ее реформаторское воздействие на весь мировой театр. Современникам же свойственно ошибаться — сколько бывших «властителей дум» предано нынче презрительному забвению!

Расслышать в «Чайке» новое слово в те времена было дано немногим. Тем более что это новое слово было еще не слишком отчетливо артикулировано автором и требовало смелой сценической поддержки. Особенно после скандальной премьеры в императорской Александринке, когда публика откровенно издевалась над автором, а критики не только вторили ей, но и в рецензиях с профессиональным апломбом советовали Чехову больше не писать для сцены. На Антона Павловича этот натиск высокомерия и ненависти произвел столь сильное

впечатление, что он сбежал из театра, дав себе слово никогда больше не переступить его порога в качестве автора. Сбежал не только из позолоченного, торжественного зала Александринки, но и из театра вообще. Любого и навсегда. Так, во всяком случае, Антон Павлович решил в те труднейшие для него дни, и биографы предполагают, что провал способствовал резкому обострению его болезни.

И кто знает, не прояви Немирович-Данченко такую настойчивость, буквально выпыгав разрешение на постановку «Чайки» в Художественном театре, сел ли бы Чехов снова за писание драматургических текстов? И гордилась ли бы наша литература теперь «Тремя сестрами» и «Вишневым садом»? Тогда, быть может, как-то иначе сложилась бы картина театрального века не только в России, но и во всем сценическом мире...

В очередной раз поражаешься, как порой много зависит от поступка одного человека. Когда-то Вольтер, издеваясь над причинно-следственными связями, доведенными до абсурда, соединял сущий пустяк и его грандиозные последствия в исторической перспективе, влияние его на судьбы всего человечества. Как известно, эту мысль вполне успешно эксплуатируют сегодняшние фантасты, отправляющие своих героев с помощью всяких машин времени в прошлое или будущее. Пресловутую бабочку из рассказа Брэдбери помнят, конечно, многие. Но иногда действительно наталкиваешься на удивительные доказательства воздействия некоего, вроде бы вполне частного момента на процессы гигантские, всеобъемлющие.

Получается, что Вл. Ив., не написав ни одной новаторской пьесы, оказался причастным к процессу обновления мировой драмы, а с ней и театра. Чехов, возможно, преодолел бы свою неприязнь и продолжил бы заниматься драматургией, но это, наверное, уже были бы какие-то иные пьесы. Общение с Художественным театром повлияло на его творчество, поддержав в нем самое новое, непривычное, отклоняющееся от стандартов классической теории драмы. В свою очередь, добившись постановки «Чайки» в Художественном театре в его первый же сезон, Немирович сместил акценты репертуарных предпочтений Станиславского с классики на русскую современную драматургию. Успех «Чайки», открывшиеся при постановке ее сценические перспективы, необходимость искать какие-то новые способы актерской игры, добиваться не только ансамбля, но атмосферы — все это решительно повлияло на творческую судьбу Художественного театра, на его «направление». И, безусловно, на режиссерское мышление самого Станиславского (см. Приложение, с. 324).

Но существовала и обратная связь.

В уже упомянутой книге «Голоса Любимовки» Оскар Ремез сделал вроде бы мимолетное, но любопытное наблюдение. Оно связано с отношениями Художественного театра и Чехова в процессе работы над «Вишневым садом», но если выйти за их пределы в общий художественный процесс, обнаружится его важность для понимания происходящих в те годы принципиальных перемен в системе связей между спектаклем и текстом, а еще шире — между сценическим искусством и литературой.

Рассказывая о прототипах персонажей «Вишневого сада», соотнося их с реальными обитателями Любимовки, где Чехов по приглашению К. С. провел часть августа 1902 года, Ремез невольно с особой пристальностью вглядывается в чеховский текст. Его интересуют детали, сближающие пьесу с реальной жизнью, которую Чехов мог наблюдать в то лето в имении Алексеевых. Воспроизводя реальные обстоятельства тех дней, Ремез отмечает одно совпадение за другим. И звук проходящего поезда, и лай собак, и еврейский оркестр... Он ищет сходство между обитателями Любимовки и персонажами пьесы. Впрочем, это сходство сразу же заметили в Художественном театре, и прежде всего — сам Станиславский. Чехова это обеспокоило. Возможно, ему вспомнился провал «Чайки», которая была построена на вполне узнаваемых для литературно-театральных кругов персонажах и их отношениях. И ведь до сих пор нельзя сказать с окончательной определенностью, что не это обстоятельство лежало где-то в самой глубине того редкого для России театрального скандала, который разразился в зрительном зале Александринки в вечер премьеры. Вполне возможно, что это была заранее организованная «коллегами» обструкция, а вовсе не стихийно возникшее возмущение публики.

Но в данном случае беспокоиться было не о чем. Станиславский, которого некоторые вещи могли бы задеть и, возможно, задели, был от пьесы в каком-то особом восторге. Это Чехова тоже смутило. Театр — место, где кишмя кишат суеверия и слишком высокая оценка, высказанная до премьеры, считается предзнаменованием дурным. Впрочем, в отличие от большинства рационально необъяснимых примет, эта не лишена реального смысла: преждевременная похвала порождает у публики завышенные ожидания, оправдать которые не всегда удастся.

Анализируя текст «Вишневого сада», Ремез замечает, что многое в этой пьесе, притом очень существенное, можно объяснить реакцией Чехова на его предшествующий опыт работы с Художественным театром. Само непривычно музыкальное строение текста, его продуманная звуковая партитура, его из-

начально заданный ритм, чередование диалогов и пауз — все это отличает последнюю пьесу Чехова от ее предшественниц. Он будто все время «держит в уме» постоянный и непростой диалог со Станиславским, который, щедро пользуясь непредусмотренными автором сценическими красками, выстраивая свою партитуру звуков, неожиданных мизансцен, меняет не только атмосферу пьесы, но и ее жанровые характеристики. К издевательствам критиков над всеми этими комарами, лягушками каждый раз присоединяется негодующий Чехов. Если он достаточно мягко возражает самому Станиславскому, то в письмах, адресованных не ему, высказывается без обиняков: «Испортит мне пьесу Алексеев» (см. Приложение, с. 337).

Но постепенно от недовольства внутреннего Антон Павлович, очевидно, переходит к недовольству действенному. Он пробует бороться с режиссерскими вольностями К. С. его же оружием, пытаясь предвосхитить в драматургическом тексте текст сценический. Ремез предполагает, что поразительная музыкальность текста «Вишневого сада», его продуманный контрапункт связаны с новым для Чехова энергичным авторско-режиссерским присутствием в пьесе. Спектакли Станиславского с их театральной избыточностью обнаруживали возникающую независимость языка сцены от литературной основы. Искусство — интерпретатор, еще совсем недавно рабски подчиненное драме, продемонстрировало богатство и силу чисто сценических выразительных средств, свой собственный художественный язык, на котором можно говорить не только в присутствии текста, но и за его пределами. Это один из принципиальных моментов театральной истории нового времени. Театр, принимавший перемены в своей художественной природе как дар извне, зависящий от новых тенденций в драматургии, теперь самостоятельно менял эстетические параметры спектакля, сам диктовал направление творческих поисков.

Чехов в то время, когда этот процесс лишь начинал выходить на поверхность, не мог разглядеть его исторической перспективы, угадать будущие отношения сценического искусства и драмы. Но он явно что-то почувствовал. При всей раздраженности вторжением фантазии Станиславского в его пьесу, он видел, какая выразительная сила скрывается за этими паузами, как они организуют спектакль, придавая его течению ритмическую изысканность. Как уплотняют они психологическое поле событий, помогая невысказанному, недосказанному выявить себя в зоне молчания. В этих паузах, в сторонних звуках, вторгавшихся в спектакль по воле режиссера, сценическая жизнь расширяла свои границы. За миром, где

люди «носят свои пиджаки», проступало нечто, лежащее за границей вещей. И не надо было искусственно абстрагироваться от простой действительности, как делал это его Треплев, пытаясь втиснуть в пределы сцены чуть ли не всю историю мироздания, а стоило только найти не текстовой, а театральный прием, который позволит за видимым миром обнаружить себя миру невидимому. Пусть К. С. со своими лягушками-кузнечиками делал это, как могло показаться, с детской наивностью, но он достигал своей цели. Структура, объем, фактура пространства игры, которые предлагала пьеса, откровенным вмешательством режиссера менялись, становясь сложнее и многозначительнее.

В общении с новым, другим театром для Чехова открылись возможности, которые он до сих пор не использовал. И свою последнюю пьесу он писал уже явно иначе, чем прежде.

Ремез замечает странную медлительность Чехова в работе над «Вишневым садом». Он живет в Любимовке, окруженный вниманием ее обитателей и прислуги, — Станиславский обо всем позаботился. А Антон Павлович гуляет, ловит рыбу и... почти ничего не пишет. Между тем замысел пьесы уже существует и его очертания уже известны в театре. Все ждут с нетерпением. Нетерпение подогревается не только тем, что Художественный театр видит в Чехове своего драматурга, которому обязан своим самым решающим успехом. И не тем, что уже сложились не только деловые, творческие, но и тесные человеческие отношения. Есть и еще одна неотложная необходимость: театр, как и в самом начале своего существования, стоит на некой грани, отделяющей прошлое от возможного, но — никем не гарантированного будущего. Он приблизился к своей новой реорганизации и уже стал испытывать разрушительную силу первых внутренних конфликтов.

Но Чехов тянет и тянет. Ничего не закончив, уезжает из Любимовки в Ялту. У него будто не лежит к пьесе душа. Бывают моменты, когда он вообще решает ее не писать. Ему напоминают со всех сторон. Письма Книппер становятся все настойчивее и, наверное, должны вызывать у Чехова сложные чувства. В Любимовке у него опять начались кровохарканья, которые как будто бы прекратились в последние месяцы в Ялте. Очевидно, из-за ухудшения здоровья ему действительно не до пьесы. Как врач он прекрасно понимает, что означает это неожиданное ухудшение. Однако, вполне возможно, была и еще одна причина, мешавшая работе над пьесой. Если судить по результату, Чехов искал новый язык, который бы соответствовал его пониманию новых отношений между драматургией и сценой. Пьеса давалась мучительно, потому что в ней он

преодолевал самого себя. Преодолевал Тригорина с его установившимися приемами ради «новых форм», которые — он как никто чувствовал это — действительно были нужны меняющемуся искусству театра. Он впервые сумел, не отказываясь от своей особенной, чеховской, жизненной правды, придать по видимости обыкновенным событиям интонацию настойчиво поэтическую. Он увидел имение Раневской со всеми его обитателями словно с высоты свободного полета, когда близкое чуть прикрыто прозрачной дымкой, сглаживающей острые формы и облагораживающей слишком кричащие краски. Зато открывается иное пространство, уходящее далеко за пределы этого близкого: историческое, социальное и то, которое вмещает в себя все существующее.

Ремез отмечает в тексте «Вишневого сада» множество обозначенных Чеховым пауз (он насчитал 34), причем не технических, а атмосферных, создающих психологическое и ситуационное напряжение. Чехов явно пробует взять расстановку пауз в свои руки. Он создает гибкую партитуру, объединяющую слова и молчание. Это и делает пьесу такой музыкальной, прозрачной, почти неуловимой в своем психологическом движении.

Не случайно Станиславский пришел от пьесы в совершенный восторг. Ведь в чеховской режиссуре было так много от его собственных пристрастий, даже штампов. Однако защитительный прием не сработал. Станиславского не остановило ни четкое обозначение пауз, ни тщательное прописывание всей звуковой партитуры, чего не было в прежних чеховских пьесах. Ремез воспроизвел эту партитуру, как бы извлек ее из текстового потока. От бытового скрипа сапог Епиходова в самом начале до странного звука, напоминающего «звук лопнувшей струны», и финального стука топоров по стволам деревьев, в котором сливаются обыденная бытовая подробность и нечто пугающее, роковое. Звук вроде бы предельно реальный, но выводящий нас в надбытовую реальность, в еще не обозначившееся новое историческое пространство, приближения которого Чехов, как, впрочем, и Станиславский, ждал без иллюзий.

Но К. С. мало чеховской режиссуры — он видит спектакль в его большей сценической плотности. Его фантазия не останавливается авторскими ремарками, а, напротив, возбуждается ими. У Чехова доносится звук поезда? Почему бы этому поезду (миниатюрному, разумеется) не проехать где-то в глубине сцены? Это встречает сопротивление коллег. И только век спустя такой поезд (цитата?) проедет в прекрасном спектакле Джорджо Стрелера. Немирович постоянно обвинял Стани-

славского в «подминании» автора под свой режиссерский замысел. Говорил, что ему можно доверять только постановочные пьесы. Он, как верный старорежимный страж литературной первоосновы спектакля, выступал в роли Дон Кихота — рыцаря, прозевавшего уход времени рыцарства. Будущее театра все определеннее вырисовывалось как торжество «подминателей».

Если сегодня всмотреться в этот, унесенный временем, момент вроде бы самых конкретных, рабочих отношений, то вдруг, как в волшебном зеркале, в нем отразится не частный случай, а будто специально зафиксированное на самой начальной стадии изменение характера связей между сценой и драмой в режиссерском театре.

Среди множества отношений, сложившихся в театральном искусстве к середине прошлого века, наиболее определенными, прочными, к тому же подробно и разносторонне изученными казались (и были!) отношения между сценой и драмой. В более конкретном и довольно узком аспекте — между спектаклем и пьесой.

С самых первых шагов театральной теоретической мысли литературная основа спектакля привлекала внимание исследователей. Драма как бы представляла театр. Уже Аристотель, изучая законы драмы, полагал, что тем самым он изучает законы театра, потому что в драме они обнаруживают себя со всей полнотой. Вне ее, за ее пределами самостоятельного бытия у них попросту нет.

Тенденция видеть в драме квинтэссенцию сценического искусства оказалась чрезвычайно устойчивой. Именно она формировала методологию театроведческого анализа, определяла угол зрения на изучаемый предмет, влияла на отбор фундаментальных, не подлежащих сомнению истин. Этому способствовало важное обстоятельство: драма была единственной частью спектакля, сохраняющейся для будущего. Все остальное утрачивалось. Исследователь, естественно, предпочитал опереться на нечто реальное, на явление, которое можно было подвергнуть собственному суду, а не на его зыбкую тень.

Однако все это представлялось естественным, пока речь шла о дорежиссерском театре, где отношения между драматургией и сценическим искусством были сложившимися и относительно простыми. Хотя граница, где соприкасались драма и сцена, и тогда не была вполне мирной, она все же отличалась удобной для исследователя определенностью. Вряд ли кто-то стал бы оспаривать утверждение, что именно

драматург, принося в театр пьесу, дает повод для возникновения спектакля. Что с пьесой приходят и открытие новых сторон действительности, и контакт с наиболее важными проблемами современности, и определенный характер эстетических поисков.

Театр либо поднимался до возможностей пьесы, либо «ронял» ее. То есть обслуживал драматурга хорошо или плохо. И критик, оценивая спектакль, прежде всего сопоставлял его с пьесой. От этого пьеса попадала в центр критического внимания, подвергалась анализу, изложению, сравнению с действительностью, которая в ней отражалась.

Эволюция драмы вела к эволюции чисто сценических форм. Об этом свидетельствуют великие битвы театральной истории, вроде той, что захватила Париж в дни премьеры «Эрнани», знаменитой романтической драмы Гюго, опрокидывавшей догмы классицизма. Драматурги диктовали театру условия игры. И не случайно именно они давали свое имя его периодам и эпохам. Театр Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Корнеля, Расина... Театр Гюго, Гольдони, Гоцци... Театр Островского, Гоголя...

Разумеется, и в те времена существовали особые люди, часто одаренные, еще чаще — энергичные, безгранично преданные делу и в нем сведущие, на долю которых выпадали обязанности объединения труппы в процессе работы над пьесой и организация вокруг актера некоторой то технически весьма изощренной, то примитивной сценической среды. Это были скромные предшественники сегодняшней режиссуры, и никому не могло прийти в голову назвать их именем даже самый незначительный миг театральной истории.

Вдруг все изменилось. Уже не драматург, но режиссер стал претендовать на роль фигуры номер один. Очень скоро обнаружилось, что невесть откуда взявшиеся пришельцы начали решительно и успешно сталкивать драматургов с привычных привилегированных мест на иерархической лестнице театрального творчества. В критических статьях, а затем и в театральных учебниках запестрело: театр Антуана, Рейнхардта, Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова... театр Вилара, Гротовского, Стрелера, Брука... театр Товстоногова, Эфроса, Любимова. Театр Васильева, Додина, Некрошюса, Стуруа...

Начинал заметно меняться сам тип театроведческого мышления, что нашло отражение во все возрастающем интересе к законам «чистого» театра. Ведь именно их роль в процессе режиссерского осмысления и воплощения пьесы была так велика. Законы эти действовали вполне независимо, не принимая во внимание правила, которым привыкла подчиняться доре-

жиссерская драма. Выяснилось, что они влияли на сценическое искусство и прежде, но не открыто, а таясь где-то за пределами видимости, до поры не слишком обнаруживая себя. Теперь пора настала, и режиссер вывел их из безвестности, заставил нас понять, что театр — это прежде всего театр. Могушественный и суверенный.

Усиление роли режиссера, превращение режиссуры в самостоятельную творческую силу, совершающую свою (и решающую) часть общей работы, стремительно накапливающую свои художественные ценности, сопровождалось все более явным отрывом драматурга от театра. Традиционная, выковавшаяся на протяжении тысячелетий цепь неперенной зависимости театральных процессов от процессов в области драматургии распадалась на глазах. Если в прошлом именно драматург противостоял театральной рутине, оказывался первотолчком, причиной движения к новой системе выразительных средств, то теперь еще более активный источник перемен, возбудитель поисков обнаружился внутри самого сценического искусства.

В истории театра произошел важнейший качественный скачок, предопределивший на многие годы судьбы драматургии, ее иное положение в театральных процессах — и характер самих этих процессов, разумеется, тоже.

Отношения драматурга и режиссера, конечно, складывались не только как откровенно конкурирующие, тяготеющие к конфликту. Такая ситуация была бы слишком печальным «подарком» театру, и выигрыш от присутствия режиссера оказался бы очень сомнительным. Да, режиссер твердо встал между пьесой и сценой, отчего влияние драматурга на театральный процесс уже не было столь абсолютным, оно гасилось влиянием режиссера. В дорежиссерском театре драматурги чувствовали себя свободнее и были нужнее.

Но это лишь одна сторона проблемы. Нельзя забывать о другой: с приходом режиссера перед авторами пьес открылись небывалые творческие перспективы. Их положение, по видимости как бы ухудшившееся, одновременно бесконечно и принципиально улучшилось. В этом — двойственность возникшей ситуации. Обстоятельство, что в театре Нового времени полнота власти, художественной и организационной, стала сосредоточиваться в руках режиссера, не могло не радовать драматургов. Уставшие от посредничества чиновников и антрепренеров, всюду наталкивавшиеся на бюрократизм или голую коммерцию, они должны были испытать облегчение, встретившись с действительно творческим руководством театра, ставящим во главу угла интересы искусства.

В режиссерском театре произошел резкий сдвиг установок. Актер, как правило, был ориентирован на ежевечерний успех. Он не мог позволить себе провалиться ради того, чтобы попробовать что-то непривычное, новое. А потому был предрасположен к сохранению традиций, стремился эксплуатировать то, что уже снискало одобрение публики. Был нужен очень сильный нажим со стороны драматургии, прессы и зрителей (то есть явное проявление нового общественного спроса), чтобы в актерском театре началось обновление. Перемены на драматической сцене и впрямь совершались (да и то не всегда) по «требованию духа времени». Именно по требованию. В таких условиях драматурги чувствовали себя в достаточной мере связанными и не так уж часто отваживались писать «завтрашние» пьесы. Они понимали, что сегодняшний театр их не оценит, не примет, а главное — не найдет им сценического эквивалента.

Другое дело — режиссерский театр. Он с самого начала оказался театром динамичным, экспериментирующим, готовым решительно порвать со сложившимися представлениями публики. Режиссеру легче было пойти на скандал, на риск, на бесславный провал. Потому хотя бы, что не он оказывался перед разъяренным или пустым зрительным залом, не его забрасывали помидорами или тухлыми яйцами. А брань в газетах и улюлюканье за спиной перенести не так трудно, если знаешь, ради чего.

Театр начал признавать право художника быть непонятым с первого раза. Прежде оно настолько не вдохновляло, что и драматургу стремились помешать это право использовать. Выбор пьес (а значит, и предпочтение авторов) в режиссерском театре претерпел решительные изменения. Теперь на сцену могло попасть произведение, до ереси неожиданное, предлагающее совершенно новые способы организации жизненного материала. В самой «несценичности» пьес театр стал видеть не повод для насмешек и остракизма, а толчок к выявлению иной, неведомой еще сценичности. Несценичным же, напротив, все чаще становилось банальное, «хорошо сделанное» по старым меркам. Это определило и ретроспективный взгляд на драматургию: пьесы, давно уже объявленные заведомо трудными или вовсе не пригодными для сцены (к примеру, «Борис Годунов» Пушкина), стали вызывать настойчивый режиссерский интерес. Подобное отношение расковывало пишущих для театра, подбивая их на все более дерзкие эксперименты.

Сцена уже не ждала толчка извне, а сама постоянно подталкивала к переосмыслению и преобразованию драматургических принципов, к поискам новых законов драмы, к выработке новых ее структур.

Разумеется, было бы грубейшей ошибкой связывать эти тенденции только лишь с режиссурой. Тут влияли и процессы иного порядка — социальные и литературные прежде всего. Новые общественные ситуации требовали иного охвата действительности, иного проникновения во внутренний мир личности. Старая пьеса, сохранявшая аристотелевские черты, была смята натиском быстроменяющейся жизни. В те годы бурная смена форм происходила во всех видах искусств, а не только в театре.

Нет смысла останавливаться подробно на этой стороне проблемы: она чаще других подвергалась исследованию. Здесь важнее почувствовать явную зависимость происходившего на рубеже веков от режиссуры. Тем более что появление нового типа режиссера в театре уже само по себе было реакцией на серьезность момента, на глубину надвигающихся перемен. Режиссер, как хозяин художественного целого, был порождением Нового времени, беспокойным и смелым посланцем XX века в дряхлеющий мир сценического искусства. Ему предстояло обновить истончившуюся связь между художественной практикой и социальными процессами, приобретавшими все больший динамизм и все большую сложность.

Еще одно (важнейшее) преимущество режиссерского театра в глазах драматургов: этот театр впервые за всю историю предложил художественное единство спектакля, возникающее в результате использования любого множества любых сценических выразительных средств. В этом театре мысль пьесы могла обрести действительную глубину, гибкость и тонкость, а движение конфликта — стать многомерным, охватывающим сразу и бытовое и абстрагированное, символическое отражение жизни. Все более уверенная, властная, изощренная режиссерская техника гарантировала драматургу почти безграничную творческую свободу. Она позволяла уходить от штампа, от привычных способов воздействия на зрителя.

Режиссер сулил тотальную художественность интерпретации, он погружал пьесу в специально отыскиваемую, особенную сценическую среду, с которой пьеса как бы срасталась, увеличивая свой эстетический и смысловой объем. Экспериментируя, драматург рисковал уже не в одиночку.

Стоит взглянуть в любую дорежиссерскую пьесу, чтобы увидеть, как много усилий тратил порой ее автор, чтобы внедрить через один лишь диалог целые пласты предшествующих и совершающихся где-то за пределами сцены событий. К каким техническим уловкам, каким подчас нелепым условностям должен был он прибегать, чтобы мы могли легко ориенти-

роваться в запутанных отношениях между персонажами пьесы. Как он зависел от неизбежной линейности времени спектакля, от однозначной конкретности его пространства. Сколько ухищрений требовалось, чтобы оставить нас с героем наедине, позволить ему до конца раскрыть свою душу, намерения, мысли. Монолог, реплика в сторону, резонерствующие персонажи, неестественная уплотненность событий — все это способы увеличения емкости пьесы, ставшие азбукой драматургической техники. Диалог, сюжет, непременность внешнего действия, открытого конфликта казались изначально сущими природе драмы, а значит, и природе театра.

И вдруг начало выясняться, что отныне этих усилий не надо. Вернее, они вовсе не обязательны. Все это (и с большей художественной энергией) может быть достигнуто режиссерским построением спектакля.

То, что в старой драме было элементом чисто драматургической техники, теперь могло решаться не на уровне пьесы, а прямо на сцене.

Многие затруднительные для драматурга моменты, возникавшие благодаря жестким параметрам пьесы, были сняты режиссерским искусством. Режиссер мог взять на себя роль вестника, раздвигавшего когда-то пространство спектакля, роль резонера, размышляющего о процессах, стоящих за непосредственно изображаемыми событиями. Мелкую, ходульную, вынужденную условность он уверенно заменил условностью высокой, всеобъемлющей, осмысленной, гибкой, сократив таким образом количество необходимых ремесленных навыков, испокон веку навязываемых драматургу.

Обычно, рассматривая взаимодействие театра и драматургии последнего времени, мы редко сосредоточиваемся на этом аспекте. И поиски новых форм драмы не слишком связываем с самой их принципиальной возможностью, которая появилась в театре вместе с режиссерским искусством. Режиссер (разумеется, этого требовало время) словно расколдовал драматурга, снял шоры с его глаз, освободил от многого, считавшегося прежде непременным и обязательным. Разрушения, которые при этом были произведены на территории драмы, оказались громадными. Одно за другим отвергались старые правила. Сюжет? Конфликт? Характер? Завязка? Действие? Ничего подобного. Нужна свобода ото всего, что навязывала театру прежняя теория драмы. Ее авторитет — предание уже минувших наивных дней.

Сокращение количества регламентирующих правил неизбежно ведет к большей свободе индивидуального проявления. И если до конца прошлого века при всей разнице направле-

ний, творческих манер, стилей в самой глубине почти любой пьесы действовал какой-то общий им всем механизм пьесообразования (пьеса принадлежала сначала драматическому виду литературы, а потом уже определенному автору), то теперь настало время пьесы единственной в своем роде, несущей на себе прежде всего печать авторской личности.

Многие из этих возникших в последнее столетие пьес с точки зрения предшествующих драматургических концепций — не пьесы вообще. Попади одна из них в театр хотя бы на полвека раньше, какой бы гомерический хохот она там вызвала! Представьте себе Каратыгина, читающего «Трех сестер», или Щепкина — «В ожидании Годо»...

Неожиданные возможности сцены, раскрываемые режиссурой, новая емкость спектакля и его новое же единство привлекли в драматургию тех, кто без этого никогда бы в нее не пришел. Театр, обычно такой медлительный, сроднившийся с рутиной, как Обломов с диваном, оказался вдруг организмом подвижным, гибким. Он будоражил творческое воображение многих неисчерпаемостью предлагаемых им сценических вариантов. И потому режиссерский бум сопровождался яркой драматургической вспышкой.

На фоне режиссерского театра зажглись или разгорались все ярче драматургические «звезды» первой величины. Хотя, начиная с Антуана и до сих пор, режиссеры сетуют на состояние драматургии, в это самое время она (драматургия), как никогда, приносит театру и великие пьесы, и вместе с ними новые типы сценического мышления. Ибсен, Гауптман, Стриндберг, Метерлинк, Верхарн, Чехов, Горький, Толстой, Блок, Маяковский, Пиранделло, Шоу, Уайльд, О'Кейси, О'Нил, Толлер, Лорка, Брехт, Сартр, Ануй, Дюрренматт, Фриш, Ионеско, Беккет, Мрожек, Евреинов, Миллер, Пинтер, Осборн, Олби, Де Филиппо, Пристли, Уильямс, Леонов, Вишневский, Вампилов — бесконечно разнообразный, неповторимый, прежде неведомый сценический мир. Какое богатство форм и структурных принципов! Сколько непохожих путей, сколько проблем и срезов действительности, сколько людей, судеб, сколько своеобразных концепций соотношения личности и обстоятельств! Какая гигантская работа проделана по практическому исследованию и теоретическим поискам границ и возможностей драмы! Сколько отброшено и привнесено, сколько заготовлено для будущих опытов и размышлений! Пожалуй, достигнутые результаты сопоставимы с тем, что было накоплено всей предшествующей историей сценического искусства — и это на протяжении одного только театрального века. Режиссерского века.

Открывая драме пути к обновлению, режиссерский театр в то же время упорно стремился подчинить ее (новую, как и старую) преобразующей силе спектакля. Причем подчинение на практике он старался поддержать, узаконить и в чисто теоретическом плане. Противостояние двух мощных творческих сил внутри одного искусства быстро нашло отражение в театральной полемике. В отличие от актеров режиссеры сразу же взялись за перо и показали себя чрезвычайно пишущими людьми. К тому же у них обнаружилось много сторонников и сочувствующих в самых разных литературных (а значит, тоже склонных к писанию) кругах.

В потоке статей и книг, в пылу дискуссий, которыми отмечен весь период конца XIX — начала XX века, стал энергично формироваться новый взгляд на пьесу как на сырье для спектакля, его черновой проект, не имеющий вне сцены не только самостоятельной ценности, но и законченного смысла. «Театральная пьеса не закончена, когда она напечатана или прочтена вслух. Она может быть закончена лишь на театральных подмостках. Она должна поневоле быть неудовлетворительной, бессвязной, когда лишь читается или слушается. Она не закончена без принадлежащего ей действия, красок, линий и ритма, движений и сценировки». Так писал Гордон Крэг в своем «Искусстве театра». А вот Андрей Белый: «Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действие, слышать произносимые слова».

Трудно представить, что все это провозглашалось после Эсхила, Аристофана, Софокла, после Шекспира и Шиллера, Бомарше и Мольера. После Чехова и Толстого, Ибсена, Гауптмана... Все богатство идей и художественных решений, глубина социального, психологического, философского анализа, вершины человеческого гения, которые сосредоточила в себе мировая драматургия, объявлялись чем-то вторичным, только в театре, благодаря его усилиям, достигающим полноты художественности и смысла.

За свою долгую непростую историю драма прошла достаточно извилистый путь. Взглянув на него сквозь призму отношений с театром, мы легко обнаружим немало качественно разных этапов. В истоках своих драма немислима без сцены, принадлежит ей целиком. В дальнейшем то тяготеет к обособлению, почти полной самостоятельности, то к теснейшему сращению с театром, нередко — самым конкретным. Случалось, что фактом литературным пьеса становилась в глазах историков, современникам же вне театра была безразлична. И все же до сих пор не было принято с такой абсолютной жесткостью трактовать драму лишь как часть сценического искус-

ства. Напротив, теория литературы, эстетика считала ее вне всякой связи с театром одним из принципиальных литературных видов: эпос, лирика и — драма.

Разумеется, в мире всегда (как и сегодня) находилось не так уж много людей, которые любили бы читать пьесы. Классиков, правда, читают все — под давлением школы. Но современников — только в том случае, если пьеса оказывается заметным литературным, а еще лучше — общественным событием. Словом, знакомство с потоком драматургической продукции — нелегкая обязанность специалистов. Но никому не приходило на ум объявлять чтение пьес занятием вообще бессмысленным. Напротив, книжное знакомство с избранными образцами драмы было традиционным в предшествующей культуре. Недаром пушкинский Моцарт говорил: «Иль перечти „Женитьбу Фигаро“» — именно «перечти».

Через чтение вошли в сознание эпохи Возрождения античные авторы, оказавшие могучее влияние на всю новую драматургическую и театральную практику, определенно направившие мысль теоретиков. И Шекспир на протяжении целых веков полнее всего воспринимался через непосредственные (читательские) контакты с его пьесами. В спектаклях же его тексты оказывались оскопленными, обуженными, приспособленными к художественным воззрениям чуждой эпохи. Постоянно питая театр, обольщая его своей «дикарской» свободой, он делал это как бы поверх конкретной театральной действительности, часто — в острой полемике с ней.

Что же касается России, то здесь наиболее яркие драматические произведения по цензурным причинам слишком поздно попадали на сцену. Но и без посредничества театра они находили свой путь к общественному сознанию современников, быстро становились всеобщим достоянием, активно работали и в социальном, и в художественном процессах (вспомним судьбу «Горя от ума»).

Это хрестоматийные истины. И они, разумеется, были прекрасно известны тем, кто провозглашал абсолютную неразрывность сцены и драмы. Больше того, их театральная эрудиция зиждилась на знакомстве с лучшими образцами драмы как раз через чтение. Однако энергия, с которой произошел скачок в театральном процессе, ошарашивающая сила чисто театрального творчества, обнаружившая себя с приходом режиссера, поток неведомых или забытых сценических выразительных средств, подхватывавший пьесу своим мощным течением, — смели прежние истины. На первые планы вышла полемически заостренная мысль о вторичности драмы, рожденная новой практикой и этой практике соответствующая.

В то время, на изначальном режиссерском этапе театральной истории, такой подход имел свою логику, свою правду и был чреват многими принципиальными последствиями. Мыслью о вторичности драмы существенно предвосхищался характер будущей эволюции сценического искусства, подоплекой которой была борьба режиссуры против понимания ее роли в системе театра как роли интерпретаторской. Именно в тот первый режиссерский период, когда закладывались основы взгляда на новое место режиссера в театре, претензия эта заявила о себе с предельной настойчивостью.

В ходе спора, является ли искусство режиссера интерпретаторским или оно — вполне самостоятельный вид творческой деятельности, перед драматургом достаточно жестко встала дилемма. Либо его пьеса нечто само по себе значимое, принадлежащее литературному ряду, и тогда она вполне может просуществовать вне театра, сохраняя свою литературную девственность. Либо она — часть спектакля, и тогда нет смысла оспаривать права театра на любые манипуляции с ней (то есть права режиссера) и вообще надо оставить претензии на былой художественный диктат.

Пожалуй, впервые за всю историю театра положение драматурга оказалось таким двусмысленным. Даже во времена комедии дель арте, этого театра без пьесы, все равно существовала некая первооснова спектакля, складывавшаяся из готовых литературных блоков и неожиданных импровизационных включений, существовала, пусть схематичная, сюжетная наметка, реализовавшаяся, а не переосмысливавшаяся в спектакле. Кроме того, никто не мог тут претендовать на абсолютное авторство.

Отныне же основной точкой отсчета становится не столько позиция автора (идейная и художественная), выраженная в пьесе, сколько замысел постановщика. Режиссер предлагает свою собственную, продиктованную его представлениями о действительности и театральном процессе программу, смысловую и эстетическую.

Теоретическое отрицание первичности драмы в театральном искусстве сопровождалось еще более решительным отрицанием в сценической практике. Режиссерская ткань спектакля пронизывает диалоги, выступает за их пределы, существует самостоятельно, порой ни на что в пьесе не опираясь. Ее можно считать тем самым ненавистным многим драматургам режиссерским самовыражением, которое и побуждает режиссера преобразовывать по своему усмотрению авторское отношение к проблеме и героям, оставаясь вроде бы в рамках текста.

Автору проще, когда вторгаются в текст, тут он хозяин, тут он может требовать соблюдения приличий, так как закон на его стороне. Но если текст не тронут, а смысл изменился, драматург оказывается в положении затруднительном. Режиссер теперь с необычайной легкостью умеет в союзе с художником подменить, подмять текст пьесы реальностью спектакля, выявить собственную мысль, не заботясь о ее совпадении с намерением автора.

Сколько раз мы видели такие спектакли, как бы текущие над пьесой. Порой они были продиктованы лишь режиссерским шегольством, эгоистическим нежеланием или неумением прислушаться к голосу драматурга. Но часто в них обнаруживалось и другое: забота о полноте картины мира, стремление расширить количество смысловых уровней спектакля, передать одновременно интеллектуальное наполнение и чувственное обличье изображаемой ситуации.

Но вернемся от абстракций в реальность. Итак, Станиславский, не понявший «Чайку» — вернее, не понявший ее так, как понимал Немирович, — приступил к разработке режиссерского плана. И попытался чисто театральными средствами преодолеть свое непонимание (а точнее — свою неудовлетворенность) точно так же, как он делал это в далеком детстве, когда театральными чудесами и трюками прикрывал беспомощность своих «актеров». Режиссерский план, который он сочинил, удивил Немировича, многое там показалось ему неожиданным. И только одобрение Чехова избавило его от сомнений.

Станиславский времен Общества искусства и литературы вовсе не был таким невеждой в современной драматургии, каким его часто представляют. Он действительно плохо знал новые русские пьесы, но между тем уже ставил и играл недавно нашумевшие в Европе «Ганнеле» и «Потонувший колокол» Гауптмана. И делал это сценически изошренно, исходя из новейших художественных тенденций. Впрочем, и с русской драматургией дело обстояло не совсем так уж мрачно. Да, его мало интересовал тот поток пьес, который ежесезонно выливался на сцены театров. Но Островский, которого он играл и ставил, был вполне современным драматургом — это в нашем сознании он классик. И «Плоды просвещения» только что вышли из-под пера Льва Толстого.

Немирович смотрел на «Чайку» как драматург, исходя из представлений уже исчезавшего времени, когда верность спектакля замыслу автора была требованием естественным и

необходимым. Станиславский занимал иную позицию — не теоретически, а стихийно, интуитивно. Он привык в своих прежних, любительских опытах к гораздо большей свободе в отношениях с текстом, чем это было принято на профессиональной сцене. Вот, например, одна из его удачных ролей — Геркулес в одноименном водевиле Алексеевского кружка. У автора персонаж был чрезмерно многословен, и многословие это было поверхностным, литературно унылым, оно тормозило действие и обрекало актера на пустое говорение скучного текста. К. С. безжалостно вычеркнул весь этот текст, оставив только два междометия «yes» и «indeed», которые произносил с самыми разными интонациями, в зависимости от ситуации. Подход жесткий, но с нынешней точки зрения органически театральный. Сокращал он и чеховского «Медведя», избавляя пьесу от излишних бытовых деталей. Вот и «Чайку» Станиславский сценически пресобразовывал, исходя из своего понимания не только пьесы, но прежде всего — спектакля.

Если вдуматься в этот момент, то можно увидеть не только первые проявления борьбы театра с драматургом за собственный художественный интерес, но и начало тех недоразумений, которые будут преследовать К. С. всю его режиссерскую жизнь и не исчезнут до нынешних дней. Он будет искать в театральности театральную правду, а его жестко припишут к бытово-психологическому театру, который воссоздает на сцене «жизнь в формах самой жизни». И — никак иначе. В своей системе он попытается научить актера не прятаться в роли от себя, сотворенного живым, неуловимо сложным, в каждый новый момент — неповторимым. А его поймут (и ведь до сих пор многие, если не большинство, так и понимают) совершенно превратно... Впрочем, разговор о системе еще впереди.

Глава шестая

СИДЕНИЕ НА ФИНСКОЙ СКАЛЕ

Иллюзии прекрасного начала постепенно, но решительно истаивали, не выдерживая соприкосновения с наступившими (а они всегда в конце концов наступают) буднями. Союз Станиславского и Немировича-Данченко, образовавшийся практически мгновенно и суливший каждому осуществление его творческих планов и даже дерзких мечтаний, довольно скоро стал давать трещины. Оба они пробовали этого не замечать. Но время, несходство характеров, старания «доброжелателей», а главное, разное понимание существенных вопросов внутренней и сценической жизни театра исподволь делали свое дело. Как всегда — гладко было на бумаге, но забыли про овраги (см. Приложение, с. 385, 389, 391, 393, 395).

Все более сложные, отнимающие драгоценное время на бесконечную переписку отношения с Немировичем, болезни (К. С. почти каждый год простужается и целые недели проводит в постели), новые роли, новые спектакли, большая занятость в текущем репертуаре, а главное, уже целиком захватившая работа над системой, не лишали его инстинктивного ощущения меняющегося театрального времени. И в какой-то момент он уловил в понятном, сложившемся настоящем Художественного Общедоступного предостерегающие вызовы еще скрытого будущего.

Этим своим размышлениям он предавался, «сидя на финской скале» (см. Приложение, с. 329) в отъединении от театральной и житейской суеты, как бы наедине с чем-то большим, чем привычная жизнь, в некоей точке между прошлым и будущим, с которой открывался широкий обзор на то, что было, и на то, что притаившись, ждет впереди.

Театр старел. Его искусство было как будто динамично и молодо, но сами его основатели по непререкаемому закону человеческой жизни постепенно и необратимо переставали быть молодыми. Еще несколько лет — и проблема смены поколений встанет со всей остротой. И как тогда ее решить?

Казалось бы, театры в Европе (в России они, конечно, моложе) существуют столетиями, и поколения актеров в них сменяют друг друга вполне естественным образом. Старики либо умирают на сцене, либо загодя передают свои роли появившимся (из специальных училищ или прямо «с улицы») молодым. Так происходит во всех областях человеческой деятельности. Вновь пришедшие приносят с собой энергию борьбы за место на сцене, новые манеры и моды, свой способ общения, свои предпочтения, но никакие прежние устои не колеблются, просто иногда среди вновь пришедших появляется великий актер и тогда счастливым его современникам открываются особенные магические свойства театра. Перемены стиля, изменение природы игры приходят медленно, главным образом с новыми пьесами. Сами авторы помогают актерам войти в их художественную стихию. Но хотя и понятно, что Островского надо играть иначе, чем Гоголя, а Шиллер не Расин и тем более не Шекспир, все равно в самой основе игры таится традиция, чья театральная внереальность кажется вечной. И одно поколение актеров накатывает на другое с той же неукоснительностью и достоинством, с каким океанские волны в час прилива наступают на берег.

Но режиссерский театр, с чьим становлением совпала судьба Станиславского, — совсем иная структура. И время, в котором он возник и расцвел, время жесточайшей компрессии. Если прежде актер мог родиться и прожить всю свою жизнь в эпоху романтизма или классицизма, допустим, и перед ним не вставало проблемы художественной переориентации, то теперь все изменилось. Реальность, в которой мы существуем, обновляется с быстротой, больше уже не сопоставимой с мерками человеческой жизни. А вместе с ней обновляется и искусство. Новые поколения художников уже не наследуют облики и энергии мира, в котором работали их предшественники. Они приходят со своим опытом и под своими знаменами. Они хотят добыть место под солнцем не только для себя лично, но им надо «сбросить с корабля современности» (не правда ли, яркий и точный лозунг, который мог родиться только в новое компрессионное время) прежние художественные идеи, чтобы освободить место своим. Поколения теперь приходят не встраиваться, не вращаться, а бороться. Они не наследники, а завоеватели. И как всякие завоеватели — в разной степени мародеры, которые не только радостно крушат старое, но (без всякой благодарности и чувства преемственности) присваивают наиболее ценное из имущества побежденных.

Станиславский понимал, что необходимо спешить. Надо найти такой способ смены сценических поколений, который

позволил бы одновременно сохранить, передать приходящим самое ценное из опыта «стариков», но и взять их новаторскую энергию, их дерзость неофитов, еще не успевших обжечься на «так нельзя». И не защищаться от этой энергии надо, а встроить ее в собственную тенденцию творческого развития. Сличностью Станиславского такая задача вполне гармонизировала. Ведь если всмотреться в самую суть их разногласий с Немировичем-Данченко, не обращая внимания на те слова, которыми они пытались 40 лет объясниться друг с другом, то станет ясно: они по-разному относились к понятию «поиск». И по разным мотивам в конце 1890-х годов собирались предпринять (и успешно предприняли) грандиозную сценическую реформу. Для Вл. Ив. движение было приемлемо только в рамках стабильности в каждой отдельной фазе этого движения. Искать новое, но так, чтобы сборы были достаточными, чтобы репертуарный план выполнялся из года в год, чтобы реальные сроки сдачи спектаклей совпадали с намеченными. Эксперимент обязателен, но он должен быть встроен в Порядок. И когда надо было выбирать между Порядком и Экспериментом, он отдавал предпочтение Порядку.

Он мыслил как руководитель организации, пусть творческой, но тем не менее жестко структурированной в пространстве и времени. Не случайно он несколько раз готов был покинуть Художественный театр и перейти в Малый, повседневное устройство и функционирование было ему, при всех его прогрессивных административных замыслах, наверное, ближе. Входя в реформу, он входил в нее как реформатор от администрации. Он хотел не переменить, но — отсечь и исправить. У него был прекрасно разработанный план реформирования системы управления Малым театром. И проблему смены поколений он в нем затрагивал. Но именно в этом пункте обнаруживается ярче всего ограниченность проекта. Будет в биографии Вл. Ив. даже момент, когда он вступит в переговоры с директором Императорских театров Теляковским о передаче Художественного театра в систему театров Императорских. Но для Теляковского это представлялось возможным лишь в том случае, если театр войдет под управление конторы, «не обремененный студиями». Немирович понимал, что Станиславский на такое не согласится, но сама перспектива слияния казалась ему интересной. Словом, он тяготел к упорядоченному административному управлению в стиле просвещенной российской бюрократии.

Станиславский, как и Немирович, хотел создать в России театр нового типа. Не Императорский, не антрепренерский и не любительский — Общедоступный и Художественный. Он

начинал реформу, понимая самый стержневой ее принцип и не слишком углубляясь в ее мелкие административные тонкости. Он просто хотел создать театр, который бы обновил художественную реальность русской сцены и ее интеллектуальный уровень. И потому это должен был быть театр, подчиненный прежде всего экспериментальным задачам. Для того чтобы ничто не мешало свободному поиску, ему и нужен был Немирович с его управленческим талантом и опытом. Но управленческий опыт тоже подвержен компрессии и должен постоянно себя пересматривать и обновлять, и нельзя было предугадать, что Вл. Ив. не склонен в этой области к экспериментам.

Раздумья на скале не были маниловскими мечтаниями. Станиславский, вопреки своей репутации большого капризного ребенка, безответственного фантазера, был человеком, фантазиям и идеям которого необходим был практический выход. Такой выход в его раздумьях нашелся и был, как все самое сложное, абсолютно простым. Вернее — гениально простым. И как многое из того, что он делал, оказался для будущего одним из самых перспективных и востребованных.

Это была студия. Не актерская школа (такая при Художественном театре уже была), где бы учили молодых основам профессии так, как ее понимают именно в этом театре. А выучив, отпускали бы на все четыре стороны и только самых талантливых оставляли себе. Нет, сразу — молодой коллектив, который потом со всеми своими завтрашними художественными тенденциями войдет в стареющий театральный организм. Не только молодые лица на сцене, но и сгусток иного времени, которое с ними придет. Обновление возрастное вбирает в себя и обновление творческое. Он не стал никого убеждать в жизнеспособности и спасительности этой идеи, не стал искать чьей-то финансовой поддержки. На собственные деньги снял удобное помещение на Поварской и неожиданно для многих взял в партнеры Всеволода Мейерхольда, другого нашего театрального гения и провидца. Неожиданно не только потому, что его творческий путь вроде бы уже разошелся с тем, по которому шел Художественный театр. И расстались они нельзя сказать, чтобы мирно. Незадолго до ухода Всеволода Эмильевича из МХТ у самого К. С. произошел с ним резкий по форме и неприятный по сути конфликт. Мейерхольд считал Станиславского источником слухов, будто это он, Мейерхольд, подбил зрителей освистать пьесу Немировича-Данченко. И разгневанный, обиженный, он написал К. С. вызывающе дерзко, требуя встречи и объяснения. Однако вопреки исподволь установившейся репутации К. С. как чело-

века злопамятного, к его отношениям с Мейерхольдом это не относилось. Ни в 1905 году, ни в дальнейшем, на протяжении всей их будущей жизни. Вполне возможно, что сама эта репутация слишком преувеличена — за злопамятность принималось нежелание прощать то, что по понятиям К. С. простить было нельзя.

Итак, студия была создана. Однако эксперимент, на который возлагалось столько надежд, себя не оправдал. Студию, просуществовавшую менее года, после показа сделанного ею Станиславский закрыл. Художественный и человеческий результат оказался совершенно не тем, на какой он рассчитывал. Впрочем в этом столь поспешном закрытии, как признает и сам К. С., сыграла роль сложная обстановка в стране. 1905 год, революция. Всяческая, в том числе и финансовая нестабильность. В суровой и опасной реальности он уже не мог позволить себе экзотические театральные траты, так как отвечал за семейный капитал перед близкими и не мог рисковать их будущим.

Но закрытие студии на Поварской для Станиславского не означало разочарования в самой идее. И начиная с 1912 года студии Художественного театра, к нескрываемому неудовольствию Немировича, станут возникать одна за другой. Их судьба будет разной. Блистательное начало и трагический конец Первой студии, в 1924 году ставшей самостоятельным театром МХАТ-2, ярко и независимо блеснувшей на нашем театральном небосклоне и безжалостно закрытой в 1936 году. Ее талантливейший протагонист, Михаил Чехов, актер-легенда, закончит свои скитания по чужому театральному миру на американском берегу. Вторая студия, воспитанники которой послушно влились в стареющую труппу театра и со временем стали ее надежной основой. Третья студия, которая формально дожила до наших дней как Театр им. Евг. Вахтангова. Будут и музыкальные, и оперные студии... Все это множество возникающих, исчезающих, сливающихся и распадающихся живых творческих организмов заложит для советского театра творческий фундамент на долгие годы. Воспитанные в них яркие актеры, талантливые режиссеры будут определять профессиональный уровень столичной (и не только столичной) сцены. Они разбредутся и по разным городам и театрам, меняя театральный климат провинции. Но еще важнее, что след идеи студии не затерялся среди множества событий театрального XX века. Она оказалась идеей фундаментальной, связанной с самой природой современного театра режиссерского типа.

Инвестиция в будущее состоялась.

Еще задолго до 8 апреля 1957 года (а именно в этот день спектаклем «Вечно живые» начал свою творческую историю «Современник») в Москве объявились невероятные по тому времени слухи: Олег Ефремов намерен организовать новое театральное дело. Эта идея выглядела тогда фантастической, но тем сильнее тревожила и занимала умы — особенно умы молодежи. Большинству Ефремов казался человеком, пожелавшим немыслимого, того, чего слишком давно не принято было желать. Его целеустремленность, уверенность обескураживали, принимались за наивность или нескромность, даже за ограниченность. Но сам факт: вот ходит по Москве человек, вроде не новичок в театральных делах, и пытается создать театр, такой, какой он считает нужным создать, — уже стоил многого.

Один только этот факт.

Однако, все по тем же слухам, за Ефремовым стоял коллектив актеров, пока никому не известных, недавно окончивших студию Художественного театра или учившихся в ней. Они решались начать жизнь в искусстве не по вчерашнему канону, хотя канон этот был к ним милостив: нашлось место в столичных театрах и можно было радоваться удаче, пускать корни, открывать счет личным творческим достижениям. Но нет! Они почему-то хотели пренебречь реальной удачей и поставить свою судьбу на отчаянно рискованную карту, связать себя с делом, не только официально непризнанным, но в глазах многих почти что смешным.

Сейчас, когда на Чистых прудах стоит аккуратное белое здание и всё, начиная от скромной, уверенной в своей власти афиши до пестрой толпы актерских машин, собирающейся у служебного входа в часы репетиций или спектаклей, говорит о преуспевании, уже трудно представить, как рисковали молодые современниковцы, отказываясь от верной синицы в руках ради проблематичного журавля в небе.

И вот результат: из частных, слабых, если сопоставлять со всей тогдашней театральной действительностью, усилий родилось бесконечно влиятельное, богатое самыми разными последствиями театральное дело.

Случайность? Или тут скрываются какие-то общие закономерности, связанные с особыми творческими возможностями коллектива единомышленников, в конечном счете — с проблемой энтузиазма как фактора эстетического?

В приложении к искусству понятие энтузиазма выглядит странно. В самом деле, что такое энтузиазм художника? Не равносильен ли он непреодолимой потребности в творчестве, которой непременно бывает отмечено сколько-нибудь серьез-

ное дарование? Ведь не считаем же мы, что Лев Толстой, многожды переписывая «Войну и мир», проявлял энтузиазм, что энтузиастами были Моцарт или Леонардо да Винчи. И тем не менее в театре с появлением в нем фигуры режиссера энтузиазм, причем энтузиазм коллективный, оказывается серьезным слагаемым художественного процесса.

Сегодня мы привыкли оперировать терминами «студийность», «коллектив единомышленников». Тут, мнится нам, скрываются изначальные свойства театра, его фундаментальная, древняя природа. Но вспомним, эти термины — порождение сравнительно недавнего времени, как и те явления, которые ими обозначаются. Идея студийности, то есть театрального коллектива, объединенного общей целью, общей эстетической верой, общими взглядами на действительность, — одна из наиболее фундаментальных, плодотворных и динамичных режиссерских идей.

Здесь необходимо уточнение. Мы обычно разделяем студию и театральный коллектив единомышленников. Для нас это как бы два совершенно разных явления. На поверхности так оно вроде и есть. Но по сути своей это величины одного порядка. Речь идет о режиссерском типе театра, который стремится к изменению системы отношений в процессе творчества. Поэтому и студию, и коллектив единомышленников нужно рассматривать как порождение новых тенденций в развитии сценического искусства. Как принципиальную режиссерскую идею, введенную в театральный процесс почти столетие назад.

На первый взгляд идея эта возникла стихийно и была связана индивидуальной режиссерской практикой Станиславского. На самом же деле, придя к ней как будто и правда стихийно, первое поколение режиссеров через нее прикоснулось к самой сути своей профессии, к основной проблеме, которую им предстояло решать: как соотнести конечное единство спектакля и множественность творческих «я», создающих его; как найти гармоничное сочетание интересов всего коллектива с интересами каждого, кто в него входит. Ведь театр (по формуле Джорджо Стрелера) — это прежде всего неотвратимость совместной работы. «Неотвратимость» — жесткое слово. Значит, из нее и следует исходить.

Сценическое искусство потребовало от режиссера серьезных затрат на работу дотворческую, на создание определенной художественной среды, разделяющей его театральные взгляды и устремления. Он должен был постоянно преодолевать разрыв между природой актерского и режиссерского творчества: новое видение театра переводить в реальность профессиональных актерских возможностей. Хорошо писате-

лю или художнику (приходится повторять в который уж раз), которые могут творить в одиночестве, ни от кого не завися. В борьбе лишь с самим собой овладевать новой техникой, расширять круг доступных выразительных средств. Они могут учить кого-то, если хотят, но могут и не учить. А вот режиссер вынужден направлять творческий процесс многих, влиять на формирование художнического мира своих актеров. И чем решительнее режиссер вступит на путь обновления сценического языка, тем нужнее ему тесно сомкнувшийся круг единомышленников, учеников, готовых поверить в его идеи, послушно работать над новой техникой, необходимой для воплощения этих идей.

Студия как раз и собирает вокруг режиссера таких людей. В ней легче и естественнее создается атмосфера именно творческая, возникают отношения зачарованного ученичества. Режиссер-экспериментатор получает как бы люфтпаузу, во время которой он заложит основы будущего единства, подведет коллектив к возможности решения волнующих его новых творческих проблем. Роскошь для нормально функционирующего театра — ведь у него нет возможности сосредоточиться на самообновлении, уйти в чисто репетиционный процесс.

В дорежиссерском театре обновление выразительных средств, смена стилей происходили иначе. Эстетический эксперимент возникал, как правило, на уровне пьесы, находился в компетенции драматурга. В спектакле же действовали разнонаправленные силы, в нем открыто демонстрировалась разница техники, положения, таланта. С первых шагов борьба за художественное единство спектакля обернулась для режиссера борьбой за единство труппы, за общность эстетической программы внутри коллектива. Ему необходимы были вера в некую общую цель, осознанное стремление к единому художественному результату. То есть своего рода творческий энтузиазм многих, готовых отдать — на время, а порой и навсегда — свою судьбу общему делу.

Единомыслия в процессе творчества потребовала сама природа театра в режиссерский период его истории. Но это лишь одна сторона, одна рабочая ипостась студийной идеи.

Была и другая, не менее важная.

Появившись в театральном искусстве, режиссер должен слишком многое преобразовывать в нем. И такая задача одиночке явно была не по силам. Она казалась почти неразрешимой на базе театральных организмов, уже давно существующих и накопивших огромные запасы всяческой инерции. Интуитивно режиссура сразу почувствовала, что разумнее начинать с нуля, с любительства. Рациональнее затратить время

на воспитание собственного коллектива, чем каждый раз преодолевать сложившиеся сценические подходы, доказывать правомерность новой художественной позиции. В конечном счете утверждать право режиссерской профессии на существование.

И совсем не случайно тесное сообщество любителей (практически студия), совместными усилиями завоевывающее себе место в кругу профессиональных театров, стало первым прибежищем современной режиссуры. Так начинали Антуан, Станиславский, Вахтангов. Даже им, художникам огромного дарования, необходимо было вначале щадящее окружение собственных воспитанников, единомышленников.

Именно — щадящее.

Принято думать, что режиссер нуждается в студии как в лаборатории, где он может экспериментировать, может по-своему и для себя формировать актеров. Это так. Но в тот изначальный режиссерский период студия оказалась наиболее благоприятной творческой и жизненной средой, искусственно созданной режиссером не в последнюю очередь для себя самого. Это было прибежище, где на какое-то время предельно ослаблены дестабилизирующие силы, действующие за кулисами любого театра.

Студия, создавая и поддерживая единомыслие, веру в лидера, сплоченность в борьбе за свое понимание театра, на какое-то время отдалает момент разобщения или хотя бы смягчает его. Неудивительно, что этот удачно найденный принцип действует в сценическом искусстве вот уже почти целый век, то затухая, то, словно пожар, охватывая весь театральный процесс. Он позволяет новым — обновляющим — силам не расплыться, а входить в искусство заметной, влиятельной творческой группой, в которой каждый усиливает возможности каждого. С этим принципом связаны зримая активность творческой жизни, раскрытие ярких актерских и режиссерских индивидуальностей, успешные поиски новых выразительных средств, воздействующие на всю театральную ситуацию.

Но хотя преимущества студийного коллектива все давно и в полной мере оценили, закономерности эволюции, круг трудных проблем, такому типу театров присущих, противоречия, изначально в нем заключенные, пока еще не подверглись тщательному исследованию. В усложнении внутрестудийной ситуации (а оно в конце концов наступает), в разрушении былого единства нередко видят проявление чьих-то личностных качеств, то есть фактор чисто субъективный, а значит, случайный. Не поддающийся строгому изучению, регулированию, сколько-нибудь достоверному предвидению. Действительно,

одни «единомышленники» держатся вместе столько-то лет, другие — столько-то. Не значит ли это, что всё зависит от того, кто они, какова идея, объединявшая их, и т. д.? И потому судьба каждого коллектива сугубо индивидуальна. Какие законы можно тут обнаружить?

Это так. И в то же время не так.

Всмотритесь в историю разных студий или коллективов единомышленников. И вы непременно почувствуете, как близки друг другу эти истории. Судьбы «Современника» и Таганки, Художественного театра и Вахтанговской студии, Свободного театра Антуана и ТНП Вилара, Берлинер-ансамбля Брехта и театра Гротовского при всей их кричащей социальной, эстетической, организационной несхожести все-таки в самой своей глубине повторяют какую-то общую схему. Понять ее значило бы найти законы развития театральных организмов нового, режиссерского типа. Ибо такие законы есть, и они — законы особые.

Мы говорим: театры, как люди, они должны рождаться и умирать, как все живущее. И нам кажется, что такова природа сценического искусства. Однако рассуждения эти порождены режиссурой, появились с ней вместе. Дорежиссерский театр не знал страха смерти, тоски по бессмертию: он жил, не ощущая положенного предела. Кому могло прийти в голову обсуждать возраст Александринки, Малого или «Комеди Франсез»? Разве что в связи с престижем национальной культуры или в предвкушении юбилея. Кто мог думать, что они должны умереть по законам собственного развития? Конечно, полосы упадка чередовались с процветанием, но общий механизм был заведен надолго, он действовал безотказно. Сменяют друг друга монархи, свершаются революции и реставрации. Театры воспринимают перемены, отражают давление новой общественной ситуации. Но остаются.

И вдруг — определяемый именно внутренними процессами возраст, сопоставимый с возрастом человеческим, выражающийся в привычных словах: молодость, зрелость, старость, даже иногда маразм. И вдруг — борьба за долголетие, соревнование в долгожительстве, своего рода театральная геронтология... Однако заметьте: все эти рассуждения витают вокруг театров нового режиссерского типа, особенно тех, что возникли на основе студийности, но почему-то не распространяются на тот же Малый театр. О нем судят словно в другой системе координат.

Созданный режиссурой театральный организм нового типа оказался соразмерен человеческой жизни. Потому что в основу его как раз и легла эта жизнь — жизнь режиссера и жизнь

тех, кого он собрал ради общего дела. На судьбу таких коллективов стали воздействовать с небывалой прежде энергией процессы, которым подчиняется, в которые выливается возрастная эволюция отдельной творческой личности.

Мы не любим говорить о смерти. В искусстве — не любим так же, как и в жизни. Напрасно. Мы словно боимся посмотреть правде в глаза, боимся вдуматься в проблему театрального возраста. Потому-то и видим в работе объективных разрушительных сил, неизбежно проявляющихся на каком-то этапе, прежде всего вину тех, кого они разрушают. Но виноват ли человек в том, что его тело с годами слабеет, зрение сдает, круг интересов меняется? Да. Если он сам торопит свою последнюю фазу, делает ее более мучительной, порой отталкивающей. Однако было бы странно в принципе осуждать человека за то, что он постарел, а постарев — изменился.

В жизни мы умеем различать две стороны этой медали: субъективную вину и неизбежность проявления закона природы. В театре же не пытаемся нащупать ту грань, которая существует и здесь, отделяя одно от другого. А между тем такая позиция и нереалистична, и нерасчетлива. Ведь, отделив одно от другого, мы не только могли бы найти «лекарства», нужные для продления творческой молодости, но и не стали бы предъявлять претензий бессмысленных, если бы поняли, что они бессмысленны в принципе.

Природа создала человека с великой разумностью и хорошим запасом прочности. Он в возможностях разного возраста. Представьте себе машину, которая «в молодости» обладала бы одними какими-то свойствами, а по мере эксплуатации, старения ее свойства менялись бы. Прежнее совершенство не просто утрачивалось бы: уходя, оно восполнялось чем-то другим. Какие бы открылись тут перспективы!

Но человек-то задуман именно так. Помимо огромного разнообразия индивидуальностей, которое обеспечивает прогресс в самых разных областях деятельности, каждая индивидуальность в разные периоды жизни способна совершать разную, по-разному нужную обществу работу. Гениальность детства, когда человек познает окружающий мир. Маленький, слабый, неопытный, он мощным, почти мгновенным толчком выводится на всечеловеческую орбиту. Не ведающая расхолаживающего опыта юность, готовая все начать по-своему, заново, убереженная от осмотрительности отсутствием предостерегающих знаний, избытком энергии, побуждающей к деятельности. Зрелость — пора расцвета и равновесия, когда еще есть силы, но уже нет былой безоглядности, так как возникло понимание сложных взаимозависимостей всего от всего. И, на-

конец, старость, с ее мудрой сосредоточенностью, тяготением к сохранению и передаче традиций. Все это — принципиальные звенья единой цепи, гарантия развития и накопления всеохватывающего человеческого опыта. Они обеспечивают как его непрерывность, так и его обновление. Молодость расшатывает традицию, выдвигает варварски новые идеи. Старость сохраняет от разрушения наиболее ценное, она как бы соединяет руки будущего и прошлого.

В сценическом искусстве тоже одновременно действуют разнонаправленные силы: одни опрокидывают традиции, другие их поддерживают. Одни толкают к эксперименту, другие способствуют эксплуатации уже найденного, с тем чтобы выработать его до предела, как вырабатывают месторождения, кем-то открытые. Эти разнонаправленные силы существуют не только во всем театральном процессе, но и внутри отдельного взятого коллектива.

В дорежиссерском театре смена поколений, переплетение их, столкновение и взаимовлияние совершались с той же естественностью, с какой совершаются в жизни. Одни старели, приходили другие и получали роли тех, кто состарился. Не без борьбы, конфликтов, конечно, но ведь и в жизни все это протекает болезненно. Постепенность, а главное, неодновременность смены ослабляла напряжение, процесс в основе своей был пластичен. Потому театр и казался как бы без возраста: внутри себя он постоянно сохранял целый спектр возрастов. Кроме того, от приходящих на смену требовали таланта и мастерства. О символе нравственной и эстетической веры речи, как правило, не было.

Иное дело — студия. Она стареет иначе, всем коллективом одновременно: ведь собиралось примерно одно поколение. Все вместе минуют безоглядную пору юности. Все вместе оказываются перед следующей за ними пустотой: если о наследниках не позаботились заранее, значит, их нет.

Здесь-то студийный коллектив и обнаруживает свою искусственность, экологическое равновесие в нем нарушено. Его отличают от театра прежнего типа как раз недостаток пластичности, отсутствие разных возрастных вкраплений (оказывается, и у хаоса есть свои преимущества). Неизбежно назревает необходимость в искусственном решении проблемы поколений, специального сосредоточения на ней.

Проблема продолжателей и наследников в практике повзрослевшей студии все решительнее оттесняет главное когда-то направление усилий — выдержать, состояться, сказать свое слово, опрокинуть существующую художественную стабильность.



H. C. Pomeroy



Родители Станиславского —
Сергей Владимирович и Елизавета Васильевна

Большая Алексеевская улица, на которой родился Станиславский





Большая семья Алексеевых в 1881 году.
Константин — сидит второй справа

Константин в Любимовке. *Лето 1885 г.*





Спелка
Алексеевского
кружка.
1884 г.



Станиславский
в роли
японского принца
Нанки-Пу.
1887 г.



На даче
в Любимовке.
1886 г.



Мария Лилина



Свадьба
Станиславского
и М. П. Лилиной.
Июль 1889 г.



Станиславский
в роли Отелло.
1896 г.

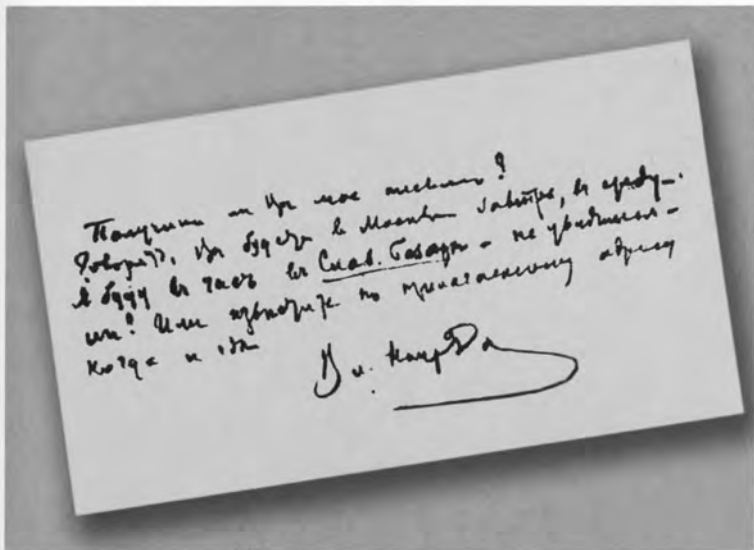


К. С. Станиславский



Вл. Ив. Немирович-Данченко

Историческое предложение о встрече в «Славянском базаре»,
написанное Вл. Ив. Немировичем-Данченко





Сцена из спектакля «Царь Федор Иоаннович»

А. П. Чехов читает «Чайку» актерам Художественного театра





«Дядя Ваня» А. П. Чехова. Соня — М. П. Лилина,
Астров — К. С. Станиславский. 1899 г.

Станиславский и Немирович-Данченко проводят «смотр» актеров





Шуточный «скандал» на сцене

«Три сестры» А. П. Чехова. Маша — О. Л. Книппер,
Ольга — М. Н. Германова, Ирина — М. А. Жданова. 1901 г.





К. С. Станиславский (в центре), А. П. Чехов и О. Л. Книппер с родственниками Алексеевых в Наре. 1903 г.

В. Э. Мейерхольд (в центре) работает над ролью Треплева в «Чайке». 1898 г.





К. С. Станиславский
в ролях Фамусова
(«Горе от ума»)
и Гаева
(«Вишневый сад»)



К. С. Станиславский
и М. П. Лилина
в Крыму.
1900 г.



К. С. Станиславский,
М. Горький
и М. Ф. Андреева

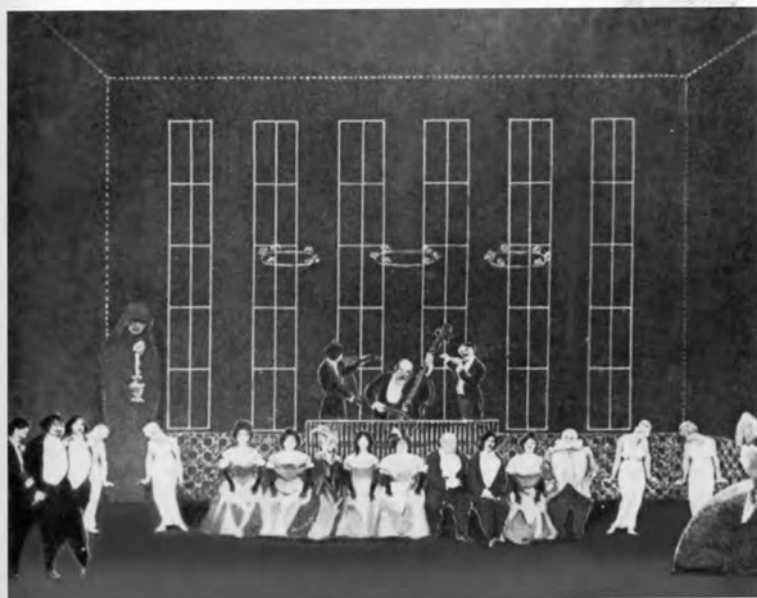
Станиславский
в роли Сатина
в пьесе Горького
«На дне».
1902 г.



Станиславский
в роли Крутицкого
в пьесе
А. Н. Островского
«На всякого
мудреца довольно
простоты».
1910 г.



«Жизнь человека»
Л. Андреева.
1907 г.



Процесс утверждения себя в театральной ситуации для студии замедляется, успокаивается. Ему на смену приходит сосредоточение на проблемах внутренних. Появляется новый, очень важный оттенок: если прежде творческое и этическое воспитание коллектива органично сливалось с процессом созидания театра, было частью борьбы за него, условием достижения успеха, то теперь воспитание должно стать отдельным, самостоятельным делом. Из самовоспитания все больше превращаться в воспитание смены.

Станиславский искал спасение повзрослевшего, а следовательно, поворачивающегося к старению театрального организма в прививке живых ростков вновь организуемых студий, в приобщении к старому делу целых коллективов, объединяющих новое поколение художников. В результате лишь одна студия влилась в основную труппу театра, но и этого оказалось достаточно, чтобы МХАТ смог получить новое поколение актеров, говорящее на одном (почти на одном) языке с поколением стариков, уже вошедших в историю сценического искусства. Остальные — рассеялись, рассредоточились, как рассеиваются семена неподвижного дерева, разносясь по окрестностям и прорастая где-то вдалеке от места, где родились.

Для Станиславского это оказалось, судя по всему, неожиданным. Он прекрасно почувствовал момент, когда надо вмешаться в процесс естественного старения труппы. Нашел удивительно точный и многообещающий способ такого вмешательства. Но не сумел предвидеть, как в реальной творческой ситуации будет работать запущенный им механизм. Какие новые, неопределимые заранее силы внутри искусственно созданного организма студии могут возникнуть, какие проблемы появятся, когда период воспитания закончится и наступит время слияния.

Это — тонкий момент.

Вот и «Современник» не смог вовремя понять действительные масштабы опасности, уловить самую суть происходящего с ним. Он долго, нерасчетливо долго чувствовал себя молодым, не учел быстроту возрастной эволюции. И просто не знал, что процессы в режиссерском театре подвижны и необратимы. Все еще увлеченный отношениями со «старшими», он не заметил, как возникли отношения с «младшими». И было никому невдомек, что уже сели за школьные парты новые «мальчишки», которые тоже хотят «сказать о современности современно». Только их современность — совершенно иная.

О наследниках в режиссерском типе театра надо думать, очевидно, с самых первых шагов. А не тогда, когда время изменит его полемический статус. Молодость тянется в искусст-

ве к тому, что противопоставляет себя уже состоявшемуся, а не подпирает его со школярским усердием. Это осложняет проблему наследования. Если в наследники будут позваны тяготеющие к конкуренции и борьбе и если они будут в этом подержаны, неизбежны в дальнейшем сложные ситуации. Сближение сложившихся и новых, еще лишь нащупывающих себя тенденций окажется очень нелегким. Спокойной жизни не будет. Зато возникает надежда, что молодой росток не зачахнет, не затеряется в старой, сформировавшейся кроне. Что в театральный процесс войдут действительно новые силы. Если же наследниками окажутся покорные, готовые не рассуждая подхватить знамя предшественников, все устроится гораздо спокойнее, но и результаты будут слишком спокойными.

Основатель студии должен предвидеть, что студийный этап и для него, и для его коллектива — этап преходящий, как преходяща молодость с ее еще несбывшимися надеждами, с умением добиваться осуществления этих надежд сообща. Пройдет определенное время, студийцы постареют, добьются известности, обретут независимость от тех, с кем они начинали, в том числе и от него самого. Станут мыслить уже не категориями коллектива, но категориями собственного искусства. Интересы творческие, требовавшие в начале пути воинствующей замкнутости в кругу общих эстетических поисков, потом вдруг с той же непреодолимой настойчивостью потребуют распахнутости в общий театральный процесс. Появится практический интерес к тому, что делает сосед, возникнет потребность в общении с «чужим» режиссером не только в момент совещаний или за чьим-нибудь юбилейным столом, но и в совместной работе.

Создавая студию, режиссер не должен обманываться в ее долговечности, в устойчивости духа единства. Студия — не религиозная секта. Ее ситуация переменчива, ее клятвы со временем потеряют реальную власть. Все равно придет когда-нибудь день и «его» актеры, так долго и заботливо воспитываемые, не только понадобятся кому-то другому, но захотят к этому другому пойти. И ему самому до отчаяния захочется поставить спектакль с теми, кто сформировался под чужой театральной крышей. И в этот момент сама идея студийного единства станет восприниматься как нечто изжитое, даже откровенно враждебное. Она будет мешать осуществлению новых планов, связывать творческую свободу неосмотрительно взятыми на себя обязательствами. И чем строже был первоначальный устав, чем жестче он требовал от личности подчинения интересам коллектива, тем скорее назреет бунт.

Один из главных парадоксов студийности в том, что дости-

жение поставленной при создании студии цели ведет к разрушению средств, с помощью которых этой цели только и возможно было достигнуть, к неуклонному перерождению коллектива. Эта проблема встала перед Станиславским, так же как на наших глазах она встала перед «Современником» и перед теми театральными «шестидесятниками» в провинции, которые, выстояв в самый трудный период, вдруг оказались перед стихийным процессом распада всего, что создавалось любовно и как будто бы прочно. Словно от гигантского взрыва, разлетелись по разным театрам бывшие единомышленники, уже ни во что такое не верящие, на всю жизнь получившие стойкий иммунитет к любым формам студийности.

Нравственный фактор, разумеется, нельзя сбросить со счета. Ведь этика, контроль над человеческими проявлениями личности — один из столпов театра единомышленников. Однако дело было не только в чьих-то личных качествах (хотя в целом ряде случаев пусковую роль сыграли именно они), но и в тех подспудно работавших закономерностях, к встрече с которыми молодой коллектив оказался неподготовленным. Как не успел подготовиться к ним и сам Станиславский. Ему не хватило спокойного исторического времени, как его не хватило всему его поколению, пытавшемуся изменить Россию.

Крушение многих начинаний подобного рода — в нереалистичном подходе к проблеме, непонимании простой истины, что индивидуальное даже в таком коллективном искусстве, как театральное, — все равно определяющий фактор. Из намерения подавить личность, подчинить ее строгим внешним правилам ничего путного выйти не может: в искусстве подавление личностного подобно отказу от творчества.

Студия, предельно раскрывая творческий потенциал личности, в то же время налагает на нее свои более жесткие, чем в обычной труппе, ограничения. И лишь на первом этапе эти ограничения совпадают с установкой самой личности, поддерживаются изнутри, то есть — они добровольны. Как только происходит переориентация личности, природа подавления меняется, она уже не совпадает с внутренней установкой, становится внешней. Возникает психологическое напряжение. Центробежные силы все явственнее себя обнаруживают.

По мере развития коллектива, роста актерского мастерства, изменения меры и характера популярности, по мере неизбежного человеческого взросления так же неизбежно меняется и сама атмосфера внутри театра. Самозабвенность и бескорыстие молодости уступают место опыту и умудренности. Постепенно выявляются и год за годом становятся все серьезнее собственные творческие интересы. Отказ от работы в

кино или на телевидении, проходная роль в спектакле своего театра для его первых фигур становятся все труднее, нежеланнее. А первые фигуры возникнут неизбежно. Не возникнуть они просто не могут. И это уже будут именно первые фигуры, а не вчерашние неформальные лидеры. Тут нет чьего-то злого умысла, творческого карьеризма — тут опять-таки обнаруживается закономерность.

Казалось бы, в театрах, организованных по принципу студий, общность творческих интересов, абсолютный авторитет лидеров, единство эстетики, подчинение всех одним и тем же этическим нормам должны неизбежно вести к относительно безболезненному стиранию творческих индивидуальностей, нивелировке самих человеческих данных. Острое, резкое, отличающееся одно от другого, должно подвергаться постоянному обтесывающему воздействию коллектива и потому исчезать постепенно, но безвозвратно. На практике (и это парадокс!) происходит другое: чем успешнее он работает, тем сильнее и ярче в таком исповедующем единую эстетическую веру коллективе проявляет себя именно разное, непохожее. Все ярче и самобытнее раскрываются актерские дарования, и из кружка одухотворенных, объединяемых этой одухотворенностью до неразличимости юнцов они вырастают в собрание мастеров, по творческому методу близких друг другу, но тем не менее вычеканенных вполне индивидуальной чеканкой.

Студия зиждется на том, что порождает иллюзию, будто все равноправны и равно талантливы. Но это не одно и то же. Именно студийное равноправие открывает талантливым более верный и беспрепятственный путь к успеху. Тут не надо приспособливаться к сложившемуся коллективу, кого-то оттеснять, вызывать чье-то сопротивление, зависть. Не надо доказывать свое право на ведущее место в спектакле, не нужно искать общего языка с режиссурой, с дирекцией, с коллегами. Общий язык — изначальное условие студийности, оттеснять тут некого и неоткуда — все начинают с нуля, как бегуны срываются с места в один общий миг под выстрел стартового пистолета. Право на ведущие роли доказывается в процессе предварительного творческого общения, в студийных занятиях, позволяющих хорошо разглядеть друг друга.

Потому таланту выгодна (употребим это неприятное слово) студия. В пору его формирования, выработки профессионального мастерства она не только создает ему идеальную рабочую ситуацию, не только окружает его творчески одержимой средой, но и открывает путь к признанию: марка театра становится своеобразным увеличительным стеклом, через которое легче его разглядеть. И для менее талантливых студия тоже выгодна:

они получают поддержку со стороны более одаренных коллег, добиваются за их счет внимания театральной среды и зрителей, которого в одиночку им бы ни за что не добиться.

Но знаменитая формула: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист», утверждающая особую дисциплину и демократизм в коллективе, к сожалению, необратима. «Сегодня — статист, завтра — Гамлет» — не может стать общим правилом. Гамлета в статиста переводит нравственный принцип студийности. Статиста в Гамлета способна обратить только природа. И как ни благотворно сказывается совместное творчество почти на каждой студийной судьбе, абсолютного равенства дарований, естественно, нет. Значит, со временем и результат будет неизбежно различным. Постепенно раскроются возможности каждого: кто-то отступит в глубину сцены, кто-то выйдет вперед, и лучи славы, их общей славы, теперь особенно ярко будут освещать лишь фигуры первого плана. И там, где еще недавно царило бескорыстное братство, возникнет невольный разлад. Нужны специальные и сознательные усилия, чтобы он не превратился в острую борьбу интересов.

В коллективе нестудийного типа подобная борьба идет постоянно. Создавая устойчиво трудный климат кулис, она, безусловно, и там серьезно мешает творчеству. Но в театрах студийных деморализующая сила тем разрушительнее, чем прочнее было исходное единомыслие, чем доверчивее коллектив на него полагался. Отчаявшиеся и изверившиеся актеры из бывших единомышленников, рассеянные по всей стране, тому наглядный пример. Ведь и брак по расчету порой бывает долговечнее и даже счастливее тех, что заключается по пылкой любви, потому что в нем партнеры с самого начала не требуют друг от друга постоянного, перекрывающего любую досадную мелочь совместной жизни подтверждения чувства. Им труднее обидеть друг друга, разочаровать, оттолкнуть...

Примерно в этой же этической плоскости лежит еще одно противоречие, обнаруживающее себя лишь со временем. Студии нужны не только одаренные актеры, но и люди, не обладающие ярким художественным талантом, умеющие создавать атмосферу творческого братства, то есть этические лидеры. Таким был Леопольд Сулержицкий, всеми любимый Сулер, для студий МХТ*. Тут Станиславскому повезло — вернее, он не ошибся в выборе. Только благодаря его прозорливости, а потом и настойчивости к работе в студиях был привле-

* Леопольд Антонович Сулержицкий (1879—1916) — режиссер, педагог, литератор, работал в МХТ с 1900 года. Ближайший помощник Станиславского.

чен человек, обладающий всеми необходимыми качествами для творческого воздействия на окружающих. Личность, жизненный путь, система взглядов и верований, талант и обостренное художественное чутье, неотделимое от чутья нравственного, делали Сулера в глазах студийцев подлинным, не по должности лишь признаваемым, гуру. Он знал, куда вел, и за ним невозможно было не пойти.

Но Сулер — это Сулер. Такие люди не изготавливаются на стандартном конвейере. Это явно чья-то «ручная работа».

Итак, проблему нравственного лидера каждая студия будет решать по-своему, исходя из своего человеческого материала. Однако стоит предвидеть, что при всей их непохожести явно существует общий сюжет будущего развития отношений между «он» и «они».

На первом этапе существования студии, когда еще формируются отношения, выверяется общая художественная платформа, когда идет работа, предшествующая явлению коллектива перед зрителем, эти студийцы пользуются огромным влиянием и авторитетом. Ни у кого не возникает сомнения в их нужности студии. Существует понимание не только равенства их всем остальным, но даже их превосходства. Они — «всеобщая совесть».

Однако идиллический и трудный первый этап, когда все едины перед лицом еще не наступившего будущего, непременно минует. Студия сбрасывает непроницаемый кокон, обнаруживая себя театральному миру. И тут выясняется, что этические лидеры, так много значившие для всего коллектива и столь многое определившие в нем, в глазах зрителей вовсе не лидеры. Из зала их просто не замечают. Зрительный зал (и театральная среда вслед за ним) выдвигает свою систему оценок, устанавливает свою табель о рангах. Основным критерием становится художественный результат, тот творческий вклад в спектакль, который можно увидеть. Это совершенно естественно. Но для студии такой момент очень тяжел. Ситуация внутри усложняется, возникает противоречие между действительным вкладом студийца в строительство коллектива и его видимой для всех причастностью к достигнутым художественным результатам. И со временем вокруг бывшего этического лидера, если он не сумеет занять достойной актерской или режиссерской позиции, невольно начинает витать некое облачко снисходительности и сожаления. Ведь не так-то просто оставаться «всеобщей совестью», если на сцене твой удел — роли без слов.

По мере нарастания чисто художественного успеха происходит изменение статуса, студия все больше и больше приближается к нормально работающему театральному организму.

Сами ее организационные основы претерпевают принципиальные изменения. А вместе с ними переосмысливается положение лидера, он все ошутимее «отслаивается» от остальных. И, наконец, его неформальное лидерство получает вполне формальное завершение: он становится главным режиссером, и к отношениям учеников и учителя все сильнее примешиваются отношения начальника (пусть творческого) и подчиненных. Сам термин «единомыслие», «единомышленники» начинает исподволь наполняться новым содержанием; прежде он означал, что все мыслят одинаково, теперь — что один мыслит за всех (тоже «единомыслие» в конце концов). По существу, это процесс бюрократизации, если не бояться называть вещи своими именами. И он оказывает подспудное, но мощное влияние на перестройку внутренней ситуации в труппе.

Подъем студийного движения не бывает случайным. Он — вестник готовящихся перемен, первый признак оживления театральной ситуации. Как подземный гул предваряет колебания земной коры, так и волна студийности, вдруг обрушивающаяся откуда-то, предвещает смену направления поисков. Это рубеж, отмечающий границу целого периода в развитии театрального искусства. Знак конца и начала. Так было на грани XIX—XX веков, так было в конце 1950-х годов.

Эта идея, родившаяся в процессе вызревания режиссерского театра, оказалась одной из самых фундаментальных и самых счастливых. Существование множества студий не просто воздействует на характер театральной действительности, открывая дорогу поискам, порождая особую атмосферу. Благодаря им создается необходимая избыточность возникающего. Увы, это ведь только иллюзия, что все талантливое непременно пробивает себе дорогу. Нет. Искусство не может строиться на предельном использовании всех вступающих в него сил. Оно, как и природа, боится себя избыточностью, открывает двери случайности: «не тот, так другой». Но для этого надо, чтобы «других» было много.

...По песчаному пляжу небольшого приморского города гуляет толпа отдыхающих. Совсем недавно был сильный весенний шторм, и вокруг следы его стихийной работы. Вот в озерке, нагнанном ветром, а теперь от моря отрезанном, толпятся мальки: не уследили за отходом воды и оказались в плену. Чайки уже кружат над ними с хищным азартом. Конец неизбежен. Вдруг случайный прохожий неожиданно вмешивается в эту микротрагедию. Ладонями вместе с водой он вычерпывает мальков и переносит их в море. Горсть. Еще горсть. Еще... «Кому-то счастье, а кто-то подохнет», — откликнулся на эту затею другой проходивший мимо. «Я сегодня сделал доброе

дело», — смеясь, ответил спаситель мальков и поднял мокрые руки к заходящему солнцу.

Но это «доброе дело» ничего не изменило в системе природы. У нее миллиарды мальков, и многие из них должны непременно погибнуть. Как погибли яйца чаек, втоптаные кем-то в песок. Или муравьи, пытавшиеся переползти через шоссе. Их давят сотнями, они превращаются в крохотные мокрые пятна, которые быстро высыхают под солнцем, оставив лишь пыльный, едва читаемый след. Природа небережлива. Ее запас прочности — в избыточности возникающего.

Что-то подобное есть и в искусстве. Тут тоже кому-то счастье, а кто-то окажется в многоликой толпе неудачников. И вовсе не каждый в этой толпе заслужил свою участь.

В театре, искусстве особенном, избыточность проявляется двояко, во всяком случае, должна так проявляться. Ему необходим не только «запас» отдельно взятых творческих личностей, но и «запас» возникающих коллективов. Для того чтобы сценическое искусство не замирало, в нем должны постоянно присутствовать до времени скрытые, не принимаемые пока всерьез завтрашние, но уже теперь сгруппировавшиеся силы, чтобы где-то репетировали по ночам, спорили, искали и находили друг друга. Это особенно важно сегодня, когда так отчетливо вдруг обозначился слом театральных пластов.

Когда молодой Ефремов ходил по Москве со своей идеей, наталкиваясь на непонимание, провожаемый усмешками в спину, его идея казалась безумной, неосуществимой, но в ней были высокое донкихотство, человеческая и творческая отвага. Потому она и влекла к себе одних, заставляла обороняться других. В те годы и теоретики, и практики прошли через пик студийного движения, не ведая по-настоящему, через что, собственно, проходят, не понимая закономерностей, не умея отделить объективное от личностного. Противоречивый и поучительный студийный опыт Станиславского к тому времени еще не был введен в практику по-настоящему. Больше того, единомышленники конца 1950-х вошли в театральный процесс в момент угасания интереса ко всему, что связано с опытом Художественного театра, в момент откровенного противостояния этому опыту, как насаждавшемуся искусственно и беспощадно. Театр заново открывал для себя Мейерхольда, приобщался к теориям Брехта и Гротовского. Станиславский казался «отставшим». Даже создатели «Современника», ссылаясь на традицию Художественного театра, не слишком углублялись в доставшиеся им от нее в наследство проблемы.

Глава седьмая

НОВОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

Совсем не случайно «на финской скале» Станиславский обдумывал сразу две свои самые важные, как покажет будущее, идеи — Студия и Система. Они виделись ему в непосредственной, естественной связи. Студия должна была не только помочь молодому поколению влиться в постаревшую труппу. Важным (первостепенно важным — стоит тут подчеркнуть) К. С. представлялось и другое. Старики-основатели были не расположены, возможно и неспособны уже, к восприятию нового. Он не мог серьезно заняться с ними испытанием и развитием системы. А молодые студийцы не были испорчены славой и наработанными за целую жизнь, проверенными на тысячах зрителей (а потому дорогими им) штампами. Они пришли учиться и готовы были учиться тому, что им предложит Учитель. В отличие от иронизирующей над системой труппы они относились к ней с пиететом. И потому служили той самой благоприятной для творческих исканий средой и поддержкой, в которой, как было сказано выше, нуждается режиссер. И хотя студийный опыт не вполне оправдал надежд, которые К. С. с ним связывал, заботясь о будущей смене, хотя он принес ему немало чисто человеческих разочарований, даже заставил страдать, свою роль лаборатории в его работе над системой ученики самых разных студий выполнили вполне.

Стоит в который раз повторить: нет ничего коварнее хрестоматий. Их тексты с первых ученических лет приживаются в нашем сознании, исподволь влияя на отношения с реальностью. История сцены, пожалуй, как никакая другая, богата тайными «чипами», лишь притворяющимися хрестоматийными истинами. Театральное прошлое становится легкой добычей домислов, легенд, фантазий. И не в последнюю очередь — осознанных искажений. Чем значительнее событие, чем ярче личность художника, тем плотнее разделяющая нас завеса как бы истинного, а на самом деле — отраженного в кривом (неизбежно кривом) зеркале Нового времени.

Система Станиславского — сегодня это не просто выдающаяся сценическая доктрина, а еще и блестяще раскрытый «бренд», не только творческий, но, безусловно, и откровенно коммерческий. К. С. вывел наш театр на вершину мирового художественного процесса, оставив великое, к тому же, как выяснилось, чрезвычайно выгодное наследство. Мы все им владеем свободно, никому не отчисляя процентов. И, как часто бывает в таких ситуациях, практическое использование со временем все решительнее опережает исследование.

До сих пор не существует академического издания архива Станиславского, в том числе и той его части, что относится к работе над системой. И вряд ли такое издание появится в ближайшем будущем. Так исторически сложилось. На долю первых советских исследователей творчества К. С. выпала неблагодарная (и конечно же мучительная) роль подневольных хранителей «тайных», с точки зрения советских идеологов, сторон истории Художественного театра. Вл. Н. Прокофьев, И. Н. Виноградская, В. Я. Виленкин и другие проделали колоссальную работу по систематизации, расшифровке, интерпретации наследия Станиславского. Они многое систематизировали, осмыслили, многое сумели опубликовать. Четыре тома летописи Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» — сегодня один из самых востребованных источников знаний о К. С. и Художественном театре. Нельзя забывать и важнейшую роль, которую сыграли поколения научных работников Музея МХАТ, чей тихий упорный труд подготовил саму возможность современных исследований. Великая и вечная им благодарность!

Однако попытки нарушить запреты, пусть самые невинные, пресекались немедленно — даже в годы оттепели. В результате, при всей гигантской и плодотворной работе десятков ученых, время (более полувека), когда еще были живы коллеги, свидетели, последователи, оппоненты, оказалось трагически упущенным. Часть документов оказалась за рубежом, многие сгинули там без следа. А дома, в годы сталинских репрессий, началась повсеместная варварская чистка архивов. Невозможно представить, сколько бумаг и фотографий, ценнейших для историка, тогда погибло или было искажено, замазано, выстрижено ножницами. Следы этой чудовищной работы можно обнаружить в любом архиве, и архив Музея МХАТ, разумеется, не исключение. А потом была Отечественная война. В ее пожарах, как и в пожарах войны Гражданской, тоже сгорело многое.

И все-таки «тайное знание» сегодня постепенно становится явным. Научно-исследовательский сектор Школы-студии (институт) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А. П. Че-

хова публикует все новые и новые труды и документы, усложняющие, а порой кардинально меняющие картину прошлого. Вот издания только последних лет: «Творческое наследие Немировича-Данченко» (четыре тома), составитель, редактор, комментатор И. Н. Соловьева; «Письма О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко», составитель, редактор, комментатор И. Н. Соловьева (два тома); «Творческие понедельники и другие документы (1916—1919)», составление, комментарии З. П. Удальцовой; «МХАТ Второй (опыт восстановления биографии)» под редакцией И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского и О. В. Егошиной; «МХАТ Второй (свидетельства и документы, 1928—1936)», составитель, редактор, комментатор З. П. Удальцова. Вышла книга О. А. Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений» (три тома), в которой не только был проделан смелый научный анализ этих, прежде не подлежавших огласке, отношений, но и впервые опубликовано множество документов. И еще: за протекшее время накопились километры (без преувеличения) вступительных статей, предисловий и послесловий наших ведущих исследователей и критиков. А еще, что не менее важно, — комментарии к разным изданиям, связанным с Художественным театром и Станиславским. Они вобрали в себя кропотливый труд нескольких поколений ученых и уже сами по себе — бесценны.

Однако то, что мы, не задумываясь, называем «системой Станиславского», полагая, что говорим о чем-то вполне осознанном, определенном, на самом деле и сегодня остается *terra incognita* и ждет своего Колумба. Система полна недомолвок, тайных противоречий, драматических подводных течений. Она — не окончательно застывшая данность, а живой процесс, продолжающий вступать во все новые и новые отношения с сегодняшним днем. За пределами ее хрестоматийного текста — несметное количество вариантов, заметок, набросков, до сих пор не увидевших свет. Мысли, с ней связанные, пронизывают все рукописное наследие Станиславского. Они сохранились не только среди специально посвященных ей текстов, но и на случайных клочках бумаги, на оборотах совсем иных документов. Внезапные, рожденные сиюминутной работой формулировки — в записях его учеников, в чьих-то еще не опубликованных воспоминаниях, в письмах «незначительных» лиц. Помимо вроде бы завершенной книги «Работа актера над собой» и заготовок двух следующих за ней книг существует великий рукописный творческий хаос, из которого К. С. с превеликим трудом всю жизнь пытался выбраться сам, чтобы повести за собой актерское искусство будущего.

Он не сомневался в ценности результата, к которому так упорно стремился. Чемоданчиком с рукописями, заметками, материалами о системе он дорожил больше, чем всем иным своим скарбом, когда-то, до революции, очень значительным. Чемоданчик плавал с ним на гастроли в Америку. Уже больной, не выходивший из дома К. С. непременно брал его с собой на занятия с актерами или студийцами в Леонтьевском переулке, не рискуя даже на короткое время оставить его (подобно президенту с его «ядерной» кнопкой) даже совсем рядом с Онегинским залом — в своем кабинете. Ему было спокойнее, когда рукопись покорно, верной собакой, находилась у его ног. И не только сама рукопись, а еще и варианты, заготовки, сегодня сказали бы «пазлы», которые упорно не хотели складываться в законченный рисунок. И не случайно, поскольку рисунок оставался подвижным, менялся в процессе наблюдений, писаний и думанья. На него влияло меняющееся, стремительно движущееся время.

С самого начала надо понять, что систему создавал честный перед собой и читателями человек. Фанатик, убежденный в реальности конечной цели, но под влиянием новых фактов готовый усомниться в правильности любого шага, сделанного только вчера. Станиславский непрерывно работал, встречался с актерами на репетициях (в последние годы болезни — лишь на домашних), неотступно наблюдал за собой, как за безропотным лабораторным кроликом. Идея жила в нем и порой в неожиданный момент повседневного общения всплывала из подсознания, и К. С. вдруг отключался от собеседника. Это казалось проявлением высокомерия. Лишь наиболее чуткие понимали, что тут не высокомерие вовсе, а непрерывность процесса обдумывания чего-то для Станиславского самого главного.

Постоянно держа систему в уме, он так же постоянно писал. Это писание, начавшись в годы артистической юности, продолжалось до самой кончины. Его можно было застичь за этим занятием где и когда угодно — даже во время спектакля, между выходами на сцену. Литературное письмо давалось легко, тексты К. С. (и не только «Моя жизнь в искусстве») — образец ясного, свободного, артистичного стиля. Однако главный, как он считал, труд его жизни — книга о системе — требовал иного подхода: «Для того, чтобы говорить о фактах, о событиях своей жизни, — наш язык и наши буквы, слова — достаточны, но для искусства и психологии надо придумать еще много новых слов. Без них приходится изворачивать-

ваться и брать формой, настроением, сравнениями, сопоставлениями, целыми сценами, а это трудно и долго».

Избранная Станиславским разговорная форма уроков, вроде бы такая естественная, не позволила все же уйти от необходимости точного, окончательного формулирования. А его ум гениального художника был совершенно лишен догматизма. Это был ум легкий, подвижный, всегда готовый ускользнуть в мир фантазии. В то же время — глубокий, ответственный, не склонный пренебречь неожиданными подсказками реального мира. К. С. погружался в неведомое, прислушиваясь к сигналам, которые приходили оттуда, заставляя пересматривать отношение к уже, казалось бы, понятому, проверенному, выстроенному. Исследовательская честность, заставлявшая гнаться и гнаться за ускользающей, меняющей свои обличья истиной, мешала ему привести систему в завершенное целое.

Он во всем стремился подойти к возможным границам совершенства. Во время работы над спектаклями упрямо добиваясь художественной законченности, К. С. не умел останавливаться и легко отказывался от находок вчерашней репетиции ради блеснувшей вдруг новой идеи. Поглощенность репетиционным процессом постоянно вступала в противоречие с необходимостью поставить, наконец, последнюю точку. И он пытался отодвинуть запланированную дату премьеры. В первые, счастливые годы Художественного театра режиссерские «кульбиты» К. С. раздражали боровшегося за соблюдение сроков Немировича-Данченко (он называл это «станиславщиной»), но творчески возбуждали актеров.

Позже отношение труппы к системе изменилось существенно. Прославленным мастерам было унижительно и неудобно репетировать в ситуации неопределенности. Они хотели идти к результату без неожиданных потрясений. Их обескураживало безжалостное отрицание сегодня сделанного вчера. Они давно не чувствовали себя учениками и в Станиславском больше не видели учителя. Подчинялись ему, как потом подчинялись и другим режиссерам, раз таковыми стали условия работы актера в сегодняшнем сценическом мире. Но за кулисами, в этом тайном актерском клубе, существующем в любом театре, все определеннее звучало: петляет, капризничает, не знает сам, чего хочет. А главное: занявшись системой, стал хуже играть. Последнее утверждение интересно бы было проверить: стал ли К. С. играть действительно хуже или же — просто иначе. В искусстве, как мы знаем, новый язык часто воспринимается как косноязычность языка старого, то есть как профессиональное неумение. Вспомним хотя бы упреки в

актерском дилетантизме едва появившемуся «Современнику». Критикам, даже самым дружественным, все время казалось, что актеры чего-то еще не достигли, не вполне овладели законами профессии. А на самом-то деле в этом их «бормотальном реализме» вызревала иная природа игры, пересматривались отношения между актером и образом.

Но если еще живы свидетели сценических перемен рубежа 1950—1960-х годов минувшего века, то Станиславский-актер достался нам в чужом изложении. Мы не можем себе представить его, живого, на сцене. Никакие фотографии и восторженные оценки критиков не восполняют отсутствия этой возможности. Не можем мы проверить и утверждение, что сам К. С. никогда не играл «по системе». Впрочем, и его учеников всех поколений трудно признать безоговорочно «актерами Станиславского». Идеал все время был где-то рядом, но в конкретного человека воплотиться не мог. Старики? Но они выросли и даже успели прославиться вне системы и теперь всячески сопротивлялись переучиванию. Михаил Чехов? Но он от природы был неповторимо талантлив, а таким, по мнению самого же К. С., система была не нужна. Вахтангов? Но и он выходил за границы системы в свои творческие пространства. Многочисленные выпускники многочисленных студий? Среди них тоже, пожалуй, не сыщешь актеров, о которых можно сказать с абсолютной уверенностью — они работают строго по системе.

Зато — безусловно другое. Изначальным образцом для К. С. были актеры действительно поразительные, обладавшие абсолютной, иррациональной властью над публикой. Но видел-то он их еще в дорежиссерском и, разумеется, досистемном театре. Это их искусство обольстило его, заставило задуматься о законах и природе игры, внушило надежду, что такие законы существуют в актерской профессии. Овладев ими, можно, если и не сравняться с гениями, то хотя бы приблизиться к ним. Напомним — Станиславский родился в тот год, когда умер Щепкин. Целая бездна театрального времени! Казалось бы, она должна их разделить. Но в раздумьях о системе ни с кем К. С. не был так близок, как с Михаилом Семеновичем, ни на кого до самых последних дней не ссылался с таким уважением.

Этот момент при изучении системы тоже надо непременно иметь в виду. Она создавалась не в процессе «сбрасывания с корабля современности» художественных завоеваний прошлого, а в стремлении сохранить, использовать и развить самое ценное, что в них заключалось. Наблюдая игру великих актеров, Станиславский понял: для них общего свода профес-

сиональных правил не требуется. Их дар — от чего-то высшего. И в этот дар уже изначально встроена способность его максимального использования. Но видел он и разрыв между ними и тем актерским контекстом, который их окружал. Ликвидировать его, разумеется, невозможно. К. С. не претендовал на открытие рецепта гениальности для тех, кому природа в ней отказала. Но он поверил в возможность сократить этот разрыв, дав в помощь негению знание общих законов актерской профессии.

История театра веками доверяла уникальности актерского дара. Тайну сценического преображения каждый артист раскрывал для себя сам, исходя из собственного опыта, таланта и личности. Общие рекомендации, разумеется, существовали и прежде. Но их скорее можно отнести к технике внешнего поведения, но никак не к достижению устойчивой власти над собой и образом в моменты игры. А для К. С. важна была именно устойчивая власть.

Регламентация пластики и ведения голоса в театре, допустим, времен классицизма была строжайшей. Но даже великий Гёте в своих правилах для актера сосредоточивался на моментах, по сути дела, чисто практических, и потому правила эти были перегружены мелочами, кажущимися сегодня только забавными. Его немецкий всеобъемлющий ум не нашел возможности углубиться в проблему, чтобы поразить будущих исследователей прозрениями, что ему удавалось сделать в иных областях человеческой деятельности. Существовали, конечно, и размышления о том, как соединяются в роли образ, созданный автором, и реальная личность актера. Временами вокруг этой проблемы возникала оживленная полемика. Но, пожалуй, только Дидро в «Парадоксе об актере» (работе поистине замечательной, выходящей за пределы своего времени) заинтересовался внутренней тайной игры и рискнул приподнять завесу. Блестящее, лукавое эссе Дидро, система парадоксов, заключенных в гибкую форму диалога, позволяют ему подняться над индивидуальными особенностями отдельных исполнителей к теоретическим обобщениям, чтобы осознать всю сложность психологических состояний играющего актера. То есть человека реального, который, выходя на сцену, становится кем-то иным. И уже от лица этого «иного», каким-то образом существуя в нем, думает, чувствует, действует, говорит. Однако точно поставленная проблема не могла найти решения вне научных исследований физической и духовной природы человека. А времена триумфа психо-

логии еще не пришли. Голос Дидро прозвучал преждевременно и одиноко.

Приближающийся XX век обещал стать не только веком торжества точных наук (как скоро выяснилось, благого, но и пугающего), но и веком энергичного вторжения в те аспекты человеческой природы, которые прежде воспринимались как таинство, доступное лишь религиозным практикам и не подлежащее естественно-научному изучению. Человек долгое время оставался (впрочем, остался и до сих пор) загадкой для человечества. Проникая в пугающие ум тайны Вселенной, ставя дерзкие опыты над природой, оно будто не хотело (или не смело?) узнать правду о самом себе. Даже для того, чтобы заглянуть внутрь брэнного тела, понадобилось преодолевать жесткие религиозные табу. Что уж тут говорить о душе. И вот, в который раз за человеческую историю, картина мира начинала меняться решительно. Не только благодаря техническому прогрессу, наукам, с ним связанным. Менялось понимание места человека в общей системе мироздания. Приоткрывалось его внутреннее пространство.

С непривычной стремительностью менялось и искусство.

Театр неотвратимо продвигался к границе своего Нового времени. Совсем нового, решительно нового. Скоро станет другим не только его художественный язык — будет пересмотрена вся сценическая «табель о рангах». Быть может, впервые после того, как тысячелетия назад в античных спектаклях появился третий актер, в европейском театре возникла новая (точнее — принципиально обновившаяся) фигура, которая определит характер будущего сценического искусства. С приходом режиссера современного типа все станет иным. Драма. Актер. Природа спектакля. Характер технических средств. Отношения в процессе работы. Естественно, должна была измениться и литература о театре. Уже не только обсуждение результатов и установление правил их достижения, но и внутреннее самонаблюдение художника, психология творчества, природа творческого процесса все решительнее начнут привлекать внимание, пойдут вслед за зарождением научного и обывательского интереса к психологии личности, коллектива, социума. Это будет одним из определяющих векторов в науке XX века. Энергичное проникновение в строение материи отзовется не менее энергичной потребностью познания природы человеческой духовной субстанции.

И важно понять, что идея системы Станиславского возникла на самой границе этого Нового (как потом выяснится — Великого) театрального времени. Прошрое еще не скрылось из глаз, и его можно сопоставлять с наступающим будущим.

А настоящее — это линия фронта, пространство ожесточенной, хотя часто неявной борьбы. В тот странный и судьбоносный момент, когда Константин Алексеев, молодой купеческий сын, взял в руки перо, чтобы записать впечатления от только что сыгранного им любительского спектакля, он, не подозревая об этом, вошел в резонанс с тайными энергиями всеобъемлющего театрального процесса. Они еще не обнаружили себя на поверхности, но их присутствие уже ощущалось.

Не столько задумываясь о высших судьбах сценического искусства, сколько вглядываясь в себя, он заносил в записную книжку вполне зрелые и практически полезные мысли. Появление записных книжек свидетельствовало, что в молодом сибарите, любителе интрижек с соседскими барышнями и юными ученицами балетного училища, взрослеет какой-то другой человек. Он еще Алексеев, но Станиславский уже постепенно отстаивается в нем, поднимаясь на поверхность из фабричных будничных дел, бездумных забав, мимолетных влюбленностей. Он видит то же, что видят все, но видит иначе. И в запутанном клубке видимостей и проблем пытается обнаружить спасительную нить, потянув за которую, можно добиться перемен благих и решительных. Из подобных самонаблюдений в будущем веке начнут вырастать сценические теории, методы, порой излишне рациональные, порой — граничащие с шаманством. Из них же постепенно станет для К. С. зарождаться его система, которая преобразующей силой войдет в мировое исполнительское искусство.

С того момента, когда Станиславский отдался своему театральному гению, его личность и его биография слились с историей современного театра, с биографией режиссерской профессии в ее новейшем обличье. Его подхватила гигантская волна перемен, в которые он вступал одним из первых. В России — безусловно, первым. И потому одним из первых он наткнулся на опасные рифы, зато и одним из первых обнаруживал скрытые клады. Все, что станет происходить с ним, будет происходить и с самой режиссерской профессией, окажется сущностным как в ее творческой эволюции, так и в повседневной практике.

Придя в театр на исходе XIX столетия, режиссер (в современном значении этого термина) постепенно, но жестко стал захватывать власть над спектаклем. Не только как над законченным произведением искусства, автором которого он себя объявил, но и в каждый момент работы над ним. И это изменение отношений в процессе работы сразу же обнаружило проблему взаимоотношений с актерами. Конечно, на первых порах режиссер мог приглушить ее, с помощью «немца с фо-

нарем» (формулировка Островского, раздраженного спектаклями гастролеровавших в России мейнингенцев) добиваясь видимой целостности и необычных художественных эффектов. Но развитие профессии все равно заставляло искать не внешнего, а сущностного решения проблемы. Любой режиссерский эксперимент упирался в нее, требовал соотношения исполнительского искусства с новыми способами достижения художественного единства. Всё тут было связано со всем. Несоответствие между режиссерским замыслом и характером актерской игры губило (и губит) не один вроде бы великолепно задуманный спектакль. Когда Станиславский создавал вокруг актера среду до возможных пределов правдивую, пронизывал ее красками и звуками подлинной жизни, когда все было так похоже на жизнь и порой действительно взято из жизни, актер уже не мог «реветь», как старый провинциальный трагик. Не мог прибегать он и к тем, по-своему высоким и изощренным, средствам выразительности, которые были нормой в Александринском или Малом театрах. Одна правда требовала правды следующей. С другой стороны, в условном спектакле приходилось преодолевать неистребимо живую человеческую природу актера, каким-то образом приглушать его «натуральность», чтобы вписать в деформированную по отношению к реальности сценическую среду.

Станиславский, будто чуткий театральный барометр, отозвался на перемену давления. Он рано увидел подводные камни достигнутой постановщиком власти над целым. И понял, что в будущем не борьба за власть будет проблемой проблем режиссуры (эта борьба преходяща), а совсем иная, противоположная ей потребность — движение к художественному единству спектакля через добровольное объединение свободных творческих усилий всех, кто участвует в нем. Именно свободных и творческих. Он обнаружил главную трудность Нового театрального времени. Разглядел дракона, притаившегося не вдалеке от парадного входа режиссерской профессии. И осознал, что если для полководца мерой его искусства является способность сочетать свой стратегический план с тактической гибкостью в реальном ходе реального боя, то для режиссера она — в умении установить равновесие между жесткостью замысла и свободой его воплощения. Найти соразмерность режиссерской и актерской инициативы в процессе творчества, чтобы сохранить самое важное, хрупкое, уникальное в театральном искусстве — жизнь человеческого духа. Не только как художественную реальность, но и как состояние актера в процессе игры.

При всех изменениях, которые претерпевала репетицион-

ная практика Станиславского, при всех новых идеях, которые посещали его при обдумывании системы, главный постулат оставался неизменным. Театр существует для актера, без него он лишается смысла. Но чтобы жизнь человеческого духа могла возникнуть на сцене, необходимо понимание законов, которым подчиняется наша психика. Надо уметь опознать сценическую ложь, имитацию жизни, и справиться с ней. Станиславский упрямо сражался с проявлениями этой лжи. Он находил ее под любыми личинами и хотел защитить от нее актеров. Стремился научить их не отказываться от правды собственных ощущений, от природных естественных чувств ради ощущений и чувств сценического образа. Это разделение — от лукавого. Для искусства театра, считал он, необходимо их одновременное, единоемоментное существование. Он смело связывал природу сценической правды с естественными, данными актеру от рождения свойствами. Не просто правда поведения в предложенных драматургом и режиссером обстоятельствах, не просто правдивое выстраивание отношений между персонажами пьесы, а именно правда психофизического состояния актера, его внутренняя и внешняя свобода в каждый момент игры — вот чего он хотел добиться в конечном итоге. Войти в образ, но оставаться самим собой. Так ставя вопрос, К. С. обнажал истинные размеры, природу и трудность проблемы. Его пронизательность можно оценить только теперь, опираясь как на новые знания о человеке, так и на открывшиеся зоны незнания о нем.

Разумеется, актерское искусство, если рассматривать его в историческом аспекте, не было чем-то застывшим. Оно преображалось, иногда очень решительно. Но прежде перемены диктовались не столько внутренними потребностями самой сцены, сколько новой драматургией с ее новыми требованиями. Это был сложный, мучительный, медленный процесс. Так в России Пушкин, Гоголь, Островский, Чехов приводили драматургию в соответствие с уровнем современной литературы и ставили тем самым театр перед необходимостью пересматривать систему его выразительных средств. Порой перемены совершались с трудом, сопровождалась обоюдным скрежетом зубовным (Островский и Малый театр, например).

Давление новой драматургии на искусство актера остро ощущалось и на подходе к XX веку. Причем это было разнонаправленное давление, требовавшее от исполнителя разных способов существования в спектакле. Вот как об этом не без иронии писал Станиславский: «Мережковский заставляет го-

ворить философски-лекционно. Это трудно пережить, пока не сделаешься учеником философии. Но... можно. Гамсун в “Драме жизни” заставляет олицетворять страсти — жадность, страсть, разврат. Играть одни прямолинейные тона (мажор) без логических переходов и полутонов также трудно, но возможно. Ибсен заставляет лазить на колокольню, видеть белых коней, по идее с радостью топиться (“Росмерсхольм”) — почти невозможно поверить этому чувством. В “Непобедимом корабле” заставляют капитана бредить во сне логическо-политическо-философско-экономической статьей — как пережить это?»

Режиссер обострил и подтолкнул ситуацию. Он не мог ждать, пока сами собой сдвинутся неспешные механизмы сценической рутины и новая драма вдохнет в искусство актера иную художественную энергию. Уже и сам драматург скоро покажется ему не слишком поворотливым партнером. Движение режиссерских идей со временем начнет опережать движение драмы.

Дело в том, что вместе с убыстрением мировых исторических процессов изменилось и информационное пространство. В поле зрения попали самые разные театральные системы, возникавшие в разные периоды и в разных культурах. Надо было сделать лишь один, но конечно же гениальный шаг, догадаться, осмелиться применить эти знания в современном театре. И будто открылся тысячелетиями сберегаемый клад. Вдумайтесь: все сценические находки человечества вдруг оказались собственностью первых режиссерских поколений. Их творческая фантазия подключилась к мощной объединенной фантазии предков. Античный театр, средневековые миракли и мистерии, комедия дель арте, организация театрального пространства и строение спектакля в шекспировском «Глобусе». Древнейшие сценические традиции Японии и Китая. Шаманизм. Духовные практики Индии. Вот лишь часть того культурного наследия, которое вдруг (по историческим меркам — в одночасье) пробудилось от сна на библиотечных полках и оказалось в зоне внимания и действия живого театра. Стоит ли удивляться, что сценическая революция, связанная с приходом режиссуры нового типа, совершилась так быстро и оказалась такой всеобъемлющей.

Но была ли она безболезненной для актера?

Ведь это на него обрушился поток новейших режиссерских решений. «Внутреннее пространство» актера (и его тело не в последнюю очередь) должно было творчески «переварить» нахлынувшую информацию, претворить режиссерские требования в реальное сценическое существование. Момент, истин-

ный драматизм которого нам, давно уже вжившимся в ситуацию режиссерского театра, трудно представить.

Актер, и тоже в одночасье, оказался в положении художника, которого на каждом шагу поджидали неожиданности. Накопленное с годами ремесло уже не спасало. Напротив, на первый план выходила способность меняться. Не от роли к роли, что естественно, а от одного способа игры к другому, что абсолютно ново. Ведь смена стиля игры прежде шла постепенно, часто совпадала со сменой актерских поколений, определялась этапами литературной и общественной жизни, но теперь она была внезапной и разнонаправленной. Появилось множество сосуществующих способов игры. И уже не общий процесс, а конкретный режиссер требовал, чтобы в его спектаклях играли иначе, чем еще недавно играли повсюду.

Резко изменился и характер драматургического материала. Не только новый тип личности, новый поворот человеческих отношений и социальных конфликтов, иную атмосферу, бытовую среду, проблематику, общий художественный тон приносили в театр пьесы нового типа. С ними приходили и совершенно иные условия досценического и сценического существования, иные соотношения элементов спектакля, иная мера свободы и связанности, какие-то небывалые прежде требования к самой актерской профессии.

Режиссер сразу же поставил актера в ситуацию сравнительно ровного по художественному уровню репертуара. Это не могло не повлиять на нравственные основы профессии, открыло перед актером возможность самоуважения, ощущения причастности не к суеде сует театрального мира, но к самым серьезным общественным проблемам, самым острым эстетическим поискам. Теперь почти не приходилось облагораживать «откровения» литературной посредственности, расточать себя в ничтожных пьесах театральных поденщиков. Наоборот, требовалось тянуться к высокому, неизведанному, трудному. Казалось, уж эти-то перемены — безусловно в интересах актерской профессии.

Но был тут один важный «нюанс».

На протяжении долгой истории своего ремесла актер привыкал вбивать межевые столбы: «Это — моя территория». Он совершенно законно претендовал на самостоятельность: ведь он — художник, а значит, его усилиями должно создаваться то, что и будет независимым произведением искусства. Ведь наряду с драматургом (а для зрителя — в гораздо большей мере) он является изначальным символом театра, его главной, несущей опорой. В то время как драматург метался в ожидании провала или успеха где-то там, за кулисами, актер вел

борьбу за этот успех на глазах почтеннейшей публики. В миг спектакля он был властелином всего.

Теперь режиссерский замысел — словно внезапно явленный генеральный план мироздания. Все, что пытался придумать актер, должно в него уложиться, ему соответствовать, иначе — безжалостно подавлялось, деформировалось, выбрасывалось за пределы спектакля. Самостоятельные художнические порывы актера стремительно обесценивались. Не случайно момент встречи режиссера и актера в театре на рубеже веков отмечен вспышками подлинного драматизма. Многие критики восприняли обновление и расширение прав режиссера как посягательство на свободу актера. В театральных журналах возник и начал варьироваться, принимая разные обличья, образ безжалостного диктатора. «Надеть панаму и стегать актеров-негров» — тут ассоциация колониально-плантаторская, так сказать, экзотическая. (Эту цитату из чьей-то статьи Н. Н. Евреинов использовал как эпиграф к одной из своих работ.) А вот другое сопоставление, навеянное уже действительностью родного отечества. Остро мыслящий и не менее остро пишущий А. Р. Кугель утверждал, что современная режиссура — это идеал полицейского государства, обожествление городского. Словом, о чем бы ни размышляли критики, они то и дело наталкивались теперь на новую и раздражающую фигуру.

Интонация отторжения была далеко не случайна: одним из распространенных типов режиссера тех лет и в самом деле стал тип «диктатора», от которого и поныне тянется традиция демонстративного волевого давления. Но надо помнить, что она возникла в момент первоначальной сшибки двух творческих начал. Тогда режиссер подавлял чрезвычайно сильное сопротивление. Он ломал исторически сложившиеся отношения в процессе создания спектакля. И ломал, опираясь на все доступные средства: от терпеливого убеждения до сознательного выстраивания почти инфернального образа сверхтворца, подчиняющего чужую волю уже одним фактом своего появления. Он вынужден был осуществлять «прессинг по всему полю». (Станиславский с присущей ему откровенностью обнажил истоки собственного режиссерского деспотизма в «Моей жизни в искусстве».)

Этот согласный взрыв критического возмущения, ревностная защита актерских прав из нашего привычного режиссерского далека могут показаться несколько преувеличенными. Ведь и прежде не было тайной, что актер — профессия зависимая в иерархии театральных профессий. Вот как эту зависимость сформулировал в «Парадоксе об актере» все тот же про-

зорливый Дидро. Картонный паяц «принимает всякого рода позы, послушный той веревочке, что находится в руках его господина». А великий актер «такой же удивительный паяц, веревочку которого держит поэт и которому он каждой своей строкой указывает ту настоящую форму, какую он должен принять».

Казалось бы, куда уж жестче? Почему же так драматично был воспринят «всего-навсего» акт передачи веревочки из одних рук в другие? Не слишком ли тут много эмоций и мало действительного понимания хода вещей? Будущее, к несчастью, показало, что волнения за судьбы актерского искусства возникли вполне обоснованно. И «веревочка» повела себя иначе в режиссерских руках...

Итак, на склоне XIX века и заре века XX в театральной истории столкнулись два атмосферных фронта. На существовавший многие века театр актерский, измеряемый масштабами дарования и личности исполнителя, надвигался из неведомого будущего непонятный, стремительный фронт режиссуры. И в самый момент столкновения, словно для того, чтобы ярче помнилось уходящее, чтобы и через десятилетия захотелось мыслью к нему вернуться, взошло созвездие великих актеров. Случай щедро раскидал их по разным странам Европы. И что удивительно: то были актеры уже как бы нового качества, иной творческой природы, устремленной в будущее, способные справиться с возникающей сложностью драматургии и жизни, которую предложил им наступающий век.

Личность в них не подавлялась профессией, а профессионализм их был удивительно изощренным. Люди тонкие, мыслящие, открытые художественным и социальным веяниям времени, они были той совестью века, о которой говорил Гамлет, и слава их оказывалась не только славой художника, но и человеческой славой тоже. К ней примешивалось что-то выходявшее за пределы искусства. Их воздействие было и глубже и шире, чем бывает воздействие интерпретатора, они словно вставали рядом с автором пьесы. Казалось, их появление обещает театру близкий выход из тупика, в котором он себя обнаружил в середине XIX века. Дузе, Росси, Сальвини, Моисси, Поссарт, Барнай, Комиссаржевская, Ермолова, Ленский, Орленев — это их судьбы совпали с началом режиссерского периода театральной истории. Это они испытали на себе его воздействие, иногда чрезвычайно болезненное. Некоторые потянулись к режиссуре, угадывая в ней новую художественную силу. Чем тоньше, хрупче, чувстви-

тельное был творческий аппарат актера, тем сильнее этот актер реагировал на новые сценические веяния, стремился к ним, как бабочка к призывно вспыхнувшему костру, и, как бабочка на огне, обжигал себе крылья. И в то же время, чем ярче, одареннее, харизматичнее был актер, тем труднее он соглашался безропотно вписываться в режиссерское «художественно целое».

Главное затруднение связано было не с характерами и амбициями, а с самой природой высокой творческой одаренности. Большой талант, тем более гений, всегда стремится выйти из-под власти обязательных для других правил и принципов. Уже изначально коллективность искусства театра, необходимость считаться с партнерами, с их творческими возможностями ставят выдающегося актера в положение сложное. Это заметил еще Дидро: «Сильный редко поднимет слабого до своей высоты, а чаще сознательно опускается до его уровня. Знаете ли вы, в чем состоит цель столь многих репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, чтобы в результате получилось единое и целое действие». Существовать внутри одного спектакля с актерами милостью Божьей режиссерам тех первых «перестроечных» лет было совсем не просто. Проще оказалось работать с теми, кто не поднимался выше среднего уровня, составляя профессиональное большинство труппы.

Не случайно, наверное, режиссура в самом первом обновленном своем проявлении явила себя Европе в театре герцога Мейнингенского, отличавшегося, что подчеркивали потом все, ровной, без особых всплесков актерских талантов труппой. Скромные дарования выигрывали, подчиняясь дисциплине спектакля. И не сопротивлялись ей. Не случайно из любителей сформировал свой Свободный театр Андре Антуан. С любителями же и со своими учениками начинали театральное дело Станиславский и Немирович-Данченко...

Причина тут не только в совместных поисках новой исполнительской техники, но и в возможности сразу ввести новую систему отношений в процессе творчества, избежать столкновения со сложившимся представлением актеров о своем «первородстве». Выступить не под личиной узурпатора, а в благородной роли вождя, открывающего тайную дорогу в новое искусство.

На первых порах предвосхищение общей работы замыслом одного было максимальным и даже, словно специально для будущих историков, по-своему «документированным». Режиссерские партитуры Станиславского похожи на план предстоящей битвы, созданный уверенным полководцем, за-

ранее рассчитавшим, даже расчертившим движение каждого из солдат. С захватывающей тщательностью всем было предугадано всё. Без участия исполнителей найден каждый шаг, каждый оттенок реакции их персонажей. Режиссер увлеченно рисовал словами и стрелками картину, рождающуюся из недр его гениальной фантазии, не предполагая живого сопротивления живых.

Партитуры эти поражают воображение. Они дают ярчайшее представление о том особенном творческо-психологическом состоянии, которое сопутствовало режиссеру в его первых попытках использовать право на абсолютную художническую власть. Власти при этом захватывалось больше, чем действительно требовалось. Есть какая-то неловкость, странность ситуации, когда Москвин или Книппер живут отпускной летней жизнью, обедают, ездят на дачу, обсуждают бытовые проблемы и театральные новости, а где-то вдали от них уединившийся Станиславский сидит над пьесой и мысленно проигрывает их будущие роли, намечает оттенки оттенков, прописывает любое движение, продумывает каждый жест. В результате, когда актеры приходят на первую репетицию, «Аннушка уже пролила подсолнечное масло»...

Именно актер, основа основ сценического искусства, театральное «всё», оказался в момент «перестройки» в своих правах наименее защищенным. Ведь каждый участвовавший в создании спектакля был кем-то еще: драматург — писателем, сценограф — художником и т. д. Они приходили из широкой области творчества в театр, как область более узкую, они приспособливали свое умение к потребностям сцены. И только актер принадлежал одному лишь театру. Для него не существовало другой реальности и другой истории, другого профессионализма, других законов и целей творчества. Значит, не существовало и защитительной связи с художественной эволюцией, протекающей где-то за стенами театра и от него независимой. Он всецело был человеком театра. Вне его — ни на что опереться не мог.

Таким абсолютным заложником сцены (еще не существовало сегодняшнего кино, — а потом и телевизионной альтернативы) его и застиг режиссер. Это во многом определило характер их отношений. Не правда ли, есть какая-то граница вмешательства режиссера в работу художника, архитектора, композитора — их защищает безусловный профессиональный престиж творческой сферы, из которой они явились. За ними — тысячелетия независимой от театра истории. Актер же воспринимался режиссером как неоспоримая собственность, унаследованная вместе с прочим театральным «имуще-

ством». Кроме того, мера вторжения режиссера в творческий процесс актера обычно постепенная, длящаяся. А для стороннего глаза она и неуловима. Ее как бы и нет. Даже опытный критик не всегда сумеет по-настоящему отделить актерское понимание роли от ее режиссерского замысла.

Ринувшаяся было отстаивать права актеров критика по прошествии не столь уж долгого времени успокоилась. Изменившаяся сценическая реальность оказалась для нее серьезным аргументом. Единый режиссерский замысел позволял приводить спектакль к общему эстетическому знаменателю и явно поднимал интеллектуальный уровень сценического искусства. Позволял театру войти в круг проблем и идей (художественных, философских, социальных) Нового времени. Это было так ясно, что даже Кугель, один из самых предубежденных (и как теперь выясняется — самых дальновидных) критиков, в конце концов, сдался.

А между тем мы и сегодня еще не поняли, какую серьезную цену театру пришлось заплатить за свое великое преобразование. Актер талантливый, прекрасно выученный, умеющий безупречно, с чувством собственного достоинства вписаться в режиссерский замысел, многое приобрел. Это у всех на виду и повторяется большинством исследователей как исчерпывающая ситуация истина. К сожалению, другая сторона процесса при этом остается в глубокой научной тени. Психология коллективного творчества, увы, не та дисциплина, которая входит в круг обязательных интересов театральных историков. Возможно, тут одна из причин, что эволюция театра XX века рассматривается ими в основном через эволюцию режиссерских поисков, через смену (и накопление) различных режиссерских систем работы с актером. Да, важно знать, чего требовал от актера тот или иной великий (и даже не очень великий) режиссер минувшего века. В общих чертах, в теории, мы это знаем. Но есть и другая сторона творческого процесса: выходящие за пределы режиссерских методик и тоже постепенно накапливающиеся перемены в искусстве актера как результат новых отношений в процессе совместной репетиционной работы. Одна из таких перемен касается, на мой взгляд, самых основ сценического искусства. Дело в том, что актер, подчиняясь постановочному решению, художественной дисциплине режиссерского замысла, невольно стал терять связь с энергиями высшими, тайными, «уму не понятными», унаследованную еще от его предков-жрецов. Над ним уже почти не властвуют силы, которые ни ему, ни его режиссеру неподвластны. Такой рациональный сдвиг в актерской профессии со временем изменил взаимоот-

ношения зрительного зала и сцены, они приобрели иной, более «официальный», тоже в большей степени рациональный характер.

Станиславский смотрел на совершающиеся и совершившиеся уже перемены со стороны не только режиссерской, но и актерской. Для него это было естественно, коли он сам — выдающийся актер. В долгие часы, проводимые за созданием партитур, не раз, очевидно, в нем боролись две стороны его «я»: режиссер, который хотел заранее все расчертить, и исполнитель, нуждающийся в свободе от начертаний. Не случайно ту роль, которую сам собирался играть, он порой оставлял почти не расписанной.

Работая над системой, К. С. пытался решить для актера проблему «свобода — необходимость», возникшую в режиссерском театре. Он хотел заложить реальные основы для творческого сотрудничества, привить их актеру со школьной скамьи. Знаменитые «я в предлагаемых обстоятельствах», «зерно роли», «сверхзадача», «сквозное действие», «кусок» — все это элементы режиссуры, вживляемые в актерское искусство, естественно врастающие в актерскую технику. Это надежные каналы, по которым, не подавляя в актере чувство творческого достоинства, можно «ласково» вводить работу исполнителя над ролью в русло режиссерского замысла. Такой вот «тройной конь», с ученических лет вносимый как дар на актерскую территорию. Однако дар этот был даром истинным. Он оснащал актера творческой техникой, соответствующей требованиям нового (режиссерского) времени. Устанавливал и тренировал живые, естественные связи, которые должны возникнуть в момент спектакля между целостным замыслом, реальной сценической средой и сиюминутным состоянием исполнителя, существующего во всей полноте его человеческих ощущений и чувств, а значит, все-таки способного расслышать внезапную подсказку неведомого.

Станиславский попытался впрячь в одну телегу «коня и трепетную лань». Баснописец утверждает — сделать это «не можно». А он упрямо шел к такому единству всю жизнь, наблюдая, как разворачивалась на его глазах блистательная история режиссерского театра первого тридцатилетия XX века. Но как бы сам он ни увлекался постановочной стороной спектакля, какие бы невероятные решения ни подсказывала его поразительная режиссерская фантазия, он прекрасно помнил моменты высокого счастья, которые пережил на спектаклях Ермоловой и Сальвини. Помнил призрачно тонкую игру Ко-

миссаржевской и Дузе. Помнил высочайшее искусство итальянских певцов, Шаляпина с его потрясающей свободой и силой. А потому всегда знал, что театр, в котором играет великий актер, властвующий над зрительным залом, способен дать зрителю нечто большее, чем великолепно задуманный режиссером спектакль без такого актера. И потому в своей системе упрямо искал методологию творческого единства, которая сблизила бы усилия режиссерские и актерские, позволив и тому и другому раскрыться как можно полнее. Он хотел воспитать актера, способного на каждом спектакле существовать по законам творчества, а не ремесла. Постоянно подлинностью своих состояний оживлять жесткую схему режиссерского замысла, противостоять постепенно накапливающейся механистичности его воплощения. Он понимал, что кроме проблемы «свобода — необходимость» режиссерский театр обостряет еще и проблему «живое — мертвое».

Гениальный исполнитель на сцене — это возможность для зрителя прямого общения с его высоким, непостижимым даром. С самой реально существующей личностью, выходящей за пределы обыденного большинства. Магия исполнительского таланта существует и сама по себе, передаваясь вне текста, действия, структуры спектакля, как особые незримые волны. К. С. знал и по личному исполнительскому опыту эти невероятные состояния единения энергий актера и зала. Понимал, что, в конце концов, не стрекот сверчка или кваканье лягушки, не подлинные вещи на сцене превращают зрителей, этих разных, социально разрозненных, непохоже живущих и думающих людей в живое единство, над которым актер имеет особенную, нигде больше невозможную власть. Фундаментальное противоречие времени «актер — режиссер» было вживлено в саму его личность, а потому было неотступно и невытравимо.

Все эти проблемы вставали перед Станиславским не постепенно, одна за другой, а одновременно. К тому же на его глазах они проходили сквозь череду поражающих перемен. Неудивительно, что опыт его (актерский и режиссерский) неравномерно, но постоянно обновлялся и пересматривался. А вместе с ним неизбежно пересматривалась, обновлялась и система.

Существует изначальное, «генетическое» противоречие в системе «актер — режиссер», которое оказывает серьезнейшее влияние на художественный процесс в театре Нового времени. Оно — в принципиальном отличии актерского и режиссерского творческого арсенала, в разной степени их материальности,

а значит, внутренней подвижности. Мейерхольд говорил, что прежде надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи. Истина будто бы чрезвычайно простая, но стоит вдуматься, и откроется бесконечный ее драматизм.

Режиссеру в его фантазии может пригрезиться все, что угодно. Фантазия вольна не считаться с материальной субстанцией. Актер же должен уметь это «все, что угодно» представить на сцене, превратить режиссерскую идею в художественную плоть спектакля. Получается заколдованный круг: творческая идея, едва пробрезжившая, никогда не бывшая, требует уже сформировавшейся актерской техники для своего воплощения. Но откуда техника эта могла появиться, если вчера такой идеи еще не существовало?

Противоречие между искомым творческим результатом и имеющейся в данный момент возможностью его достижения, разумеется, возникает в любом виде искусства и преодолевается (или не преодолевается) художником в процессе работы. Преследуя новую цель, он, в конце концов, вырабатывает необходимую новую технику.

А в театре?

Приводить актерскую технику в соответствие с требованием театрального дня — занятие не только трудоемкое, но и неблагодарное. Оказавшись автором и защитником спектакля, как художественного и концептуального целого, режиссер вынужден был взять на себя и роль педагога, которому выпала обязанность не только учить, но — переучивать. То есть — преодолевать беспощадное сопротивление исполнительской рутины. Первое поколение режиссеров Нового театрального времени должно было осознать (самые талантливые и чуткие — осознали) необходимость не только творчески властвовать, но и вбирать в свои режиссерские поиски работу с актерами не только над ролью. Но — выходящую за пределы конкретного спектакля. Отсюда — интерес к теории и практике актерского искусства, поиск современных методик воспитания актеров, способных сотрудничать с режиссером в открытии новых театральных земель. Чтобы плыть к неизведанному, надо было не только проложить предполагаемый путь на приблизительной карте, но иметь технически подготовленную команду, способную преодолевать не только стандартные, но и впервые возникшие трудности.

Однако параллельно этим плодотворным для театрального искусства усилиям возникала и крепла иная тенденция. А что если инертность актерской техники вовсе не обязательно преодолевать в обоюдных мучениях, теряя драгоценное время? Ее можно просто проигнорировать, что значительно быстрее и

на первый взгляд безболезненное. Возникла иллюзия, что если «перескочить» через актера, сосредоточившись на экспериментах с другими компонентами спектакля, то и без глубокого преобразования способа актерской игры вполне реально достичь нового эстетического качества. Ведь в создании задуманного режиссером целого кроме актеров участвует еще и художник с его ощущением пространства, структур, пластических форм, объемов, с его цветовой палитрой, игрой света и тьмы; композитор, создающий звуковую палитру; балетмейстер, предлагающий пластическое решение. Все вместе они обладают достаточной выразительной силой, чтобы с их помощью добиться новых смыслов, не бывших эстетических впечатлений. И режиссер все охотнее и все глубже «топил» актера внутри добытого внешними усилиями единства спектакля, прикрывал метафорой, усиливал концептуальным мизансценированием. Актер незаметно для себя вытеснялся со своих, лидирующих когда-то, театральных позиций.

Впрочем, процесс этот был теснейшим образом связан еще и с вторжением на территорию сцены технического прогресса. Вездесущего, быстро меняющего любую действительность. Во всех видах искусства все больше прислушивались к голосам ученых. Новые технические возможности влияли на теорию и художественную практику. Театр, никогда не упускавший возможности обновить сценический язык за счет новых и чужих изобретений, энергично пересматривал технические средства выразительности. Колеблющийся, непредсказуемый свет свечей, живой, подобно духовным движениям актера, был решительно вытеснен электричеством, чей управляемый свет создавал среду совершенно нового типа. Старые театральные чудеса, вещественно подлинные (нередко весьма изощренные), уступали место иным, где впечатление достигалось через деталь, дающую лишь виртуальную иллюзию подлинности. Как у чеховского Тригорина: «Чернеет тень от мельничного колеса и блестит на плотине осколок бутылки. Вот и лунная ночь готова». Тень, бликующий свет, и не нужен рисованный задник с лунным пейзажем. Казалось бы — хорошо. Но литературный образ — не сцена, он не обладает живой материальностью. Он лишь пробуждает индивидуальную фантазию и опыт в отдельности каждого читателя, в результате чего «лунная ночь» Тригорина превращается в сотни, тысячи, миллионы (тиражи книг с годами накапливаются) индивидуально материализованных «лунных ночей». На сцене же пространственно нелепые, художественно безвкусные, с нашей сегодняшней точки зрения, рисованные задники — рукотворны в отличие от тех «оцифрованных» иллюзий, которые достигаются нынче

с помощью сложнейшей сценической техники. Их наивная условность в природе театра, она для актера «своя», ее энергии ему близки, «соматериальны», как повседневные энергии окружающей жизни.

Сегодня вряд ли возможно измерить те усилия, которые актер вынужден тратить, чтобы преодолеть воздействие технологизированной сценической среды, блокировать в своих живых ощущениях несоответствие между тем, что видит зритель из зала, и тем, что на самом деле его, актера, окружает на сцене. Конечно, испокон веку он должен был постоянно наталкиваться на фальшь. Ему приходилось принимать за Гамлета или Чацкого осточертевшего всей труппе интригана и дурака; пить подкрашенную, нечистую воду, будто вкуснейший напиток; грубую дерюгу, небрежно сшитую, пропахшую потом и гримом, носить как царское платье; преодолевая отвращение, влезать в костюм, заношенный другим исполнителем. То, что из зала выглядело как удивительная иллюзия, для актера было грубо раскрашенной фанерой и искусственными листьями на искусственных ветках. Но все эти наивные обманы старого театра несравнимы с теми, которые предлагает театр новейший. Теперь они виртуальны, бесплотны. Их порождают не руки бутафора, портного и декоратора, а обезличенные устройства, повинующиеся не реальным усилиям рабочих сцены, а пальцам, где-то скользящим по клавиатуре компьютера.

Конечно, во времена Станиславского до тотального электронного вторжения в сценическое искусство было еще далеко. Но иноприродное наступление на мир духовных иллюзий уже началось. Он застал театр на самом пороге грядущих колоссальных технических перемен. И сам увлекся поиском новых эффектов, которые делали работу режиссера сразу заметной, а слабо играющих актеров как бы прикрытыми от внимания зрителей, в нужный момент отвлеченных сценическими средствами. Но это увлечение не заслонило в нем столь же органичной потребности взглянуть на спектакль не из зрительного зала, а ведь по существу именно так его видит режиссер, но изнутри, с точки зрения актера.

Примерно в те годы, когда маленький Костя делал первые свои шаги сначала в доме на Большой Алексеевской улице, а чуть позже — в доме у Красных ворот, ход исторического процесса внезапно и необратимо убыстрился. Мир, а вместе с ним и Россия вступили в период очередной, на этот раз небывало затяжной (она продолжается до сих пор), интенсивной

компрессии. В считанные десятилетия, а то и годы поменялось всё. На короткую жизнь человека приходилось теперь такое количество важнейших, «судьбоносных» превращений, которых прежде человечеству хватило бы на века, пожалуй, даже и на тысячелетия.

Станиславский ощущал этот поток перемен не только как обычный «бытовой» человек — они давили на его внутренний творческий мир, вмешивались в стратегию поисков, предлагали все новые и новые технические соблазны... История лишила его внешней, а значит, и внутренней стабильности, необходимой для фундаментальных осмыслений сложных проблем. Неудивительно, что так трудно давалась К. С. его пророческая система. Жизнь вокруг потеряла устойчивость, стоило на что-то в ней опереться, как опора тут же уходила из-под ног. К сложности исследуемого предмета, неуловимости, неизученности внутреннего пространства личности, к внутреннему переустройству всего сценического искусства как целого и каждой его отдельной части прибавилось переустройство во всех областях человеческой жизни и деятельности, предлагая исследователю все новые и новые уровни и ракурсы одной и той же проблемы. Это был период, неблагоприятный для создания законченных систем. Их создателям поневоле приходилось сохранять мобильность и гибкость, чтобы не отстать от всеобщего движения в будущее. Система К. С. все десятилетия работы над ней вбирала в себя перемены, происходившие в социальном и творческом мире. Она сопротивлялась превращению в законченную доктрину, оставаясь процессом, «далью свободного романа». Как и актер, тот живой «материал», который К. С. исследовал, она обладала собственной жизнью, способна была откликаться на новизну обстоятельств, то и дело сопротивляться исследователю, обнаруживая внезапно нечто до поры скрытое и вступающее в конфликт с тем, что казалось бы уже вполне понято. Она проходила разные стадии, вроде бы обновлялась, как змея сбрасывала старую шкуру, но на самом деле отброшенное было порой ценнее вновь найденного. Словом, повторяю, не данность, не конечный результат, а процесс, остановленный смертью исследователя.

Вряд ли самому Станиславскому казался окончательным даже тот вариант системы, что был посмертно опубликован в «Работе актера над собой». Или она приобрела видимость завершенности именно потому, что время жизни, отведенное ее автору, подходило к концу и он это знал? Возможно, предчувствие близко уже подступившей смерти заставило К. С. пусть местами формально, но все-таки справиться с хаосом. Не-

управляемым, потому что — живым. Впрочем, вопрос риторический. Ответ очевиден. Как очевидно и то, что в процесс работы К. С., осложняя ее, вторгались привходящие обстоятельства, часто вовсе не творческие.

Я уверена — сегодня система Станиславского должна пониматься как всё, что накопилось в его архиве за десятилетия работы над ней. В том, через что он прошел, от чего отказался, не меньше как пророческого, так и утилитарно полезного. И в который раз изумляюсь нашей беспечности, безответственности перед историей и неуважению к труду гения, нам оставленному. Невольно вспомнишь пушкинское: «Черт догадал меня родиться в России с умом и талантом». И еще: «Мы ленивы и не любопытны» (см. Приложение, с. 433).

Глава восьмая

ПУТЕШЕСТВИЕ В «СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО»

Российское время, в конце века и без того противоречивое и стремительное, после революционных событий 1905 года оказалось будто зажатым в тесном ущелье и, словно сорвавшись с какого-то исторического обрыва, мощным, не дающим надежды выплыть, потоком устремилось в неведомое. Год 1916-й, и без того тяжелый для него (см. Приложение, с. 407), закончился мрачно: 17 декабря умер Леопольд Антонович Сулержицкий. Единственный в окружении Станиславского, кому он по-человечески доверял, кем творчески был увлечен. Вместе с его смертью умерли и мечты К. С. о новом свободном пространстве для экспериментов не только творческих, но и способных перестроить саму среду привычной жизни.

Опыты Сулержицкого, верного ученика Льва Толстого, по организации духоборческих коммун в Америке не оставили Станиславского равнодушным. Он хотел еще раз попробовать создать идеальную среду, где можно было не чувствовать себя под прицелом недоброжелательных глаз, стерегущих каждый неверный шаг. Переписка о покупке земли в последние месяцы жизни Леопольда Антоновича, несмотря на его болезнь, была интенсивной. К. С. ожидал начала нового дела с нетерпением и надеждой. Но теперь надежды рухнули. Подобно Данте, но увы, не во сне, он «очутился в сумрачном лесу». Всё только начиналось. И первый серьезный удар настиг К. С. в его собственном творческом доме, мучительному и терпеливому строительству которого он отдал уже без малого 20 лет жизни.

В письме, которое в связи со смертью Сулержицкого прислал Станиславскому Александр Бенуа, человек совсем не сентиментальный, звучали понимание, сожаление, сочувствие: «Ведь он дал всей жизнью и последними годами ее (среди всего общего ослепления и клокотания) истинно святой образец. Для Вас лично его уход — невознаградимый ущерб. <...> Вы потеряли главного своего друга и уж наверное лучшего че-

ловека во всем созданном Вами театре. Это ли не существенно в театре, посвященном (в принципе) высокой задаче искания определения человеческого достоинства?» Стоит обратить внимание на это, заключенное в скобки, «в принципе». Насколько далеко от задуманного должен был отклониться Художественный театр, чтобы даже в выражении соболезнования Бенуа не смог обойтись без оговорок!

Действительно, ко всем невзгодам военного времени, хоть и терпеливо сносимым, к обострившейся политической обстановке, к бесконечным объяснениям и спорам с Немировичем-Данченко (они становились все острее и безнадежнее) прибавилась острая неуверенность в собственном будущем, социальном и творческом. К. С. все больше чувствовал отдельность в потерявшем былую сплоченность Художественном театре. И постепенно растущую зависимость от мнения большинства, которое на официальном уровне воплощалось в решениях совета, председателем которого был Немирович-Данченко. А на уровне подспудном, стихийном — в крепнущей оппозиции его экспериментам. Против них был и сам Вл. Ив. Он, «крепкий хозяйственник» (как сказали бы теперь), считал увлечение Станиславского системой проявлением чудачества, не верил в ее художественную ценность. Его раздражала возня Станиславского со студиями, учениками. Теперь в новой общественной ситуации надо было еще решительнее бороться за выживание театра, прежде всего финансовое. Нужна жесткая дисциплина, а тут постоянная угроза нарушения плана выпуска спектаклей, так как К. С. настаивает на праве репетировать столько, сколько потребуется. Такого режиссерского «анархизма» (он называл его «станиславщиной») Вл. Ив. допустить не мог.

Но избавление могло рисоваться только в мечтах, а Немирович был реалистом — и потому вел политику сложную. К. С. упрямо повторял, что не план, а живой творческий процесс — вот самое главное в их театре, который погибнет, если перестанет искать новое. Немирович соглашался: да, новое необходимо искать, ведь он и сам только и делает, что ищет. И, как ему кажется, с не меньшим успехом, чем К. С. На это обстоятельство Вл. Ив. не упускал случая обратить внимание окружающих. Получалось, что в главном он со Станиславским заодно. Но «заодно» — вообще, в принципе. Конкретные требования К. С., которые как раз и были связаны с поисками, часто вызывали у него открытый протест. Его волновало не только будущее актерского искусства, ради которого занимался системой Станиславский, а их общий завтрашний день, обещающий быть еще более суровым, чем день настоящий.

Станиславский возражал: «Я не практичен — для данного сезона и очень практичен для будущего дохода дела». Но Немирович прекрасно знал растущую озабоченность многих в труппе (причем — самых влиятельных) материальными результатами их труда. Они ждали вознаграждения не в отдаленном будущем, а как можно скорее. Ссылки К. С. на какую-то будущую выгоду от его сегодняшней непрактичности не встречали понимания. Ведь бытовая нужда, к которой они не привыкли, становилась все реальнее, унижительнее, жестче.

Немирович уверенно пускал в ход козырь, близкий большинству в коллективе: от своевременного выпуска новых спектаклей зависит финансовая устойчивость театра. Это и в прежние, благополучные дни было для всех понятным поводом вмешаться, ради ускорения, в работу К. С. на ее финальном отрезке. Станиславский обычно принимал вторжение Немировича с внешним смирением, а порой и с благодарностью. Стоит вспомнить, что именно с такого рабочего согласия начиналось их сотрудничество. Прежняя привычка к совместной режиссерской работе даже при изменившихся отношениях не успела отмереть окончательно. И как бы Станиславский ни демонстрировал свое режиссерское превосходство, творческое доверие к Немировичу у него еще сохранялось, хотя о прежнем «отдался мне совершенно» (любимое выражение Вл. Ив.) уже не могло быть и речи. Не случайно К. С. попросил помощи у Вахтангова, когда мучительно работал в начале 1915 года над ролью Сальери в спектакле, режиссером которого был Немирович. На своего ученика он теперь полагался больше, чем на Вл. Ив. Ему нужен был свежий взгляд из нового поколения, прошедшего обучение системой.

Впрочем, если вдуматься, ситуация изначально складывалась довольно пикантно. Ведь именно Немировичу театральная молва в их союзе упорно отводила роль Сальери. И вот Станиславский, Моцарт по жизни, под режиссерским руководством Вл. Ив. репетирует роль завистника-убийцы... Кто знает, может быть, он чувствовал некоторую неловкость в работе, ведь приходилось обсуждать тончайшие нюансы психологии завистника с тем, кто сам был не чужд (говоря очень мягко) этого чувства. С Вахтанговым входить в такие тонкости было, безусловно, проще, естественнее. В результате роль у К. С. не получилась. И позже он вполне справедливо будет недоумевать, почему Вл. Ив. не заменил его в Сальери, а сосредоточил свой удар именно на Ростаневе, сыграть которого вновь он многие годы мечтал. Впрочем, как сказал бы Гамлет: «Вот и ответ» (см. Приложение, с. 406).

Катастрофе, случившейся во время работы над «Селом

Степанчиковом» в сезон 1916/17 года, в истории Художественного театра уделено слишком мало внимания, особенно если соотнести это внимание с ее последствиями. Ее опасливо обходили историки в периоды культа и застоя, пытаясь (вынужденно, из-под палки) путем умолчаний и подчисток нарисовать идиллическую картину отношений между двумя основателями МХТ — лучший театр страны во всем должен был быть безупречным. Теперь уже непросто восстановить истинную подоплеку этого конфликта. Главные его участники даже не упомянули о нем в своих книгах-воспоминаниях. Существует множество разночтений. Они приведены в фундаментальном, новаторском труде Ольги Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений». Однако эти свидетельства, пожалуй, невольно только запутывают картину. Непосредственные свидетели, очевидно, тоже не всё могли договаривать в период обязательной «лакировки» противоречивых и исторически подвижных отношений между двумя «отцами-основателями». Как бы то ни было, замалчивание случившегося увело в тень и острейший момент в истории Художественного театра, и одно из наиболее драматичных событий в творческой судьбе Станиславского.

Итак, на генеральной репетиции 28 марта 1917 года произошёл неожиданный, но ожидаемый взрыв, в котором соединились несколько разнородных деструктивных энергий. Одна из них — годами накапливающееся напряжение в личных отношениях Станиславского и Немировича-Данченко. На репетицию оба основателя пришли не в лучшем состоянии. Немирович переживал очередную и самую свежую обиду — 20 марта Станиславский был избран членом академии по разделу изящной словесности. Это событие проскользнуло мимо внимания исследователей, очевидно за его кажущейся незначительностью. Но ведь, как известно, «дьявол скрывается в деталях». Надо знать характер Немировича. «Академик Станиславский» — такое вынести ему было непросто. Одновременно с К. С. академиком стал и Сумбатов-Южин, первейший друг Немировича, возглавлявший Малый театр. Академики, голосуя, исходили, наверное, из благородного принципа паритета, они хотели поддержать и тех и других. Но если с Малым все было правильно, то в Художественном существовал еще и Вл. Ив. Однако его безжалостно проигнорировали. И, как должен был с полным правом считать сам Немирович, проигнорировали несправедливо.

Несправедливость заключалась не только в избрании лишь одного Станиславского, но еще и в мотивировке. В представ-

лении об избрании К. С. говорилось о совершенной им сценической реформе, подобной той, что совершили Гоголь и Островский: «Четверть века тому назад эта реформа была задумана Станиславским и благодаря его огромному таланту и его упорному труду проведена с исключительным успехом. Таланту Станиславского Художественный театр обязан своей славой, а этот театр в истории нашего искусства — одна из самых ярких и красочных глав». Но это — явное искажение истины. Вспомним, Немирович-Данченко всегда болезненно воспринимал привычку критиков называть МХТ театром Станиславского, страдал от постоянных сравнений с К. С. не в свою пользу. Ему то и дело приходилось сдерживать раздражение при упоминании о гениальности К. С. Сколько бы ему со всех сторон ни давали понять, что он в их союзе только второй, Немирович смириться с этим не мог. В письмах, отправленных и неотправленных, в разговорах он вел непрестанную борьбу за приоритеты, подчеркивая свой вклад, свои заслуги. И конечно же его задело публичное непризнание этих заслуг. И, главное, кем? Академиками, представлявшими тех самых людей, об уважении которых он в свое время с гордостью писал Стаховичу. Для обостренного и без того самолюбия Вл. Ив. — неприятность большая. Он попытался смягчить удар, рассмотрев признание академии не только как награду, но и как опасность. Поздравляя Южина 23 марта, он писал: «Дорогой Саша! Сейчас прочел об избрании тебя академиком, о чем слышал предположительно еще с месяц назад. Забыл сказать тебе. Поздравляю. Бунина такое избрание немного подпортило, связало. Тебя не испортит: ты уже привык к почету, не накрахмалишься от этого».

В этом письме, при всей его дружеской беззаботности, чувствуется потребность автора снизить значение события. Знал раньше, но забыл сказать. Каково? И это — лучшему другу. И это — о награде, быть может, самой уважаемой среди людей творческой профессии в тогдашней России. К тому же такое избрание впервые выпадало на долю людей театра, прежде в академию их не пускали. Это было событием, фактом признания нового положения театрального искусства в системе творческих профессий. А в письме Немировича — вроде бы пустяк, про который легко забыть. К тому же этот «пустяк» способен человека еще и «подпортить». Обратим внимание: Вл. Ив. слышал «предположительно» о награждении «дорогого Саши» еще месяц назад. Но, располагая доступом к информации, он, пусть также «предположительно», должен был слышать и про кандидатуру К. С. Значит, целый месяц в нем копилась обида, и скорее всего многое, что он делал и думал

тогда, носило на себе ее отпечаток. Мелочь? Однако даже войны в истории человечества начинались порой с подобных «мелочей». Души наши — потемки, и о том, что там в темноте вызревает, часто не подозревает даже сам «хозяин» души.

На следующий день после 23 марта, когда было сочинено письмо Южину, просто Немирович и теперь уже академик К. С. сошлись на репетиции «Села Степанчикова». Интересно, каким образом Вл. Ив. поздравил Станиславского. Впрочем, поздравил ли? Встреча на репетиции, скорее всего, была неприятной для них обоих. Если Немирович был задет очередной несправедливостью, то ведь и Станиславский вряд ли мог чувствовать себя комфортно. Он лучше других понимал, что ту сценическую реформу, которая была при избрании в академики поставлена в заслугу ему одному, они с Вл. Ив. совершили вместе. Испытывал ли он чувство вины, что не возразил, не отказался принять почетное звание в одиночку? Кто знает, не припомнил ли он в эти дни, как Чехов и Короленко вышли из академии в знак солидарности с Горьким, которого академики забаллотировали. Конечно, там вмешалась политика, но ведь и тут речь шла о справедливости. Не следовало ли К. С., выражая академикам согласие на выставление собственной кандидатуры, напомнить им (если уж не настоять) и о правах Немировича-Данченко? Но он, отвечая, будто забыл о существовании Вл. Ив. Это обстоятельство, совпавшее с самым напряженным моментом в работе над «Селом Степанчиковым», не оставило следа в их переписке. Но быть может, именно оно, совсем не творческое, усугубило напряженный подтекст ситуации. К режиссерским требованиям Немировича прибавило личную обиду, раздражение, а потому — максимум жесткости. К актерскому состоянию Станиславского — внутреннюю нервозность, чувство вины.

Одно очевидно — все это явно не совпадало с идеей абсолютного добра, которую он хотел воплотить в образе Ростанева. Эта роль издавна была любимой ролью К. С. Он сыграл ее в 1891 году, в поставленном им же спектакле Общества искусства и литературы. И в этой его любви, очевидно, было больше этической близости, чем художественного увлечения сценическими возможностями образа. В дядюшке его привлекали прежде всего беззащитная доброта, органически, от природы данное человеку отвращение к совершению зла. Молодой К. С. (ему тогда было 28 лет) с его упрямством, требовательностью (он, как мы помним, выступал тогда в роли «режиссера-деспота»), аналитическим умом, унаследованной от дедов и прадедов деловой хваткой меньше всего, казалось бы, способен был понять и полюбить беспомощного, покорного дя-

дюшку. Однако он разглядел в слабости героя не слабость, а первородную стихию добра (которое — без кулаков). Это добро он и играл, ведь в глубине его собственной личности жил неисправимый идеалист.

Шли годы. Был создан и стал центром всеобщего внимания не только в России Художественный театр. Станиславский переиграл множество серьезных ролей. Но образ Ростанева не оставлял его. Еще в 1913 году он предлагал поставить «Село Степанчиково», однако дело не сладились, Вл. Ив. к этому предложению остался равнодушным, его интересовали совсем другие тексты Достоевского. К тому же перспектива повторить репертуар Общества искусства и литературы всегда его настораживала. А для К. С. в попытке вернуться к Ростаневу было нечто выходявшее за рамки естественной актерской ностальгии. Если всмотреться в список сыгранного им в Художественном театре, то при всем его богатстве станет ясно: за все протекшие годы у Станиславского не случилось ничего, подобного роли Ростанева. И что-то очень важное в его актерской палитре и его человеческой сущности оставалось под спудом. Важное прежде всего для самого К. С., обнаружившего тогда, в спектакле общества, глубинные стороны своей исполнительской и человеческой даже природы. Теперь, в годы артистической зрелости, он скорее всего ждал от встречи с любимой ролью обновления через возвращение к себе поры своей молодости. Сегодня, в погоне за вечной молодостью, многие рассчитывают вернуть ее с помощью собственных стволовых клеток. Ростанев, возможно, был для К. С. чем-то подобным, «стволовой клеткой» творчества или души.

Кто знает, как обернулась бы для него работа над этой ролью в 1913 году? Искусство, как и история, не знает сослагательного наклонения. Но так случилось, что возможность сыграть Ростанева появилась лишь в воюющей, революционной (а совсем скоро — большевистской) России. Это было уникальное по своей отрицательной динамике время: с невероятной быстротой рушились былые нравственные устои, любовь христианских проповедей отступала перед ненавистью проповедей политических. Люди склонялись перед насилием и злом не только на позициях жизни, но и в собственных душах. И наивный, добрейший, беззащитный Ростанев, вроде бы не способный никому дать отпор, в результате заставлял понять, что повседневно унижаемое, высмеиваемое добро не поддается окончательному порабощению. Доведенное до предела терпения, оно способно к победительному сопротивлению. Конечно, как показала наша история, это — «сон золотой». Но таков был символ веры К. С., сохраняемый даже в самые тем-

ные годы, выпавшие на долю его поколения. В спектакле, который репетировался на заре революции, Станиславский хотел высказать мысли, дорогие ему. Нет, он не пытался спрятаться за ростаневскую доброту от реальной политической и бытовой беспощадности. Чем жестче становилась действительность, тем важнее, казалось ему, присутствие на сцене борьбы добрых начал со злом. Ростанев казался ему актуальным не как человек из опрокидываемого революцией «ненавистного прошлого», а как носитель вневременного добра, своего рода «луч света в темном царстве», необходимый человечеству на любых отрезках его истории. Такой подход к роли был принципиален для К. С. не только как для художника. В работу включилось его «Я».

И вот мечта готова была превратиться в действительность. «Господи, в добрый час», — написано на первом листе дневника репетиций. Но час оказался вовсе не добрым.

Поначалу К. С. принял приход Вл. Ив. на репетиции «Села Степанчикова» внешне спокойно. А тот в свою очередь первое время тихо сидел в задних рядах партера, не вмешиваясь в работу. Наблюдал? Прицеливался? Но, очевидно, на этот раз смирение К. С. было лишь внешним, не соответствовало тому, что происходило в его душе. Во всяком случае, от замечания, сделанного им Немировичу, исходит энергия далеко не мирная. Превратившись на последних этапах работы лишь в исполнителя, К. С., очевидно, все же надеялся сыграть Ростанева так, как подсказывало ему его собственное сердце. Но севший за режиссерский столик Вл. Ив. требовал совсем иного. Для него Ростанев не был нравственным центром спектакля, он отступал на периферию замысла. Абсолютное Добро, вступающее в борьбу с абсолютным же Злом? Общие категории не волновали его в данный момент. Он предложил Станиславскому скорректировать образ, придать ему грубоватые черты, сыграть, по словам Любови Гуревич, этакого «отставного военного бурбона». Изначально «космический» замысел рухнул в социальную конкретность.

На злосчастном прогоне внутренний конфликт проявился с неожиданной силой. К. С. растерялся. Он был беспомощен, даже жалок — и как никогда одинок. Он плакал. Однако растерянность, слезы не вызвали сочувствия, они были восприняты (некоторыми — не без злорадства) как творческая слабость, неспособность справиться с ролью. Так это и объяснял всегда Немирович-Данченко. Это была последняя репетиция «Села Степанчикова» со Станиславским. После нее роль Ростанева Вл. Ив. передал Массалитинову..

Это был, безусловно, момент исторического торжества ре-

жиссера Вл. Ив. над актером К. С. К тому времени подобное происходило в театральной практике многожды. Конфликт между художественной всеохватывающей режиссерской волей и самостоятельностью актерского творчества, как мы помним, уже обозначился в недрах театра Нового времени. Но в 1910-е годы он успел уже потерять прежнюю остроту. Приходящие на смену поколения исполнителей воспринимали свою зависимость как нечто само собой разумеющееся. И в прессе, в начале века так рьяно отстаивавшей интересы актера, все реже звучали протесты против режиссерского насилия над ним. Критика постепенно привыкла считать новую иерархию творческих отношений едва ли не азбукой обеих профессий. Уход из спектакля Станиславского не обратил на себя особенного внимания. Лишь Эфрос высказывал отчетливое сожаление, что К. С. не сыграл, как намечалось, эту роль. Но почему не сыграл, с какой личной творческой драмой это связано, не стало предметом обсуждения. И не только потому, как считает О. Радищева, что коллектив театра повел себя благородно и не вынес сора из избы (вряд ли такое возможно в сообщающихся сосудах театральной действительности), а еще и от потери интереса к проблеме «актер — режиссер». Внимание большинства авторов статей было сосредоточено на Фоме Москвина, создавшего, по словам одного из критиков, «жуткий и незабываемый образ». Полковник Ростанев отходил на второй план, если учесть, что премьера «Села Степанчикова» состоялась 26 сентября 1917 года — всего за месяц до роковых для России событий. Спектакль воспринимался на фоне предгрозового политического пейзажа и казался сиюминутной реакцией на происходящее. Жуткий Фома, а не благородный Ростанев, рецидив стремительно исчезающего прошлого, вполне вписывался в этот пейзаж.

Победа Немировича, что для него особенно важно, была одержана на суверенной территории Станиславского, той, куда у Вл. Ив. не было доступа. Он мог с полным основанием считать свои режиссерские опыты не менее ценными, чем постановки К. С. Мог сколько угодно вести на равных, вернее с явным преимуществом, подковерную борьбу за административную власть в театре. Мог изошренно противиться размаху экспериментальной деятельности К. С. Но сфера актерской игры, где авторитет Станиславского был велик и недостижим, для Вл. Ив. оставалась закрытой. Возможно, как вариант компенсации, у него выработался особенный взгляд на актерскую личность. По его мнению, она отличается от личности представителей иных творческих профессий. То и дело в его рассуждениях об актерах мелькают пренебрежительные или сни-

сходительные оттенки. Многие недостатки, которые Немирович видел и не любил в Станиславском, он относил на счет актерской природы таланта К. С. И хотя в ранней юности Вл. Ив. и сам довольно удачно играл на сцене любительского театра, а его режиссерские показы на репетициях актерами очень ценились, выйти на сцену МХТ в качестве исполнителя он позволить себе, разумеется, не мог. Однако и в эту область безусловного торжества Станиславского он постарался проникнуть вполне по пословице: «не мытьем, так катаньем». В письмах, в частных разговорах, на репетициях он то и дело напоминал о своей роли в актерских успехах К. С. Леонид Миронович Леонидов, с которым Немирович позволял себе быть откровенным, без тени сомнения пишет в своих воспоминаниях: «Он (Станиславский. — Р. К.) чувствовал силу Немировича-Данченко и по-монашески подчинялся ему во всех его указаниях. Немирович без долгих разговоров просто отбирал у него роли, которые он явно не мог одолеть. <...> Роль доктора Штокмана была сделана Немировичем-Данченко, как и роль Тригорина».

Умея хвалить себя, Вл. Ив. знал свои истинные возможности. И пускал в ход только те, которые позволяли ему быть среди лучших. Первая же неудача с постановкой его пьесы во МХТ отбила у него охоту не только войти в репертуар вроде бы «своего» театра, но и (надолго) желание заниматься драматургией вообще. И вот — победа на территории, где в последнее время сосредоточились главные художественные искания К. С. Конечно, конфуз великого актера не выходил за рамки одного спектакля, но он бросал дополнительную тень на его систему. Ведь и без того в театре говорили, что, занявшись изобретением «правил», сам К. С. стал хуже играть. Вот и вышло, что роль Ростанева со всей наглядностью подтвердила: «Врачу, исцелися сам». Такая победа была для Немировича ценна не только как нечто сиюминутное, но и в дальнейшей административной перспективе.

Непосредственная реакция Станиславского на случившееся, при всей его растерянности и подавленности, не была лишена эпической силы. Не сыграв Ростанева (по его выражению, «не разродившись ролью»), К. С. отказался от всех будущих новых ролей в Художественном театре. «Отелло free», — написал он в записке, посланной Немировичу-Данченко в ответ на какое-то его письмо с попытками объяснить (к сожалению, оно не сохранилось). Но ведь ему в декабре должно было исполниться всего лишь 54 года — возраст актерской зрелости. Он был в прекрасной творческой и физиче-

ской форме. Его обаяние, как в годы артистической молодости, оставалось неотразимым. Прожить с этой злосчастной генеральной репетиции суждено ему было еще 21 год. Из них почти 15 лет — вполне активных, когда болезнь сердца еще не превратила К. С. в пленника врачей и сиделок и он легко выдерживал серьезную занятость в репертуаре. Мог играть по два спектакля в день, а в месяц иногда до пятнадцати. И при этом постоянно репетировал, занимался со студийцами, работал над книгой. Больно представить, сколько новых ролей за эти годы он мог бы сыграть... «Мне очень тяжело и нестерпимо скучно», — написал К. С. вскоре после своего решения. В этом признании «скучно», пожалуй, самое страшное для него слово. Тем более если вспомнить, что в одном из писем Немировичу в острый период их отношений в 1904 году он заявил, что плюет на режиссерские достижения и по-настоящему ценит только свой успех как актера.

Однако чтобы оценить искренность этих, важных для понимания самоидентификации К. С. слов, стоит вернуться в 1910 год. Жизнь Станиславского тогда висела на волоске. Он болел долго и тяжело. Это была не традиционная для него простуда, или что-то связанное с переутомлением, или недомогание — знак приближающейся старости, а очень тяжелая форма тифа, который тогда легко уносил на тот свет людей и более крепких. Но, очевидно, гению не положено отойти в мир иной, пока он не выполнит здесь своей главной работы. К. С. выжил — но практически весь сезон провел между жизнью и смертью в Кисловодске, лишенный внятной информации о том, что происходит в театре. Вроде бы логично: так его оберегали от лишних волнений. Но разве неопределенность, да еще для человека мнительного, не страшнее правды, пусть и неприятной? Окружающие хотели, разумеется, сделать как лучше. Однако тут есть одно «но». В это время Немирович как раз репетировал своих знаменитых, сделавших ему настоящее режиссерское имя в истории нашего театра «Братьев Карамазовых» Достоевского. И вот это-то и скрывали от К. С., как государственную тайну. Сообщили только, когда состоялась премьера. Успешная. Вл. Ив. с напряжением ждал реакции Станиславского. Когда тот откликнулся поздравлением и признанием, что такая постановка — выход из трудной ситуации, в которой находился театр, он заплакал. Напряжение многих дней тайной работы разрешилось внезапными слезами, которые могли наблюдать посторонние. Это как-то не укладывается в наше представление о Немировиче. Почему так важна была для него реакция К. С.? Что она могла изменить, если была бы иной? И вот тут-то появляется любопытное об-

стоятельство. Оказывается, как безоценочно мягко, не желая (или опасаясь) разрушить хрестоматийную легенду, но и не утаивая истины, пишет Елена Ивановна Полякова, еще в 1904 году Станиславский предполагал постановку Достоевского «в сукнах»* и с чтением от автора. То есть структурная формула спектакля уже существовала. Тогда все понятно. Немирович боялся, что Станиславский, вспомнив свое предложение, вмешается каким-то, только ему свойственным образом. И, ожидая жесткой реакции, не смог удержаться от слез, когда вместо отповеди неожиданно получил поддержку и поздравление. А другие молчали во благо, предполагая, что у К. С., узнай он о репетициях, и впрямь появится серьезный повод для опасных в его состоянии волнений. Но Станиславский, пожалуй, действительно относился легко к постоянно посещающим его постановочным идеям. Или же решил в трудный для театра момент не усугублять ситуацию личными разборками. Написал же он однажды Немировичу, что не соревнуется ни с кем и ни с кем не борется за режиссерский приоритет. Вот и не стал бороться. Хотя...

Итак, К. С. отказался от новых ролей. Но ведь этот отказ не только пресек его актерскую судьбу. Он стал еще и одной из самых непреодолимых помех в его работе над системой. На это обстоятельство никто почему-то не обращает внимания. А между тем, начиная с ранних записных книжек, первым (и долгое время — единственным) объектом наблюдения за актерской природой для Станиславского был он сам. Собственный актерский опыт лежал в глубине его открытий. Теперь же, отказавшись от работы над новыми ролями, он по сути дела лишился главной своей творческой лаборатории. Будто уволил сам себя из надежно обжитого исследовательского центра. В вечной внутренней борьбе режиссера с актером, которая была для К. С. способом существования в театре, у Станиславского-актера оставалось все меньше сиюминутных творческих впечатлений. Живой повседневный опыт неумолимо сдвигался в сторону решений «в уме». Если прежде он лишь «поверял алгеброй гармонию», то теперь роль алгебры становилась значительнее, ее давление возрастало. И это в последние решающие 20 лет работы над завершением системы...

В ноябре 1896 года после провала «Чайки» в Александринском театре Чехов написал Суворину: «Да, проживу 700 лет и

* Прием лаконичного оформления сценической площадки в виде системы однотонных драпировок.

не напишу ни одной пьесы. Держу пари на что угодно». Антон Павлович прожил еще около восьми лет и как раз в эти годы написал две свои самые главные пьесы. Порыв угас, творческий импульс превратил «держу пари» в пустой риторический оборот. Прошло немногим более года с момента провала, как он сдался на уговоры Немировича-Данченко и разрешил Художественному театру ставить опальную «Чайку». А уже в следующем сезоне за право постановки «Дяди Вани» МХТ будет бороться с Малым театром...

Но Станиславский, написав «Отелло — free», будто отрезал. Ни одной новой роли. Лишь на гастролях в Америке, когда надо будет выручать спектакль, он безотказно и блестяще сыграет в «Царе Федоре» Шуйского, роль, которую прежде никогда не играл. Но — тут особые обстоятельства, спешный ввод в старый спектакль, необходимость показать пример остальным, чтобы поддержать в труппе расшатавшуюся дисциплину. Тут и самое категоричное «free» надо было отбросить.

Чего было больше в этой твердости — уязвленного самолюбия, природного упрямства, потери уверенности в себе, привычки держать данное слово? А может быть, эту твердость поддерживала реакция коллег, Немировича-Данченко прежде всего, со странным равнодушием принявших это трагическое решение. Ведь ни разу, насколько известно, К. С. не предлагали настойчиво, умоляюще сыграть какую-то новую роль. Будто от присутствия Станиславского в новом репертуаре театра ничего уже и не ждали. Как пробный шар сразу после конфликта, летом 1917 года поставили его в список исполнителей в новой пьесе Горького. Вроде бы — как ни в чем не бывало. Пройдет, мол, или не пройдет? Не прошло. Отказался. Примечательно, когда в 1919 году Москвин, как бы между прочим, спросил Немировича-Данченко: «А может быть, Константин Сергеевич все-таки сыграет Ростанева?» Вл. Ив. отрезал: «Он не согласится. Я его просить не буду».

Конечно, К. С. был человеком упрямым, но не до потери же чувства реальности! Он не только умел справляться с неудачами, но легко признавал свои ошибки. В отличие от Немировича был способен критически воспринимать себя со стороны. Нередко был по отношению к себе чрезмерно суров — чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать «Мую жизнь в искусстве», не говоря уже о «Записных книжках». Постоянное желание подчеркнуть свое значение, которое так заметно в Немировиче, ему было чуждо. Хвалить себя он не умел. До конца дней сохранял детскую готовность к чему-то удивительному, новому. Его мысль, его интуиция работали непрерывно, заставляя менять уже обдуманное и вроде бы, как

казалось еще вчера, окончательно найденное. Трудные для обоих годы сосуществования в Художественном театре показали разумность и гибкость его поведения. В осложнявшихся обстоятельствах на первый план он ставил не собственную гордыню, тем более не каприз, а интересы общего дела. Но в случае с «Селом Степанчиковом» окончательность решения и, главное, его размах (ни одной новой роли) не соответствуют, если вдуматься, масштабу видимой ситуации. Он преодолевал и более значительные творческие неудачи, стойчески переносил жизненные и творческие катастрофы. Но главное — Станиславский был гениальным актером, игра была его призванием. Без новых ролей ему, наверное, неужотно стало жить на этом свете. Как он смог не поддаться искушению? А что если лишь потому, что искушители не слишком старались или хотели его искушить?

В этой истории обнаруживают себя не только личные противоречия — но и противоречия фундаментальные, на которые натолкнулся режиссерский театр, внешне такой победительный и успешный. Да, режиссер — хозяин спектакля («автор спектакля», как скоро станут гордо писать на афишах). Он диктует спектаклю свое понимание пьесы, его облик и ритмы. Он населяет его персонажами вроде бы авторскими, но прошедшими сквозь преображающую фантазию постановщика. А что остается актеру? На протяжении всего минувшего века эта проблема будет лежать (и лежит до сих пор) в основании многих событий театральной истории. Постепенно, но жестко режиссура станет добиваться абсолютной власти над спектаклем не только как над готовым произведением искусства, автором которого он себя объявил, но и в каждый момент работы над ним. И это изменение отношений в процессе работы необходимо учитывать как нечто существенное для понимания Нового театрального времени.

Сменяются поколения актеров, уйдут последние из тех, кто знал иной театр. Сегодня мы имеем дело с теми, кто со школьной скамьи впитывает в себя яд творческого сервилизма. Они изначально уже — верные слуги режиссерского замысла, которым «хозяин» из соображений политики или личной симпатии может позволить немного инициативы. Но лишь в тех пределах, которые не задевают его режиссерских амбиций. Станиславский-актер не был готов к резкому бунту. Ведь он и сам принадлежал к режиссерскому клану и до конца своих дней репетировал парадоксально, жестко, порой просто жестоко. В его сознании еще со времен Общества искусства и литературы, больше того, с тех детских театральных открытий, когда он, отказавшись от плохо играющих актеров-любите-

лей, предпочел послушных кукол, существовала уверенность в естественности и необходимости актерского подчинения режиссеру спектакля. И столкнувшись с режиссерским замыслом Немировича, он не сумел отстоять собственную трактовку. Наоборот, преодолевая внутреннее сопротивление, он, актер, какое-то время честно пытался сыграть такого Ростанева, какого от него ждал неколебимый режиссер Владимир Иванович. Но ни его опыт, ни его актерская техника не помогли ему справиться с ситуацией, подавить в себе отвращение к навязываемой трактовке. Не смогла помочь и его система. К. С. играть так не смог — ведь это значило бы предать человека, в благородство которого он верил...

Как раз в период работы над «Селом Степанчиковом» К. С. много думает об изменившейся иерархии внутри сценического искусства. Вот фрагмент из его «Записных книжек»: «Мода заставляет актера сегодня искать гротеск, а завтра тому же актеру играть Софокла, потому что приехал Рейнгардт с “Эдипом”. Или Варламов имел успех в какой-нибудь роли, а Сологуб прочел лекцию, — и на все эти, собранные со всех сторон идейки, капризы, шалости художника, бессмыслицы, самые разнообразные бросания из стороны в сторону — актер должен ответить во всех самых разнообразных направлениях. Мало того, он должен быть настолько гибок, чтоб в стилизациях и импрессионизме заменять собой краски художника, оживлять и делать интересными философские и публицистические статьи. Оживлять и объяснять собой сухие теории режиссера. Одного только он делать не может — передавать то, что он хочет и чувствует и думает. И все эти отвлеченные, красочные, идейные, философские и другие требования глупцов актер должен передавать своей материей, своей душой. Каждый год изгибать свой талант в самые противоположные стороны сообразно с модой. Это пытка. Актер — материя, а не звук. Когда его заставляют делать то, что противоестественно, ничего кроме ремесла не может получиться».

Для Станиславского очевидно право актера на собственное отношение к роли. Но очевидна и необходимость единой трактовки спектакля. И он пытается соединить бесконфликтно интересы постановщика и исполнителей. В режиссерской работе над «Селом Степанчиковом» К. С. («да не посетуют на меня модные режиссеры, которые претендуют на первую роль в театре, вершителей его судеб, мудрее и утонченнее самой природы») собирается ограничиться «скромной ролью помощника артистов». И дальше: «Подобно доктору, присутствующему при рождении человека, буду помогать природе в ее творческом акте. <...> Лишь в крайнем случае доктор решает-

ся на операцию... Так и я...» Именно в этот период он жестко спорит с художником спектакля Мстиславом Добужинским, настаивая на первичности актерского видения внешнего облика персонажа. Он требует от актеров соединения в образе двух личностей: играемой роли и — своей собственной. Утверждает, что не может быть просто Ростаневым, а может быть только Станиславским-Ростаневым. Это очень важный момент в его экспериментах, определенный этап в продумывании принципиальнейших положений системы. Да, в основе спектакля лежит режиссерский замысел, которому остальные должны подчиниться. Но как все-таки быть с суверенностью художника в актере? С его человеческими пристрастиями, взглядами, с его позицией в жизни и искусстве? До какой степени возможно требовать подчинения, не рискуя сломать личность актера, исказить его творческую индивидуальность?

Трагический, но хрестоматийный момент.

Первый такого рода конфликт случился гораздо раньше. И прошел через него, разумеется, не кто иной, как Всеволод Мейерхольд, которому (подобно Станиславскому) пришлось вписать в свою личную биографию все главные перипетии новейшей истории режиссерской профессии. После ухода из МХТ и долгих опытов в провинции поворотным моментом в творческой судьбе Мейерхольда стало приглашение в театр Веры Федоровны Комиссаржевской. Приглашение неожиданное и странное. Зачем ей, всероссийской любимице, лишь недавно покинувшей стены Императорского театра, где она, даже занимая ведущее положение, чувствовала себя творчески несвободной, опять ограничивать собственную самостоятельность? И уж тем более зачем связывать себя с молодым режиссером, который пока заявил о себе лишь серией экспериментальных спектаклей в провинции, чаще всего не имевших успеха либо у критики, либо у зрителей?

Но Вера Федоровна поступила, повинаясь собственному чутью и собственной логике. Чутье выдающейся актрисы и логика умной женщины подсказали ей, что тот театр, в котором прошла ее артистическая молодость, себя исчерпал. Он стал скучен быт на сцене, эти якобы психологические подробности традиционных и неталантливых пьес. Она жила в столичном Петербурге, замечая, как вокруг накапливаются совсем новые люди, пытающиеся открыть нехоженые пути в искусстве. Рядом с рецензиями на спектакли императорской Александринки ей все чаще попадались заметки о разных театральных группах и группках, в которых шли какие-то необычные поиски. Она была лично знакома со многими представителями Серебряного века, знала о том, как переменилась

ситуация в Москве, когда там образовалось новое и очень успешное дело Станиславского и Немировича-Данченко. Как хозяйке театра ей хотелось такого же принципиально нового успеха в Петербурге. Как актриса она была, очевидно, уверена, что сумеет соответствовать новым сценическим тенденциям. Ведь она, как и все поколение экспериментаторов, видела перспективность традиционного театра.

Могла ли Комиссаржевская предположить, что, приглашая Мейерхольда, вручая ему свою артистическую судьбу, она одна из первых делает шаг в пропасть, которая во всей своей глубине развернется в театре XX века? Вера Федоровна, сама не понимая этого, делала шаг в еще не расчищенные дебри будущего театрального искусства. И Мейерхольд, соглашаясь на сотрудничество с прекрасной, любимой публикой, тонкой, умной (и, увы, уже не молодой) актрисой, тоже еще не представлял всей принципиальной опасности такого шага. Он и помыслить не мог, что проблема, с которой он столкнется с первого же их совместного сезона, окажется едва ли не главной для режиссерского театра наступившего века. И уж тем более с его самомнением, абсолютной уверенностью в режиссерском первородстве, в коллективном искусстве сцены, он не предугадывал, что на эту проблему режиссуре, при всех ее блестящих творческих подвигах, придется наткнуться, как на стену, целое столетие.

Мейерхольд умел отталкивать людей, но как никто умел и влюблять. Характер и гений переплелись в нем так сложно и тесно, что, попадая в зону его влияния, человек оказывался словно в ловушке. И по всем законам влюбленности заставлял себя подавлять отрицательное знание о Мастере, коллекционируя, накапливая лишь самые лучшие его свойства. Власть гения чаще всего бывает необъяснимой и могущественной. Такой в полной мере была власть Мейерхольда. И это было одним из его инструментов при возведении очередного художественного здания. Он умел захватить процессом работы, как состоянием счастья близости к нему. Эта близость действовала на окружающих как наркотик, который был притягательнее его ума, его опыта и даже, смею предположить, его творческого гения.

Однако на Веру Федоровну его наркотическое влияние не подействовало. Она быстро обнаружила, что молодой режиссер не прибавляет ей успеха и славы, а, наоборот, отнимает и те, что уже ею были завоеваны. Рецензии становились всё безжалостнее, публика охладевала, а время торопило к решительным действиям, ведь актрисе ее возраста опасно выбиться из колеи. Вера Федоровна, великолепно игравшая тонких, безза-

щитных перед жизнью созданий, была не склонна в реальных обстоятельствах подражать их беспомощности. В сложной ситуации она поступила как женщина решительная и трезвая, типичная «бизнес-леди». Ее знаменитое письмо Мейерхольду чуждо изысканных акварельных растушевок. Оно жестко до тех пределов, которые позволяет интеллигентность. Она писала: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разное смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время.<...> Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра, — я говорю теперь — да, уйти Вам необходимо. Поэтому я больше не могу считать Вас своим сотрудником».

Мейерхольд не смирился со своим увольнением и обратился в третейский суд — поступок странный для провозвестника новых путей искусства. Гению вроде бы не пристало держаться за место. К тому же эта публичная разборка, да еще с женщиной, была так не похожа на его совсем еще недавний стремительный уход в никуда из Художественного театра. Неужели он так изменился за короткое время?

Разумеется, он изменился. Меняться постоянно, неожиданно, непредсказуемо — такова была сущность его режиссерского гения и, в полном согласии с ним, его человеческой природы. Но дело было не только в переменах личностного порядка. Менялась обстановка в театральном искусстве. Власть на сцене все решительнее переходила в режиссерские руки. И защищая себя, Мейерхольд отстаивал правовые стороны режиссерской профессии. Проходной для его насыщенной биографии момент апелляции к независимым инстанциям на самом деле стал первым публичным обозначением изменившихся отношений между актерами и режиссером в театре нового века. По сути, это была тяжба о приоритетах. Важен был уже сам факт подобного разбирательства. Он был нов и, как покажет совсем близкое будущее, — принципиален.

Суд, вынося решение, опирался на мнение видных театральных деятелей, к которым обратился с просьбой высказать свое отношение к конфликту. Среди них был и Станиславский. В официальном ответе он проявил осторожность. Как-никак, речь шла о судьбе Мейерхольда. Отношения с ним у Художественного театра, откуда Всеволод Эмильевич совсем недавно и так резко ушел, были сложными. Потому К. С. изложил свою точку зрения по возможности деликатно, однако

признал право Комиссаржевской отказаться от сотрудничества с режиссером, если не удастся найти общий язык: «Если артисты не находят в своей душе уступок, — это препятствие становится невозможным для общей работы. Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насилловать». В черновых же набросках ответа К. С. формулирует свою позицию откровеннее и жестче: «Кто насилует творчество артиста, тот посягает на свободу нашего искусства. Этот акт бесцелен, не деликатен и несправедлив. В вопросах творчества можно действовать только убеждением, но не насилуем. Кто не сумел убедить, тот должен признать себя побежденным. Поэтому, раз не может быть взаимных уступок ради общего дела, приходится разойтись». И вывод: «Деликатность требует от г-на Мейерхольда устраниваться». Мог ли Станиславский предположить, что подобное противостояние когда-нибудь перейдет из области теоретических рассуждений в его собственную жизнь?

Тогда, в 1907 году, режиссер проиграл тяжбу актрисе. Общественное мнение тоже было на ее стороне. И вот по прошествии лишь одного десятилетия театральное сознание решительно перестроилось. Даже у преисполненного любви и сострадания к Станиславскому Вадима Шверубовича* не возникло сомнения в праве Вл. Ив. добиваться от гениального актера подчинения режиссерскому видению роли.

После злополучной репетиции в Художественном театре ждали, что теперь будет. Но — не было ничего. Ни войны, ни мира. Правда, будто на дуэли, К. С. ответил на выстрел выстрелом же. И не в воздух. Он наложил вето на «Розу и крест», спектакль Немировича, который мучительно долго был в работе. К. С., по видимости, действовал из принципиальных побуждений. Вот только резкость действия настораживает. И слишком близким было это вето ко дню роковой репетиции «Села Степанчикова». Тогда — месть? Откровенное око за око?

Неблагодарно? Конечно. Но мстительность, по собственному признанию К. С., была ему не чужда. Он записал, например, такую вот сценку. Когда во время европейских гастролей приплыл попавший в сильную бурю корабль с актерами, то многие появились на репетиции, еще не преодолев морской болезни. «К 11 часам все артисты собрались в фойе театра. <...> Встреча Кореновой и Германовой. Кто первая подойдет? Под предлогом, что Кореневу закачало и ее ша-

* *Вадим Васильевич Шверубович* (1901—1981) — сын В. И. Качалова, сотрудник постановочной части МХТ, автор мемуаров «О людях, о театре, о себе».

тает, она осталась на месте, а подошла Германова. Эта пошлость меня возмутила, и я придрался к Кореневой на репетиции. Мстил».

В остальном же все шло как и прежде. Спектакли, репетиции, совещания... К. С. умел держать удар. Через несколько лет, набрасывая заметки для задачника по тренингу и муштре, он занесет в записную книжку: «Привычка и приспособляемость природы. Зуб заболел и качается. Как удивительно скоро и ловко я привык жевать так, чтобы не задеть больной зуб».

Приспособляемость свойственна не только нашей физической природе. Станиславский и Немирович-Данченко тоже достаточно скоро (во всяком случае, так виделось сторонним наблюдателям) научились «не задевать больной зуб». Способствовали этому, разумеется, политические обстоятельства. Октябрьские события отодвинули на задний план личные обиды и неурядицы. История потребовала от них нового сплочения ради дела, которому они отдали лучшую, самую созидательную и творческую часть своей жизни. Надо было сохранить его в тяжелейших для «старой» культуры условиях.

И они, преодолевая себя, сохранили...

Глава девятая
НАСТУПЛЕНИЕ ХАОСА

Впрочем, вряд ли в наступавшем революционном завтра у них был иной выход. Гигантский социальный взрыв решительно перепрограммировал человеческое сознание. Еще совсем недавно казавшиеся такими важными разногласия померкли на фоне куда более масштабного конфликта. Прежняя жизнь исчезла постепенно, но зримо она переменялась почти в одночасье. И человек, чтобы выжить физически и сохранить рассудок, должен был так же в одночасье освоиться с этими переменами, погибнуть или вписаться в новый социальный пейзаж.

Насколько пейзаж был ошеломляюще нов, можно судить по последнему номеру журнала «Аполлон» за 1917 год. Он вышел с опозданием на восемь месяцев, только к лету 1918-го и оказался последним вообще. Его первая (большая) часть еще мало затронута революционными переменами. Но всё же в рассуждения об искусстве уже входят жутковатые футурологические предчувствия, навеянные продолжавшейся мировой войной, по-своему подготовившей Россию (и человечество в целом) к близящемуся взрыву политического реактора. Однако от большинства статей веет старым покоем. Малявин. Клод Дебюсси. Судейкин. Дега. Серьезный, тонкий анализ. Прекрасный индивидуальный слог. Теперь давно уже так не пишут. А вот Сергей Радлов, пытаясь заглянуть в будущее, бодро и умно рассматривает предстоящую борьбу древнего искусства театра с как-то вдруг объявившимся и быстро захватывающим все новые территории кинематографом. Ему невдомек, что в судьбы российской сцены совсем скоро вмешаются более могущественные силы, по сравнению с которыми «угроза кинематографа» — забавный пустяк.

Во второй, хроникальной, части номера уже отражается совершенно новое время, несовместимое с тем, что было еще вчера. Картины чудовищных разрушений, варварских грабежей, которые описываются простым неукрашенным слогом с

каким-то особенным, строгим и холодным изумлением и кажутся особенно жуткими под одной обложкой с мирными искусствоведческими рассуждениями. Будто речь идет о двух разных человеческих природах, о двух человечествах даже: «Сейчас невозможно не только подводить итоги, но и иметь хотя бы приблизительные сведения даже об отдельных памятниках старины и произведениях искусства, погибших и гибнущих в огне и вихре русской революции. <...> Сведения не могут быть проверены. Но сама собой понятна неминуемая гибель множества художественно-культурных ценностей, рассеянных по России. Печальней всего то, что должно гибнуть многое неизученное, неоцененное, незакрепленное воспроизведениями и описаниями, что революция постигла страну в период только что начавшегося изучения. <...> Ведь даже в столицах, где все-таки существует организованная защита памятников старины и искусства, произошли и происходят совершенно фантастические разрушения и надругательства».

Обстрел Кремля, гибель сокровищ Патриаршей ризницы, захват и разграбление особняков... «Один за другим появлялись над московскими особняками черные флаги анархистских групп и группок, образуя, как на Кузнецкой улице, когда-то плутократической, целую “черную аллею”, своеобразно живописную своей мрачной гаммой», — писал автор журнала, явно видевший это своими глазами. Захвачен был и особняк А. В. Морозова, с его знаменитым собранием икон, великолепным музеем фарфора, коллекцией гравированных портретов, ценнейшими изделиями из серебра... Когда власть решила отнять награбленное у грабителей, то сделала это в революционном стиле, с помощью пулеметов. В результате такого «спасения» погибло множество ценнейших предметов искусства. И вот на таком отчаянном фоне, что особенно обескураживает, идет бодрая подковерная борьба за самые шкурные свои интересы совсем недавно, историческое мгновение назад, вполне интеллигентных людей...

Станиславский не проявляет в эти для него трагические дни ни растерянности, ни отчаяния. Поражает спокойное достоинство, с которым он переносит изменение своего социального статуса, потерю нажитого поколениями Алексеевых имущества, хаос и разорение всюду, куда ни бросишь взгляд. Когда все еще только началось, он сообщил: «Меня пощипали. Пощиплют еще». Так и случилось. «Я стал пролетарием», — лаконично подведет он итог. Впрочем, внутренне он к этому был готов. Еще задолго до реальных событий К. С. просматривал их в воображении. Потеря имущества в будущем пред-

полагалась им издавна, как нечто вполне вероятное — от суммы, мол, не зарекайся. «Буду играть» — так рисовался ему выход из пока еще гипотетической, но уже обдумываемой в относительно спокойные времена ситуации. И все-таки как он мог сохранить внутреннее равновесие и социальную дееспособность в условиях происходящей на его глазах культурной катастрофы?

Впрочем, и тут он, пожалуй, не был застигнут врасплох. Его письма — начиная с середины 1910-х годов — были полны мрачных предчувствий. Он уже давно наблюдает, как грубеют, озлобляются люди. Как всюду — и в демократической Европе, и в самодержавной России — концентрируется психологическое напряжение. Вот в 1908 году К. С. описывает безобразную сцену на германской границе, когда грубые таможенные чины прямо на грязную платформу вытряхивают содержимое чемоданов. Женское белье, одежду. «И это в конституционной стране!» — мрачно удивляется он. Однако, вернувшись в Россию, он удивляется и мрачнеет еще серьезнее. «Возвращался домой пешком около 11 часов. За всю дорогу встретил четверых трезвых, остальное все пьяно. Фонари не горят, мостовые взрыты. Вонь. И так мне стало страшно и грустно за Россию», — пишет он Лилиной. И в следующем же письме: «После репетиции прошелся пешком в парк и обратно. Грязь. Мерзость. Дикость Москвы еще больше усилили тоску по порядку и дисциплине. Мне показалось, что мы погибнем в распушенности». И в другом месте: «В России нельзя жить без пистолета».

Будущее виделось ему в отнюдь не лучезарных картинах. Он не славянофил и не западник. У него нет иной идеи фикс, связанной с понятием «народ», кроме идеи культурного и нравственного его просвещения. Да и само это слово, неотделимое от русской культуры, искусства, политики, религии в XIX веке, К. С. употребляет достаточно редко. В основном на репетициях, как термин рабочий: «народные сцены». Будто «народ» для него — это образ чисто художественный, и чаще всего — отодвинутый в прошлое. Про жизнь же он говорит: «бедный класс», «неимущие», «солдаты», «крестьяне», «рабочие». Есть у него и понятие «русский человек», но понятие это двойственное, совершенно лишенное пафоса. «Русский человек» видится им без идеализации, скорее наоборот, он чаще употребляет такое словосочетание, когда хочет подчеркнуть не лучшие наши черты.

Сам он уже человек нового, реалистичного социального опыта. Революционного — в том числе. События 1905 года открыли ему многое. И разрушили, очевидно, много представ-

лений и верований, с которыми входило в жизнь его поколение. Он не говорит об этом прямо, не философствует ради сладкого состояния философствования, подобно героям Чехова. Но некоторые моменты из его писем вдруг открывают весь драматизм пережитого и переживаемого им вроде бы вместе со всеми своими коллегами, но уже по самому своему социальному статусу — совершенно иначе. Да, как и все, он ходит по темным простреливаемым улицам, видит перегородившие их баррикады, испытывает нужду в самом необходимом, переживает за близких... Ему холодно, голодно, страшно. Но его опыт здесь не заканчивается. Он глубже, шире и конечно же сущностнее. Это социальный, можно сказать даже, — классовый опыт. У него — фабрики, где работают не персонажи из новейших пьес, не прототипы горьковского Нила, а просто рабочие. Много рабочих. Они не ряженные актеры, и с ними он находится в отношениях отнюдь не театральных. Здесь режиссируют силы, ему не подвластные. Алексеевские фабрики были социально ориентированными. Здесь думали не только о новых технологиях и о доходности дела, но стремились создать нормальные условия для работающих. В понятие «нормы» входила и забота о их культурном развитии — не случайно ведь Художественный театр создавался как театр Общедоступный (см. Приложение, с. 365).

Идея просвещения масс, как залог будущего процветания государства, общества и его граждан, была для Станиславского непреходящей в любых обстоятельствах. Как в творческих, так и в деловых. Потому в Москве, внутри квартала, занимаемого корпусами Алексеевских фабрик, был построен настоящий театр. Этот факт в его биографии упоминается редко и стеснительно-недоверчиво. Полагали даже, что этот театр — легенда советского времени, придуманная специально, чтобы подправить «буржуйское прошлое» Станиславского. Что это был за театр, кто в нем играл — рабочие-любители или приглашались актеры, — мало кого занимало. Мы не любопытны, театр так театр. Но вот совсем недавно фабричный театр Алексеевых вдруг себя обнаружил. Тихо пережив в полной безвестности около века, он вдруг обозначился на театральной карте Москвы. Сегодня это здание занимает Студия театрального искусства под руководством Сергея Женовача, один из наиболее заметных и популярных новых театров столицы. Оказалось, что Алексеевы построили не какую-то «культурную забегаловку», а полноценное (как всё, что они делали) театральное здание, которое, после внутренней реконструкции, тонко и бережно осуществленной художником Александром Боровским, прекрасно функционирует в наши

дни. Сегодняшние спектакли идут на той же сцене (разумеется, технически современно оборудованной), что была при К. С., зрители сидят в том же зале (если исходить из планировки пространства). И кирпичи старой кладки, вобравшей энергии далекого времени, бережно сохранены. Они декоративной деталью кое-где выглядывают из толщи стены... Само здание, вполне сохранившееся (российский фабричный краснокирпичный стиль, строгий отголосок модерна), сегодня радует глаз, привыкший к безликим коробкам современных заводских корпусов. Оно — часть старой фабричной застройки, но явно особая, отмеченная каким-то сдержанным, но сразу же ощутимым изяществом...

Однако противоречия, накопившиеся в обществе, как оказалось, не смягчаются разумной, учитывающей интересы рабочих социальной политикой. Добрыми намерениями и здесь вымощена дорога в ад. В конце ноября 1905 года Станиславский пишет Вере Николаевне Котляревской в Петербург: «Фабрики бастуют на каждом шагу. Получился курьез. Те фабрики, которые держали мастеров в черном теле, имеют возможность делать уступки. Там довольствуются малым. У нас уже давно уступки дошли до последних пределов, дела приносят ничтожный процент. Новых уступок делать нельзя, а у мастеров требования в 10 раз больше, чем у тех, которые привыкли к кулакам. Вот тут и вертись... сколько я речей говорил... и ничего не выходит. Пока чувствуем себя очень несвободными». Этот «курьез» предвещает многое. Неудивительно, что у К. С. нет иллюзий, и когда наступает окончательная социальная катастрофа, ему практически нечего терять. Между прочим, трудно представить хрестоматийного Станиславского в разгар революционных событий произносящим речи перед рабочими собственной фабрики...

К социальным предчувствиям К. С. прибавляются страхи перед неизбежной войной. Он проигрывает в уме различные варианты: если немцы пойдут на Москву или, наоборот, предпочтут двинуться на Санкт-Петербург. В письмах родным разрабатывает подробные схемы эвакуации из самых разных возможных ситуаций. Он прорабатывает сценарии, которые почти буквально станут на этих же самых пространствах превращаться в трагическую реальность совсем еще далекой войны 1941-го, до которой он не доживет всего три года. Внезапность наступления, отсутствие транспорта, толпы беженцев, полнейший хаос на дорогах, переполненные вагоны, потерявшие друг друга родственники... Жестокость боев и ожесточе-

ние масс... Полнейшая человеческая беззащитность и неприкаянность... В нем будто проснулась историческая память поколения Алексеевых, пережившего страшный 1812 год. И теперь он пытается все вообразить, чтобы все предвидеть.

Но предвидеть всего не удалось. И застигнутый началом Первой мировой войны на отдыхе в Европе, он добирался до Москвы с невероятными трудностями и реальным риском для жизни. В этом бегстве из войны он был не один, целая группа актеров оказалась в подобном же положении. Рассказывают, что на одной из границ Станиславского арестовали, обнаружив в багаже его фотографию (Вершинин из «Трех сестер») в форме полковника русской армии, а еще к тому же в бумагах тетради с подозрительными чертежами (режиссерские планировки сцен). К счастью, одичание было пока что не вполне окончательное и все благополучно разъяснилось (см. Приложение, с. 345).

Итак, он знал и предчувствовал многое. Но и самая богатая его фантазия не могла вообразить ту действительность, в которой он и его театр оказались после октября 1917 года. Как ни странно, вопреки окружающему хаосу, театральная жизнь только что пережившей революцию страны, что называется, была ключом. Тот же номер «Аполлона» рядом с эпически ужасающей хроникой гибели культурных российских ценностей помещает заметку, автор которой рассказывает об оживленной театральной деятельности. Не только уже состоявшиеся театры выпускают премьеры, но вокруг них, вернее у их подножия, как молодая поросль в лесу, вырастают театрики мелкие и мельчайшие, одним не прожить и сезона, у других есть шанс задержаться подольше и кто знает...

Конечно, сегодня можно с иронией отнестись к их деятельности. Что они значат на фоне серьезных эстетических и идеологических перемен, которые в те годы происходили в театральном искусстве? На самом деле для качества творческого процесса, как выяснили ученые (впрочем, они сегодня столько всего успели навывяснять, что превратились в персонажей почти анекдотических), количество в нем участвующих имеет серьезное значение. И даже существует статистика (правда, она относится к искусствам изобразительным), каким должно быть минимальное число работающих художников, чтобы возникли обновляющие идеи и появился бы их носитель — гений. Конечно, статистика — наука сухая и строгая, а искусство — дело живое и (как все-таки хочется думать) непредсказуемое. Но ведь и без статистики ясно, что чем интенсивнее и

разнообразнее приток людей в какую-то сферу творческой деятельности, тем больше шансов, что в ней окажутся те, в ком она особенно остро нуждается.

Оживление низовой, стихийной театральной жизни после Октября подтверждало античную истину. Человек, в каких бы он обстоятельствах ни оказался, существо двуединое: душа его нуждается в пище, как и тело. А потому — в любые времена — он жаждет «хлеба и зрелищ». С хлебом в стране было напряженно. Зрелища — дело другое. Театр, словно парус, поймал неожиданный, обновляющий творческий ветер. Еще вчера на Александринской сцене отыграли «Маскарад» в мощной режиссерской трактовке Мейерхольда и поразительных декорациях Головина. Эта работа Мастера впитала как опыт русского художественного подъема минувшего десятилетия и мистические практики, вошедшие в моду в начале века, так и уже задувшие ветры революционных бурь. Это было зрелище-итог, зрелище-граница, за которой уже не пролегало привычных путей. Театр справлял тризну по прошлому.

Великолепный, роковой, трагический спектакль. «Умри, Денис, лучше не напишешь». И «Денис» умер, чтобы почти мгновенно воскреснуть в новом, совершенно неожиданном качестве. Мейерхольд с легкостью и даже будто бы с облегчением сбросил с себя тяжелый, торжественный карнавальный плащ, повернулся спиной к бархату кресел и позолоте лож. Он с головой окунулся в театр уличный, на первый взгляд нищий, но транслирующий через века и даже тысячелетия свои изначальные великие энергии. Быть может, этот момент в биографии Мастера — самый сущностный и самый смелый. Он, сквозь множественные эстетические шумы времени, расслышал главную его мелодию. Переодевшись сам, он дерзко и безжалостно раздел сцену. От внешней избыточности и внутренней изощренности «Маскарада» он направится к жестким визуальным краскам конструктивизма, к его простым фактурам, к новому пониманию движения на сцене — как предметно-механического, так и актерски-человеческого. В первый момент это могло выглядеть как опрощение из-за образовавшейся в стране нищеты, но на самом деле диктовалось энергиями художественного процесса, непредсказуемого, экстремального, многоликого, но, во всех своих проявлениях, питаемого переменами сущностными и глобальными.

Мейерхольд, всегда подключенный к музыке времени, тот же час уловил, что в хаотическом грохоте рушащихся гармоний стремительно вызревает спасительный диссонанс. Он легко и естественно переменялся сразу как человек и худож-

ник. Будто талантливый актер перешел из одной пьесы в другую, сменив не только костюм персонажа, но и его внутренний мир, способ думать, чувствовать, действовать. В эстетике низового, площадного театра он видел теперь не игру изысканно таинственных, вызывающе дерзких масок комедии дель арте, а силу скупых, на первый взгляд примитивных, выразительных средств, по силе воздействия тем не менее вполне конкурирующих со зрелищем смертной казни, прекрасно организованным, срежиссированным многовековой практикой. Для него открылись иная условность, иное пространство и состояние игры. Разумеется, как и в период увлечения комедией дель арте, он подкреплял практические шаги интереснейшими теоретическими изысканиями и неожиданными фантазиями.

Художественный театр переживал послеоктябрьскую ситуацию совершенно иначе, хотя мощные преобразующие энергии революции и в нем пробудили интерес к обновлению форм. Появились творческие понедельники, на которых обсуждали новые художественные события, спорили о месте МХТ в послереволюционном, стремительно меняющемся театральном пространстве страны, пытались понять логику и характер перемен. Станиславский на этих понедельниках бывал почти постоянно и говорил много. Ему было важно внушить студийцам и молодому поколению актеров, а их, естественно, увлекли «новые формы», уважение к великим традициям сцены, заложенным поколениями выдающихся предшественников. И вовсе не в последнюю очередь он хотел пробудить у них интерес к занятиям системой. Она неотступно следовала за ним сквозь события и годы, словно кем-то неведомым приставленный спутник, в непростых беседах с которым он привык проводить большую часть своей жизни...

Время от времени революционный быт преподносил особенно неприятные сюрпризы. Так, в 1921 году к бытовым трудностям, которые, как и все, терпел К. С., не знавший их в благополучном своем прошлом, прибавилась проблема переселения: квартиру в Каретном Ряду, где он прожил почти 20 лет, отбирали в пользу какой-то автобазы. Надо заметить, это было время истинного квартирного беспредела: понятие права отсутствовало полностью. Большевики решали жилищный вопрос исходя из «революционной справедливости»: у кого большая жилплощадь — отнимем и отдадим тем, у кого ее нет. Или вселим в семейное гнездо совершенно чужих, чуждых по бытовому укладу людей. Большие квартиры беспощадно де-

лились, великолепные бальные залы нелепо перегораживались, превращаясь в знаменитые коммуналки. Особняки, сохраняя внешне прежний свой вид, были внутри обезображены бессмысленно и беспощадно, в свободном стиле «русского бунта». Появился специальный термин «уплотнение», разжигавший аппетиты толпы и наводивший ужас на обеспеченных граждан, привыкших к пространственному комфорту, семейному обособлению.

Казалось бы, Станиславский мог рассчитывать пусть не на уважение к своим заслугам и имени, но хотя бы на здравый смысл. У него в этом доме образовалась большая коллекция предметов старины, которую он собирал всю свою жизнь — и всю жизнь щедро делился ею с театром. Собственно говоря, для театра он и покупал все эти старые вещи, они были дороги ему реально прожитой жизнью, сохраненной энергией прикосновений мастеров и прежних владельцев. Эта энергия придавала актерам на сцене ощущение особенной внутренней правды. Именно внутренней, хотя со стороны казалось, что театр стремится к внешнему натуралистическому эффекту. Нельзя же было выкинуть это собрание редких, ставших частью его домашнего и профессионального мира, вещей просто на улицу. А уж о том, что значит для человека немолодого привычная среда обитания, и говорить не приходится. Но такие «барские» тонкости революция не учитывала.

К. С. был в полном отчаянии. Никакое имя, никакое декларируемое государством признание заслуг не имели значения. Интересы автобазы оказались превыше всего. Управляющий делами Совета народных комиссаров Владимир Бонч-Бруевич (от него зависело решение вопроса), человек образованный, из дворян, литератор, вроде бы не мог не понимать варварскую нелепость ситуации. Тем не менее он отклонял все просьбы наркома просвещения Луначарского изменить решение. Тогда Луначарский, надо отдать ему должное, обратился к высшей инстанции, к Ленину. Он писал: «Дорогой Владимир Ильич, руководитель Художественного театра Станиславский — один из самых редких людей как в моральном отношении, так и в качестве несравненного художника. Мне очень хочется облегчить его положение. Я, конечно, добьюсь для него академического пайка (сейчас он продает свои последние брюки на Сухаревой), но меня гораздо более огорчает, что В. Д. Бонч-Бруевич выселяет его из дома, в котором он жил в течение очень долгого времени и с которым сроднился. Мне рассказывают, что Станиславский буквально плакал перед этой перспективой. <...> Я все-таки думаю, что никакие нужды автобазы не могут оправдать этой культурно крайне непо-

пулярной меры, которая заставляет и мое сердце поворачиваться, и вызовет очень большое недовольство против нас самой лучшей части интеллигенции, является даже и в некоторой степени каким-то европейским скандалом». Ленин выселения не отменил. Его не испугал европейский скандал, не тронули ни поворачивающееся сердце Луначарского, ни слезы самого Станиславского, лишившегося последних брюк. Он не отменил выселения — но подписал постановление о предоставлении семье Станиславского квартиры в Леонтьевском переулке. В дальнейшем это будет трактоваться как «квартира, подаренная Станиславскому Советской властью».

Впрочем, при всей революционной нелепости такого поступка, Бонч-Бруевича и самого Ленина можно понять. В условиях «войны дворцам» сделать выбор между автобазой (кто знает, какие партийные или профсоюзные силы за ней стояли) и лишенным фабрик буржуем, пусть и знаменитым (таких-то и уплотняли с особым удовольствием), в пользу последнего, очевидно, было не просто даже для них. Власть потому и власть, что умеет в нужный момент ради спасения самой себя решиться на вынужденно крайние действия. И без того уже «непонятная массам» забота о сохранении Художественного театра, этого «дореволюционного хлама», вызывала раздражение левых творческих сил. Стоило ли поднимать шум, ущемляя права автобазы, по существу — пренебрегая интересами рабочего класса? И так уже жильцы нижнего этажа возмутились: как это одной, да еще классово сомнительной, семье отдали такую огромную площадь?

Между тем плачущий Станиславский не только плакал. Иван Кудрявцев вспоминает, что К. С. собирался устроить из переезда целый спектакль. Он попросил, чтобы ему прислали 100 студентов, которые бы пронесли экспонаты коллекции из Каретного Ряда в Леонтьевский переулок. Об этой демонстрации, кроме дневника Кудрявцева, нет никаких упоминаний. То ли она не состоялась, то ли ее благополучно не заметили — хотя не заметить такое было трудно. Возможно, он это говорил сгоряча или пытался повлиять на ситуацию, блефовал. А жаль. Можно представить, какой был бы эффект, если бы через центр города двинулась процессия с мечами, шлемами, латами, редкими тканями, старинной утварью. Она несла бы макеты декораций, сохранившиеся от прошлых спектаклей детали, вроде двери из «Скупого», которая служила Станиславскому дверью его кабинета... Он умел создавать великолепные, полные жизни массовые сцены в театре. Эта, на улицах Москвы, вряд ли бы им уступила. Впрочем, быть может, развернувшись со всеми своими красочными подробнос-

тями в его фантазии, она затмила недостижимым призрачным величием ту, что могла бы реально пройти от «Эрмитажа» в Леонтьевский. Так потом Нью-Йорк предвкушаемый затмит реальный город, который К. С. увидит в действительности. Во всяком случае, эта житейская подробность, незначительная вроде бы в потоке тех, богатых значительными событиями дней, кажется легким, но важным, живым мазком, способным придать портрету К. С. чуть больше естественности и тепла.

Между тем среди гибельного хаоса и еще более гибельных слухов Художественный театр продолжал играть свои прежние спектакли перед незнакомой, неподготовленной публикой. И — готовиться к отъезду на гастроли в Америку. Так руководители МХТ хотели и спасти театр, и заработать хоть какие-то средства, чтобы выжить в последовательно и, казалось, необратимо разрушающей себя стране. Похоже, К. С. чувствовал внутреннее сопротивление этой откровенно меркантильной стороне поездки. На собраниях он то и дело подчеркивал именно культуроспасательную миссию этих гастролей, хотя в основном там говорили о деньгах. В них ведь был реальный, сегодняшний источник спасения.

Ехать должны были сразу в Америку, но из-за организационной ошибки пришлось задержаться в Европе. Это был риск: ведь спектакли, которые они готовились показать за океаном, в Европе уже были сыграны на гастролях 1905 года. Тогда МХТ так же, спасая себя и свое искусство, уехал из революционной России на Запад, где имел триумфальный успех, выведший российский театр из прежней провинциальной неизвестности в самый центр новейших театральных процессов. Теперь эти спектакли уже лишились эффекта новизны, их исполнители постарели, творческий опыт МХТ превратился в часть общего европейского театрального опыта. Ничего не подготовлено, театры не арендованы, все контракты надо заключать прямо на ходу. Но не возвращаться же...

Глава десятая
ЗА ОКЕАНОМ

Наступил декабрь 1922 года. Вопреки всем трудностям победные европейские гастроли закончились. Жизнь в нормальных условиях уже успела снова войти в привычку. Давно забытый буржуазный уют, пусть относительный в послевоенной обедневшей Европе, отодвинул московские бытовые кошмары. Восторженный прием зрителей, прессы, театральной общественности в Берлине, Праге, Загребе, Париже притупил опасную остроту нападок российской политизированной критики, которая с возрастающим рвением доказывала творческую беспомощность и социальную чуждость для новой советской страны «буржуазного» искусства МХТ и прочих «старорежимных» театров. Их требовали незамедлительно закрыть. Сторонники этой идеи, учитывая финансовые проблемы советского правительства, коварно ссылались не только на идеологию, но и на «народный бюджет», требующий экономии. Это были именно те аргументы, которые власть, занятая отчаянным поиском средств, способна была расслышать. Так едва не исчез Большой театр: уже было готово постановление комиссии при ВЦИКе по пересмотру учреждений республики. К счастью, Совнарком документа не утвердил, но наскоки «пролетарских» критиков продолжались. Станиславский в этой борьбе никогда не отмалчивался. На заседании АКТЕО, обсуждавшем тему «Нужны ли пролетариату академические театры», он резко отвечает «левым»: «Не критиковать нас, а учиться у нас вам надлежит».

Вполне естественно, что отъезд основного состава МХТ «к буржуям» воспринимался отнюдь не восторженно. И любой неверный шаг «там» мог вызвать серьезные политические последствия «здесь». А таких шагов при всем старании было избежать невозможно. Любой естественный поступок мог быть объявлен злонамеренным, политически вредным. Станиславский понимал, что необходимо вести себя осторожно. Минимум контактов, никаких интервью, отказ от большинства при-

глашений, какими бы невинными они ни казались... Но это было легко осуществить на словах. А на деле — практически невозможно. Европу наводняли беженцы из России. Разными путями (кто через Константинополь, а кто и через Дальний Восток) они выбирались из охваченной революционным безумием страны, теряя все, что имели, расставаясь с друзьями и близкими. Старая русская аристократия, потомки знатнейших родов. Политические противники большевиков, потерявшие власть над событиями. Белогвардейские офицеры, разбитые Красной армией. Помещики из разоренных имений. Духовенство, лишившееся приходов. Интеллигенция, перепуганная реальным обликом революции, о которой мечтало несколько ее поколений. И прочий разнообразный народ, «за компанию» разом сорвавшийся с насиженных мест, как срывается огромная перепуганная птичья стая. Они металась по европейским столицам, оседали то тут, то там. Трудно и непривычно работали, покорно выполняли обязанности, которые в прежней жизни для многих были обязанностью их слуг. При этом ухитрялись жестоко враждовать между собой, перенеся на чужбину домашние проблемы и противоречия. Но ни бытовые тяготы жизни, ни понимание того, что им удалось избежать самого страшного, не смогли заставить их забыть о России. Надежда на скорый крах новой власти, сильная в первое время, постепенно истаивала. Положение эмигрантов, казавшееся состоянием временным, все больше и больше напоминало окончательное изгнание.

Можно представить, какую бурю эмоций, сколько воспоминаний должно было вызвать в этой среде появление знаменитого русского театра, преданными зрителями которого в былые времена, в прежней своей жизни, многие из них были. Они естественно жаждали встреч, ведь среди приехавших у них было много знакомых. Они хотели узнать, что происходит там, на родине, услышать о судьбе близких, друзей. Просто поговорить на родном языке не друг с другом, а с тем, кто «оттуда». Вряд ли они смогли бы понять попытки уклониться от личных контактов. Это ведь была только первая волна эмиграции. Необходимость соблюдать этикет безопасного общения за кордоном, вполне явная для приехавших, ими пока еще не была осознана.

С другой стороны, приезд МХТ непременно должен был вызвать враждебное отношение со стороны ярых противников нового режима. Театр, оставшийся в России, спокойно работающий там и вот даже выпущенный властями в Европу, мог восприниматься как большевистский агент и вызвать приступ политической ненависти. Так и случилось: именно перу рус-

ских критиков принадлежали отрицательные статьи, выделявшиеся на общем хвалебном, даже восторженном фоне...

Если довериться анекдотам, которые рисуют К. С. человеком, плохо ориентирующимся в политической обстановке, боязливым (если не сказать больше), теряющимся в сложной ситуации, трудно себе представить, как у него достало мужества взять на себя такую ответственность. И как могло большевистское руководство поручить ему, будто бы беспомощному в деловом и идеологическом отношении (он постоянно признавался, что плохо разбирается в политике), такое ответственное, организационно сложное дело. Не проще ли было отправить театр под руководством Немировича-Данченко, «крепкого администратора», уже успевшего заслужить доверие новых властей. Станиславский же — явно чужого поля ягода. Мало того что из бывших буржуев, потерявший после революции всё (а потому, возможно, «затаившийся»), но еще и человек необъяснимый, стихийный, органически неспособный придерживаться правил советской административной игры. И вряд ли кто-нибудь мог дать гарантию, что за границей К. С. не выкинёт какой-нибудь «фортель».

Но, во первых, заменить его было просто нельзя. От его участия зависел не только успех, но, скорее всего, и сама возможность этих гастролей. Для Европы и Америки имя Станиславского на афише было обязательным, оно удостоверяло подлинность и художественную ценность предлагаемого «товара». Ведь когда в 1929—1930 годах появилась идея снова отправиться в Европу с гастролями, то непреклонным условием принимающей стороны стало участие в них Станиславского. Требовались гарантии, что он поедет и сыграет хотя бы одну из своих знаменитых ролей. Но Станиславский был тяжело болен, ни о какой поездке не могло быть и речи. Л. Д. Леонидов, который от российской стороны вел гастроли 1922 года, восхищавшийся Немировичем-Данченко, влюбленный в самую его личность, в его административный и режиссерский талант (в своих воспоминаниях чуть ли не одному Вл. Ив. он поставил в заслугу не только создание МХТ, но и все его творческое направление), вынужден был написать, что без Станиславского с одним лишь Немировичем-Данченко гастроли невозможны. Европа хочет видеть театр в полном его звездном составе. А отсутствие Немировича, который должен будет остаться в Москве, гастролям не помешает.

К. С. с мягкой, снижающей пафос иронией так объяснил повышенное внимание европейцев к своей личности: «Во время нашего тогдашнего пребывания в Берлине я стал весьма популярен. И вот почему. Задолго до нашего приезда из

России потянулись за границу всевозможные артисты самых разнообразных направлений, профессий и видов искусств. Пользуясь тем, что марка МХТ стала после 1906 года (первые, чрезвычайно успешные гастроли МХТ за границей. — *Р. К.*) популярной в Европе, почти все приезжие выдавали себя за артистов нашего театра. Многие, бывшие у нас когда-то статистами и переменив теперь род искусства, тоже прикрывались званием МХТ. Например, когда-то статист нашего театра, а теперь гитарист, танцор, куплетист, шансонетный, оперный певец, режиссер, служащий в театре, — все проходили под нашей маркой и, в частности, — за учеников Станиславского. “Дайте же мне посмотреть на этого человека, Станиславского, который в таком количестве плодит актеров всех специальностей, направлений и профессий”, — говорил обыватель, читая афиши и рекламы моих мнимых учеников”.

Советская власть в культурной своей политике с самых первых шагов отличалась не только партийной прямолинейностью, но и вполне рациональной непоследовательностью. Ей нужны были дома покой и порядок, полное единомыслие художника с властью. Все «лишние» тем или иным путем постепенно изымались из творческого обихода, если, конечно, не открывали в себе способность превратиться в «нелишних». Но необходимы ей были и те, кто мог в глазах «всего мира» свидетельствовать о сказочном расцвете культуры под мудрым правлением большевиков.

Надо отдать должное — большевики знали толк и в тех, и в других. И по-своему умело сортировали российское «творческое стадо». Одним можно было поверить и отпустить на время в буржуазный рай. Другим верить было нельзя. Совсем недавно больной Александр Блок просил разрешения поехать за границу на лечение. Речь шла о жизни и смерти великого поэта — ну и что? Блока, которому оставалось жить меньше года, так и не выпустили. Были, впрочем, и такие, кого насильно отправляли в изгнание, ибо, как сказал Троцкий, расстрелять их не было повода, а терпеть невозможно. А потому параллельно с подготовкой гастролей Художественного театра в Европу туда готовились плыть два печально известных «философских парохода», на которых навсегда вынужденно покидали Россию известные мыслители, профессора, религиозные деятели, юристы... И вот на таком фоне уезжает целый театр, гордость России, между прочим, 60 человек, среди которых много известных, а потому «ненадежных» актеров... И еще — Станиславский, не скрывающий, что ему предлагали

ангажементы несколько европейских театров. Казалось бы, никакой логики во всей этой избирательности нет. Но она конечно же была.

«В трудных ситуациях опускал руки», — скажет о Станиславском (разумеется, после смерти) постоянно поддерживаемый им один из директоров Художественного театра Николай Егоров. Но, как показывают события, все было ровно наоборот. В трудные моменты К. С. отсекал внутри себя свои привычные страхи, преодолевал колебания, мнительность. У него будто менялся характер. Как прирожденный талантливый руководитель он твердо брал бразды правления, и возникала уверенность, что эти бразды — в надежных руках.

Большевистские руководители, хорошо изучив свое «стадо», оказались более проницательными и более информированными психологами, чем люди, годами работавшие с К. С. бок о бок. Они судили не по анекдотам и знали о нем что-то более существенное и подлинное. Прежде всего это был Луначарский, пришедший в большевистскую власть от настоящей прежней культуры, и в отличие от многих, кто пришел от нее же, еще помнивший, чем было внутреннее чувство отечества, внедренное в самую глубину личности, свойственное поколению Станиславского, его ближайшему социальному кругу. И потом они, опять же в отличие от непосредственного окружения, которое так часто оказывается слепым, наверняка понимали, что человек, многие годы принимавший серьезное участие в управлении процветающими фабриками, с молодости привыкший иметь дело с иностранными партнерами, не может быть административным тупицей, который растеряется в гастрольной ситуации. Если вдуматься, в какой-то мере К. С. подходил под разряд буржуазных «спецов», в которых так заинтересовано было молодое пролетарское государство. Но главное, имя Станиславского можно было удачно продать — не на финансовых, разумеется, как продавали материальные культурные ценности, а на политических, «виртуальных» торгах.

Перебираясь из одной европейской столицы в другую, всюду обласканный, Художественный театр будто окунулся в прежние свои молодые дни, когда он был динамическим центром художественной российской реальности и решительно опрокидывал бастионы театральной рутины. В Европе спектаклями москвичей не только восхищаются — на них именно учатся. Эстетическая глобализация с появлением режиссуры нового типа уже началась. Глубина, значимость для общего театрального будущего сценических реформ Станиславского и Немировича-Данченко, к которым домашняя радикальная

критика демонстративно глуха и слепа, здесь обнаруживаются со всей очевидностью. Хотя, казалось бы, те же самые спектакли они уже показали Европе на своих первых зарубежных гастролях. Тогда успех был огромный, который повторить невозможно. Но нет: европейские столицы снова поражались не только уровню искусства Художественного театра, но и его эстетической актуальности.

К. С. приободрился. Надеясь найти союзников среди зарубежных коллег, он в интервью, на приемах и встречах говорит о необходимости сохранения культурных традиций и создания с этой целью Международной театральной академии, которая объединила бы творческие силы разных стран. Идея такой организации родилась у него давно, но особенно обострилась в последнее время. Не только под влиянием разрушительных революционных процессов в России, но и благодаря наблюдению за угасанием театральной культуры в Европе, где театр явно сдавал позиции. Он с достоинством пережил уничтожение великолепно налаженного семейного дела, которое создавалось поколениями Алексеевых, в одночасье превратившись из представителя богатейшего семейства Москвы в обыкновенного пролетария. Безропотно, наравне со всеми, переносил тяготы послереволюционного быта (вспомним продажу на Сухаревке последних брюк, о которой Луначарский писал Ленину). Но падение культуры, утрата художественных традиций, чудовищная война с великим искусством, создававшимся в добольшевистском прошлом, приводили его в отчаяние. Иногда он не мог сдерживать ярости, забывая об осторожности. Наряду с доведением до конца работы над системой, необходимость объединения в борьбе за спасение культуры стала его мучительной, неотступной идеей. И многое в его поведении последних лет жизни, в его отношениях с людьми, в его оценках чужих работ и так называемых «капризах» нельзя понять, не отдавая себе в этом отчета. Он мог простить (и, очевидно, прощал) революции многое, что не прощали другие, но не ту культурную разруху, которую она с собой принесла...

Итак, отплыть в Америку в канун 1923 года собирался уже не человек неопределенного социального статуса, четыре месяца назад пересекший границу России — обносившийся, стесняющийся застиранных манжет, в опростившемся советском быту разучившийся повязывать галстук, пользоваться столовыми приборами, ходить по мягким коврам. В Шербуре на борт океанского парохода «Мажестик» поднялся знамени-

тый режиссер и актер, смелый реформатор, признанный всем театральным миром. Высокий, с гордой осанкой, белоснежной головой, слегка откинутой назад, одним своим появлением вызывавший всеобщее восхищение.

Рассеялись вроде бы и тревоги, связанные с устаревшим репертуаром. Если даже Европа, уже знакомая со спектаклями по гастролям 1905 года, смотрела их с восторженным изумлением, будто они поставлены только вчера, то в Америке, которая увидит их впервые, можно было надеяться на успех. Хотя, с другой стороны, по многочисленным рассказам побывавших за океаном театру предстояло завоевывать страну молодую, непредсказуемую. Угадать реакцию тамошней публики не брался никто. Л. Д. Леонидов пишет в воспоминаниях: «Волновались мы невероятно: Европа была “своя”, европейские восприятия, в конце концов, соответствовали нашему собственному, разница во вкусах если и была, то мы ее знали и учитывали. Америка же, Новый мир, нам неизвестный, со своими присущими ему вкусами, Барнумами, требованиями обязательных сенсаций, Америка — это смесь, конгломерат, коктейль! Поди разберись в них, когда в театре сидят рядом славяне, тевтоны, негры, англо-саксы, ирландцы и израильтяне, шведы и итальянцы; протестанты и идолопоклонники! Поди найди равнодействующую, угоди столь разным и малопонятным вкусам, столь различному мышлению, столь разному мировосприятию!»

Однако Морис Гест, опытный американский импресарио, хорошо знавший свою публику, принял необходимые меры. К театру была приставлена американская журналистка, которая о каждом событии чуть ли не ежедневно посылала репортажи в Америку. На гастрольных спектаклях в Европе побывали американские критики. Они публиковали в своих газетах восхищенные, не по-европейски бойкие отзывы, на американский лад готовя зрителей и театральную общественность к встрече с чем-то из ряда вон выходящим. Турне по Европе должно было стать грандиозной рекламной акцией будущих гастролей в США. Уже прибытие театра в Берлин было обставлено с непривычной торжественностью и снято на пленку, как сегодня снимают рекламные ролики. Станиславский описывает эту нелепую сцену с редко оставлявшим его чувством юмора:

«При выходе из вокзала на Fridrichstrasse я увидел толпу, которая меня приветствовала, не скажу, чтобы очень пылко. Какие-то люди снимали шляпы, кланялись, аплодировали. Я был тронут вниманием и любезно отвечал на приветствия. Тем временем кинематографы трещали с разных сторон, а фото-

графы шелкали своими аппаратами. Мне подали великолепный букет. Тут аппараты зашипели и защелкали еще сильнее. Подъехал автомобиль, я полез в него, но тут произошло какое-то замешательство. Искали жену Станиславского — артистку Лилину, чтобы поднести и ей букет цветов. Искали и дочь и сына, чтобы посадить их вместе со мной в автомобиль. Подлинный сын нашелся... <...> что же касается жены и дочери, то их не могли найти, так как они задержались в Риге. Кинематографы и кодаки смутились и перестали шелкать и шипеть. Меня вывели из автомобиля, заставили войти наверх в вокзал, потом сойти с лестницы под ручку с какой-то полной дамой. Автомобиль откатился и снова подкатился, толпа снова меня приветствовала с теми же поклонами и аплодисментами и без экспансивности. Я снова раскланивался и благодарил, но уже с меньшей искренностью, чем в первый раз. И снова я влез в автомобиль. За мной протиснулась полная дама с поднесенным ей букетом и села рядом, а за ней вошла более худая и молодая и уселась напротив на спускной стул. Замахали шляпами и платками, сильнее заверещали кодаки и кинематографы. Автомобиль тронулся и отъехал. Я поспешил представиться моим новым спутницам. Но не успел я снять шляпу и протянуть руку, как автомобиль уже остановился, чтобы высадить моих незнакомок. На следующий день во всех кинематографах Берлина показывали картину под заглавием “Приезд директора МХТ К. Алексеева-Станиславского с женой, артисткой театра Лилиной, дочерью и сыном”. А потом кинематографическая лента была выслана в большом количестве в Америку».

Рекламный ажиотаж был, конечно, полезен, но и опасен: большие ожидания нередко заканчиваются еще большими разочарованиями. Станиславский понимал: в Америке театру и ему, как руководителю поездки, предстоит выдержать серьезный экзамен. И не только творческий.

Было и еще одно, для стороннего взгляда ничтожное, обстоятельство, смущавшее Станиславского: его пугало предстоящее плавание. Среди бед, которых он страшился всю свою жизнь, значились простуда, пожар — и коварство водной стихии. К. С. боялся утонуть, а потому непременно интересовался надежностью парохода, даже при невинном путешествии из Севастополя в Ялту. Он был убежден, что надежность зависит от размеров корабля (как ни странно, гибель гиганта «Титаник» не поколебала этого убеждения) и от количества труб. Для его спокойствия были необходимы две, еще лучше — три трубы. Пароход с одной трубой, с точки зрения К. С., был плавучим гробом. Вадим Шверубович вспоми-

нает, как при трудном возвращении, практически бегстве из Европы, вступившей в Первую мировую войну, им пришлось часть пути (из Марселя в Одессу) проделать по морю. «Экватор», пароход, на котором предстояло плыть, выглядел жалко, а главное, у него была только одна труба. Чтобы успокоить Станиславского, прежде всего поинтересовавшегося количеством труб, Николай Афанасьевич Подгорный, «щеголя непонятными Константину Сергеевичу и ему самому словами», сообщил, что труба хоть и одна, но зато «во-от такая огромная».

Собираясь за океан, К. С. был серьезно озабочен надежностью парохода. Сегодня, когда между двумя континентами несколько часов воздушного пути, дорога через Атлантику лишилась прежней конкретности. С огромной высоты, да и то в случае хорошей погоды, океан монотонной серой гладью совсем неопасно возникает где-то далеко внизу. Ни ветра, ни волн, ни акул и морской болезни. Ни могучей таинственности окружившего пароход пространства, заставляющего почувствовать великую непростоту мироздания. Летишь себе и летишь. Газеты, кино, обед, прохладительные и иные напитки... Частичка земного быта, переместившаяся на высоту десяти тысяч километров. Но в начале прошлого века поездка в Америку была событием экстремальным, рискованным. Не какой-то банальный «перелет», а настоящее путешествие. Неделя плавания могла обернуться всем, чем угодно. Многие не могли отважиться на такую поездку. Нервный, впечатлительный Михаил Чехов уверял, что никакие силы не заставят его подняться на палубу океанского парохода и никогда нога его не ступит на американскую землю. Однако в предвоенной, стремительно коричневевшей ожесточающейся Европе такие силы все же нашлись. Покорившись необходимости, он поднялся на палубу, пересек океан и, как многие изгнанники Старого Света, закончил свои дни на том берегу.

Вот и Станиславского через океан погнала необходимость. Плыли не столько за славой, сколько за деньгами. Подобно сегодняшним гастарбайтерам, они оставляли на родине тех, кто мог рассчитывать только на их финансовую поддержку. Заграничные гастроли в те годы стали спасительной мечтой многих советских театров, но лишь для немногих она смогла превратиться в реальность.

Надо было во что бы то ни стало выжить, чтобы сохранить искусство Художественного театра для будущих, как хотелось надеяться, менее жестоких враждебных дней. Ставка была рискованной: уехали самые главные артистические силы. Без Станиславского, Книппер-Чеховой, Качалова, Москвина,

Леонидова и прочих для московской сцены не оставалось репертуара. Станиславский понимал сложность и политическую двусмысленность этой поездки. В Европе, перенаселенной беглецами из советской России, он уже ощутил, как сложно в новой политической обстановке сохранить лицо интеллигентного, порядочного человека, который не отворачивается от прежних знакомых, и в то же время — не превратиться во врага у себя дома.

Как всегда в ответственные моменты, К. С. сумел взять себя в руки, хотя наследственная мнительность и могучая творческая фантазия многократно усиливали реальные и воображаемые опасности. Внешне он не выказывал страха, но душа его была беспокойна. Об этом говорит записка, которую он составил, готовясь к гастролям в Америке. «Ехать на большом пароходе», — значилось в ней самым первым пунктом. И уже потом следовало остальное, более важное. Например: «Хочу нажить 150—200 тысяч». Это не из-за проснувшейся вдруг жажды приобретательства. Лишенный капитала и фабрик, он теперь постоянно нуждался в деньгах. Ведь на его попечении находились многочисленные родственники (как-то он начал считать их и насчитал более тридцати), а лечение за границей больного туберкулезом Игоря стоило значительных трат. Были в записке и другие принципиальные для К. С. пункты. «Играть не более трех-четырех раз в неделю». «Никаких писем и статей не пишу. Речей не произношу» (этот пункт должен был обезопасить его и театр от возможных политических осложнений). «Соблюдать мою этику и приличие» (очевидно, в Европе он уже понял, что поведение участников поездки доставит ему много хлопот). И, наконец, в том же ключе: «Халтурного дела моя природа не вынесет».

Знал бы он, что из всех этих пунктов осуществится лишь самый первый, про «большой пароход»...

«Мажестик» выглядел солидно — у него было три трубы. И вот 27 декабря, пройдя в шербурском порту все пограничные и таможенные формальности (К. С. из-за волнения долго не мог найти какой-то самый необходимый документ), труппа погрузилась на крохотный кораблик. И он, ныряя среди громадных волн (был сильнейший шторм), поплыл в бурлящую тьму к стоявшему на рейде «Мажестику». Как вспоминают участники этой поездки, К. С. страшно побледнел. Очевидно, не только из-за внезапного приступа морской болезни.

Однако недельное плавание прошло для него на удивление легко, хотя он и отказался от положенного ему по договору комфортного первого класса, предпочтя плыть вместе со всеми вторым. Бытовое чванство (большевики обвиняли в нем

свергнутые российские сословия, но сами с невероятной быстротой сумели их превзойти) ему как прежде, так и теперь было чуждо. Во время гастролей он не требовал себе привилегий в поездах или гостиницах, постоянно отказывался даже от тех, которые ему настойчиво предлагали. Уступал только тогда, когда организаторы ему объясняли, что этого требует престиж театра. Во время европейского турне по требованию импресарио К. С. жил в хорошем номере хорошего отеля. «Делать нечего, я должен был пускать пыль в глаза», — философски замечает он. Любопытно, что законы рекламной «раскрутки» в те, казалось бы, далекие от нынешней пиар-вакханалии дни уже начали диктовать художнику его повседневное поведение. Даже такой упрямец, как Станиславский, смирялся с их требованиями.

Первые дни плавания К. С. почти не выходил из каюты. Все время проводил лежа в постели (такое лежание тогда считалось лучшим средством от морской болезни) при открытом окне и с наслаждением отдавался непривычному безделью. Думал. Читал. Мечтал. Дышал влажным, чистым морским воздухом: «Я не знаю большего блаженства, как смаковать морской воздух... Мне кажется, что если бы меня заставили нюхать разные морские воздуха, как знатока вин заставляют пробовать разные вина, то... <...> я бы мог отличить воздух океана от воздуха Балтийского, Средиземного и других морей». Однако постепенно лежание ему надоело, любопытство к новой обстановке заставило, преодолевая приступы морской болезни, подняться на палубу. Там, лежа в удобном кресле под теплым пледом, он наблюдал за публикой, океаном, кораблем. Потом он запишет эти свои наблюдения (см. Приложение, с. 412).

Однако путешествие оказалось далеко не безоблачным. Вскоре после отплытия «Мажестик» попал в сильнейший шторм. Европа и Америка встревоженно следили за его плаванием по радиограммам. Казалось, корабль, то и дело выбрасываемый на гребень гигантской волны, готов был разломиться пополам. Океан словно хотел показать гениальному режиссеру, призывавшему учиться у природы, свою настоящую стихийную мощь, разнообразие больших перемен, будто развернул перед ним грандиозный спектакль, декорированный непревзойденным художником. К. С. оценил это. Он ощутил океан, себя и корабль как некое единое целое и в заметках об этой поездке описал картины морских превращений не слабее профессионального писателя-мариниста.

За неделю плавания пассажиры испытали не только сомнительные прелести штормовой качки, когда волны захлестывали даже высокую палубу «Мажестика» и невозможно

было сделать хоть один уверенный шаг, а тяжелый чемодан в каюте швыряло будто пустую картонную коробку. Был и совершенно летний, невероятно теплый для конца декабря день пересечения Гольфстрима. Пассажиры поспешили легкомысленно переодеться. И вдруг — холодный ветер, снег на другое же утро. А потом пришла полоса сплошного тумана. Осторожно пробираясь сквозь белую мглу, «Мажестик» глухо и непрерывно гудел, невольно заставляя пассажиров вспоминать гибель «Титаника»...

Бурной оказалось и новогодняя ночь, которую они небольшой компанией провели за столиком корабельной столовой в воспоминаниях и гаданиях о том, как там в Европе, в России родные и близкие сейчас отмечают наступление 1923 года.

Постепенно Станиславский привык, борясь с уходящей из-под ног палубой, перемещаться в пространстве, подниматься по вихляющим лестницам. Жизнь на корабле для него стала разнообразнее. Попросил о встрече известный психолог Куэ, автор популярной методики выздоровления с помощью приказов «быть здоровым», которые больной должен был отдавать сам себе. Это не могло не заинтересовать К. С., погруженного в психологические аспекты актерского творчества. Разговор состоялся, он был долгим и оживленным. К. С. всегда дорожил общением со специалистами, которые стремились проникнуть в глубины подсознания, а порой утверждали, что уже и проникли. Он даже отправился с ответным визитом вниз, в помещения первого класса, где разместился Куэ, сопровождавший некую больную (или вообразившую себя больной) герцогиню, которая уверовала в его методику и утверждала, что она ей помогает. К. С., как человек воспитанный в старых традициях, конечно же намеревался отдать долг вежливости. Но было тут еще и извечное его творческое любопытство к новым обстоятельствам. Когда еще мог ему представиться случай увидеть разумное удобство и сверхразумное великолепие помещений первого класса огромного океанского лайнера (сам-то он скромно вместе со всей труппой плыл во-втором) и уж тем более побывать в каюте-квартире, предназначавшейся для самого императора Вильгельма II («Мажестик» именовался до войны «Бисмарком» и принадлежал Германии), которую теперь занимала богатая пациентка Куэ.

Не уклонился Станиславский и от традиционного концерта в пользу семей моряков, погибших в море. Вместе с Качаловым они «проорали» (так он сам оценил качество их игры) сцену из шекспировского «Юлия Цезаря». Никто ничего, разумеется, не понял, «орали»-то по-русски, но все равно успех

был. Ведь на пароходе знали о европейских триумфах Художественного театра и были рады приобщиться к «подлинному искусству».

Наконец показался американский берег. Пароход опаздывал на двое суток, и подготовленная Гестом торжественная встреча (в интересах все той же рекламы) уже не могла состояться во всем намеченном великолепии. Они вглядывались в толпу на берегу, но к ним никто не спешил. И вдруг, откуда-то взявшись, «по трапу поднимается сонм православного духовенства в полном облачении, в сверкающих ризах, с иконами и хоругвями. За ними медленно следует Гест... Отслужили молебен, и Гест поздравил нас с прибытием и по русскому старинному обычаю поднес Станиславскому хлеб-соль... Нечего и говорить, что фотографов на пристани был целый легион. Спустились на берег, и духовенство уселось, не снимая риз, в какой-то особенно блестящий автомобиль, к ним присоединили совершенно растерявшегося Станиславского, и, во главе этой процессии, мы медленно отправились на завоевание Нового Света».

Однако «растерявшийся» Станиславский, как выясняется, не лишился ни наблюдательности, ни чувства юмора. Любопытно сопоставить его описание сцены прибытия на американский материк с этим, леонидовским. К. С. изобразил всё иначе. Действительно, фотографов и киношников была тьма. Но они поднялись на палубу еще до выгрузки пассажиров. Да, Гест, которому «нужна была какая-то помпа» при встрече, собирался устроить молебен, но затея ему не удалась. Никакого молебна, никаких священников в ризах. Тогда он решил, что театр встретит мэра города с депутацией, вручит «ключи от несуществующих городских ворот или крепости». Но и это по каким-то причинам отпало — говорили, что из-за неизвестности точного момента прибытия «Мажестика». Солидная депутация не могла так долго находиться в неопределенности. Даже представители разных обществ и кружков не дождались (все-таки двое суток!). В результате от всего торжества остался только огромный размеров автомобиль, ставший, пожалуй, единственным, что объединяет воспоминания К. С. и Леонидова: «Внутри автомобиля была золотая отделка, похожая на церковный иконостас. Оказалось, что это были развешанные по стенам золотые и серебряные блюда, складни и иконы в старорусском вкусе. На таких блюдах у нас прежде подносили хлеб-соль. Между блюдами там и сям висели полотенца с русской вышивкой. По сидению было разложено много больших и малых солонок разных фасонов. <...> Куда девались самые хлеба и соль, лежавшие на блюдах, не знаю».

Дальше сюжет встречи, в пересказе Станиславского, развивается по столь же причудливому сценарию: «Меня посадили в автомобиль к одному из окон, а сам Гест сел к другому и очень серьезно и требовательно просил высовываться в окно, чтобы встречные видели и узнавали меня. <...> Автомобиль тронулся под резкий свист представителя градоначальника или полиции, стоявшего на широкой ступеньке несшегося вперед автомобиля. По этому свистку по правилам города все трамваи, автобусы, автомобили, экипажи обязаны останавливаться и давать дорогу проезжающим. Пожарные пользуются таким же свистком. Мы мчались одни по улицам с остановившимся движением, среди тысяч стучащих машин». Разговаривать было запрещено, надо было все время смотреть, вернее, показывать себя в окно. «Поэтому я так и не узнал тогда настоящего смысла торжества, в котором играл не последнюю роль. Автомобиль остановился у подъезда довольно скромной гостиницы. <...> Мне показалось странным и неудобным, что никто не снимал со стен автомобиля бесчисленных подношений нашему театру. Что делать с ними и куда их девать? Чтоб выразить свою благодарность и выказать внимание к тем, кто удостоил нас подношениями, я сам начал снимать блюдо и взял одну из солонок. Но меня поспешили остановить и уверить в том, что все будет сделано без меня. Я согласился, но снятое блюдо и солонку не отдал, а торжественно понес в гостиницу, в свою комнату».

Эту комнату К. С. описывает с аскетической точностью, будто планировку к будущему спектаклю, и с той человеческой теплотой, которую придают воспоминания о двух прожитых здесь театральных зимах, так не похожих на его московскую, европейскую и любую другую жизнь: «Мое помещение в третьем или четвертом этаже оказалось довольно скромным. Оно состояло из гостиной — комнаты с широким окном с американскими рамами, поднимающимися снизу вверх, с камином, с круглым столом посередине, с покойными мягкими креслами по углам и довольно светлой люстрой посередине. Другая комната — с маленьким поднимающимся окном — полутемная, с большой двуспальной кроватью, туалетным столом и несколькими стульями. Рядом с ней была уборная с простенькой ванной и рукомойником с горячей и холодной водой во всякое время дня и ночи. Обе комнаты — гостиная и спальная — были соединены двумя арками. В них раздвигались и задвигались темные суконные занавески, между которых образовалась передняя. Остальное пространство между двумя комнатами было разделено небольшим темным чуланом без окон, в котором было много полок и

крючков. Этот закоулок являлся обширным шкафом для платья. Я сразу сообразил, что он мне очень пригодится для моего пения, которым я продолжал усердно заниматься после неудачи с голосом в Берлине. В гостиницах, в которых я до сих пор останавливался, было неудобно упражнять свой голос. Приходилось из-за щепетильных соседей давать минимум звука и выбирать время, когда мое пение наименее слышно. Но в этой комнате-шкафе я мог запираюсь и петь во весь голос».

Эта комната станет центром его жизни в Америке. Той жизни, подробности которой не слишком интересовали советских, а потом и российских биографов. Впрочем, и информации о ней было немного. Ведь подробные письма Ольги Сергеевны Бокшанской из Америки в Москву Немировичу-Данченко еще лежали неопубликованными в архиве Музея МХАТ.

Между тем, кроме внешних атрибутов: успеха гастролей, отношений с труппой и внутри труппы, — у американской жизни К. С. был еще и напряженный внутренний смысл. Впервые за долгие-долгие годы он был окончательно (и уже не метафорически) одинок. Это было не то художественное одиночество, о котором писали и говорили как его враги, так и друзья. Не одиночество-противостояние в единой упряжке с Вл. Ив., выматывавшее из дня в день своей физической и психологической неотступностью, непредсказуемыми перепадами от близости к почти что разрыву. И не бытовое одиночество рядом с женой, увлеченной другим. Это было истинное, духовное одиночество. Вернее — уединение. Пространство для медитации. Сам он, правда, называет это состояние иначе — «мечтания». Слово, которое он несколько раз с удовольствием употребляет, описывая плавание на «Мажестике». «Мечты». «Мечтания». О чем он может мечтать?

Отступило даже постоянное, как угроза снежной лавины для жителей горных ущелий, присутствие всесильной власти, готовой в любую минуту обрушить дело, которому была отдана жизнь. Здесь, на бесконечно далеком, чужом берегу, властные энергии Кремля ощущались гораздо слабее... Станиславский словно выбрался из обступавшей его постоянно толпы, заставлявшей двигаться в своих направлениях и ритмах. Даже слух его отдыхал от давления смыслов, непонятный язык скользил себе мимо, просто как звуковой фон.

В комнате со шкафом-кладовкой, как в монашеской келье, он мог не только спокойно упражнять голос, но, наконец, отдаться во власть тайных процессов, которые исподволь вызревали в его душе и сознании. Это только так кажется, каким он

уехал, таким и вернулся в Москву, и все потекло по привычному руслу. Станиславский за два года в Америке прожил жизнь внутренне невероятно насыщенную и не простую. Совсем не случайно именно здесь он написал «Мою жизнь в искусстве», удивительную, не подвластную времени, не имеющую аналогов книгу о театре. Мы давно привыкли к ее реальному существованию. Печатаая все новые и новые (и все раскупаемые) ее тиражи, не вспоминаем американских издателей, которые стали первопричиной ее появления. Ведь совсем не случайно на титульном листе первого американского издания есть авторское посвящение: «Эту книгу я с благодарностью посвящаю гостеприимной Америке, как знак памяти о Московском Художественном театре, которому здесь был оказан такой сердечный прием». Кстати, стоит учесть, что выход первого издания книги именно на английском способствовал быстрейшему ее распространению по миру. С английской, а не с русской «легкой руки» она вошла в театральную культуру многих, особенно экзотических для России, стран.

А нам между тем почему-то и в голову не приходит, что «Моей жизни в искусстве» конечно же не было бы, не случись американских гастролей и настойчивости прозорливых американских издателей. Не потому только (хотя в этом — тоже причина), что для новой, полевевшей, агрессивной театральной России Художественный театр уже был покойником, который все никак не хотел умирать. Какие воспоминания? Кому они могут быть интересны? Для тех же, кто понимал историческое значение и место этого театра не только в исторически изжитом российском прошлом, но и в сегодняшней, и в завтрашней жизни, они тоже не казались возможными. Ведь большая и лучшая часть биографии театра и самого Станиславского относилась к временам трижды проклятым и навсегда отмененным. Что тут вспоминать, когда вам почти каждый день указывают на вашу старорежимную сущность и прямым текстом объясняют, что вы зажились! Когда за вашим шагом на другом берегу следят с той живой и активной злобой, которую уже вроде бы нет смысла испытывать к полупокойнику.

Но здесь он будто перестал ощущать то огромное, насто-роженно следящее за ними пространство, где оставалось его имя и это имя часто становилось игрушкой врагов. Сегодня трудно представить (эта фраза повторяется с роковой неизбежностью), какой раскаленности достигала в те дни ненависть левых к представителям искусства «проклятого буржуазного прошлого». Стоило только за океаном сделать неверный шаг, и левые газеты захлебывались в приступе радо-

стного негодования. Вот, мол, вам ваш Художественный театр, вот для кого вы его берегли! Отыскалась в американских газетах фотография с какой-то благотворительной ярмарки. Станиславский там снят репортером рядом с князем Юсуповым. И тут же дома — грандиозный скандал. Мало того что К. С. общается с предателями, но еще и присутствует при распродаже культурных ценностей России! Откуда поступила такая информация — непонятно, но погасить разгоревшиеся, причем на вполне официальном уровне, страсти было не просто. Стоило Станиславскому попытаться объяснить американским коллегам, что в Художественном театре поменялся состав зрительного зала и вместо прежней интеллигентной публики пришли люди, многие из которых впервые попали в театр, как его слова переврали и обвинили в оскорблении рабочего класса. Когда в Москве попытались выяснить, откуда пришла эта фальшивка, то после отсылок одной газеты к другой обнаружили первоисточник — им оказалась Одесса. Поистине «вся контрабанда делается...». Но ведь какая потребность найти!

Противников приводил в ярость сам факт, что революция и разруха «с изумительной деликатностью обошли это “священное” место», что «в то время как наркомы работали в нетопленных кабинетах, закутавшись в шубы, в Художественном театре реомюр показывал 14 градусов». То и дело в газетах появлялись злые карикатуры на Станиславского. И если авторы мелких газет ничего, кроме злобы за душой, похоже, не имели, весь их культурный багаж уместался в передовицы «Правды», а их гневные выпады были столь же грубы, сколь и безграмотны, то левые карикатуристы рисовать умели отлично. Станиславский у них получался отвратительным буржуем с выпяченным животом под черным старорежимным жилетом, его лицо искусно огрублено, всего на нем чуть больше, чем в жизни — и губ, и бровей, и выражения брезгливого высокомерия. Оно дышит не здешней или не сегодняшней сытостью. Но в то же время это подлинное лицо К. С., художник не искажает ничего специально, он тонко улавливает скрытую пластическую тенденцию этого лица, вроде бы ничего от себя не навязывая. При всей обиде за Станиславского на многие карикатуры интересно смотреть: искусство. И в остроумии не откажешь — было, например, сообщение, что Станиславскому предложили занять место статуи Свободы. Рядом — рисунок, где он стоит на знакомом постаменте, в знакомой позе, знакомым жестом статуи вытянув руку. Только вместо факела в руке — чайка.

Однако все эти «домашние радости» как-то неожиданно

мало его тревожили. Он уже привык жить в ситуации постоянного риска, как привыкают жить на вулкане или на дрейфующей льдине. Странно, что и его наследственная мнительность, похоже, его не тревожила. Очевидно, она была генетически настроена на более понятные, человечески объяснимые риски и впервые сталкивалась с ситуацией, так далеко выходящей за пределы человеческого опыта. Она могла советовать выбрать пароход с тремя трубами, чтобы избежать беды, но у крейсера «Аврора» тоже ведь было три трубы...

Когда вдумываешься и в самые обыденные, и в экстремальные обстоятельства этой гастрольной поездки, поражаешься, каким иным предстает Станиславский, как открывается в нем то живое, особое, главное, что мы непростительно долго не умели (и до сих пор не умеем) увидеть. Его сущность слишком надежно укрыта за всегда торжественной внешностью, непредсказуемой ребячливостью и вместе с тем жесткостью его репетиций, за речами, обращенными к труппе, с каждым годом все более упрекающими, за вязкостью постоянной переписки с Немировичем, хотя, казалось бы, что им мешает объясняться один на один. За легендарным «не верю», за анекдотами, постепенно отодвинувшими подлинное понимание. Наконец, за строгим пенсне, прячущим живую энергию взгляда. Так случилось, что до времени, еще живой, ищущий, мучающийся всеми мучениями жизни, он превратился в хрестоматийную схему, в памятник, которому, казалось, уже чуждо почти все человеческое.

В Америке, незаметно для окружающих, постепенно стал (возможно и для самого себя) раскрываться иной Станиславский. словно какая-то оболочка, сковывавшая его, лопнула, и он вдруг приоткрыл шелку в глубину своей личности, позволил посторонним заглянуть в творческую лабораторию, подглядеть тайну своего уникального дара. Когда читаешь его гастрольные заметки, вдруг понимаешь, из каких внутренних, не столько специально художественных, подобно записной книжке Тригорина, сколько непосредственно жизненных, пережитых, прочувствованных событий, моментов, мыслей и мимолетностей рождались его спектакли и роли. Как велика в них часть его самого — не только великого художника, но и необычно воспринимающего время и жизнь человека. С удивительной ясностью видишь вдруг, как работает его фантазия. Не натренированно режиссерская, не по конкретному поводу, а стихийная, вездесущая, повседневная, сопровождающая его неотступно по искусству и жизни. И понимаешь, что в отли-

чие от очень многих, даже сверхталантливых режиссеров, черпающих свои постановочные идеи в уже существующей гигантской, объемлющей все виды искусств, художественной копилке и лишь разбавляющих их наблюдениями над реальностью, Станиславский был человеком, для которого изначально являлось присутствие в искусстве именно самой плоти жизни. И вовсе не в том ее натуралистическом копировании, в котором обвиняли Художественный театр его критики — нет, жизни действительной, протекающей в данный момент, здесь и сейчас. Это недоразумение преследовало Станиславского всю жизнь, и всю жизнь он пытался объяснить по этому поводу не столько с оппонентами, сколько с непрошеными интерпретаторами системы.

Если бы он дожил до наших компьютерных дней, он безусловно полюбил бы термин «онлайн». Для него актер не был человеком-схемой из режиссерского плана или вырезанной из бумаги фигуркой, помещаемой в макет для передачи масштаба и настроения. Не был он и сценическим роботом, доведенным до абсолютной вышколенности, до послушания с полной утратой себя. Об этом мечтал гениальный современник Станиславского Гордон Крэг, хотя усердные толкователи часто пытались перевести эту его мечту о кукле вместо живого актера в иносказательный план (мол, всего лишь метафора). Ничего не поделаешь, наследие гениев достается людям пусть и талантливым, но не вхожим в те неведомые информационные сферы, откуда к нам приходит энергия гениальных открытий. Эти, увы, не гениальные люди станут в будущем собирателями, исследователями, толкователями, продолжателями, ниспровергателями, расхитителями оставленного наследства. И это будет продолжаться веками, тысячелетиями. Культура будет усваивать оставленное, видоизменять, впитывать в себя, меняя со временем уровень интенсивности и степень понимания. Это как круговорот веществ в природе — непрерывный и длительный, в котором волей-неволей участвует все сущее...

Америка, по признанию К. С., не поразила его. Напротив, она оказалась гораздо «нормальнее», чем рисовало его свободное от конкретных фактов воображение, опередившее его реальное свидание с Новым Светом. Станиславскому заранее привиделся особенный мир, где всё было совершенно иначе, чем дома. Его фантазия успела нарисовать картины, будто заимствованные у авторов фантастических романов недалекого будущего: «Улицы Нью-Йорка, которые я мысленно строил в своем воображении до приезда в Америку, были устроены вопреки всем законам инженерного и строительного искусства.

Многу создаваемые в воображении поезда подземных железных дорог, которые я мысленно видел внутренним взглядом через какие-то фантастические плиты стеклянного пола тротуара, скользили и неслись во всех направлениях. По домам, крышам неслись воздушные поезда. Одни из них уходили в туннели стен домов и пропадали в их внутренности, другие над ними неслись, повиснув в воздухе, по крышам небоскребов, перелетая по рельсам, висящим на воздухе над улицами, по которым в свою очередь в несколько рядов мчались электрические поезда, трамваи, автобусы гигантских размеров. Выше всех, по воздуху, на невидимой проволоке, катились куда-то вниз один за другим вагоны воздушного фуникулера, а над ним парили аэропланы».

Таково было свойство его художественной природы. Его внутренний мир слагался из двух конфликтующих между собой стихий. Четкость и плотность непосредственных наблюдений, непрерывный «фотопоток» (если воспользоваться современным термином), который откладывался в его памяти, как документ жизни. И — ничем не ограниченная фантазия, построенная из непонятно каких строительных материалов, часто в природе еще и не существующих, из неведомых призрачных образов, которые не дано было наблюдать живому глазу, строящая свои миры. И очень часто эти призрачные миры превосходили по своему многообразию, яркости, изощренности ни на что непохожести самые яркие реальные впечатления.

Так произошло и с Америкой. Но в его заметках рядом с фантастическим наброском появляется множество точных и живописных картин тамошней жизни, непохоже-похожей на знакомую домашнюю жизнь. Он зорко подмечает сходство и различие, радуясь тому и другому. И, главное, в городской суете он ухитряется разглядеть отдельных людей, проникнуть за незнакомую внешность в их внутренний человеческий мир. Его заметки, фиксируя внешнее обличье жизни, в то же время стремятся проникнуть в жизнь внутреннюю, как это обычно бывает и в его постановках, где при всех режиссерских излишествах главным все равно остается «жизнь человеческого духа».

Вот и на корабле, на качающейся палубе, борясь с приступами морской болезни, он замечал и беспечные игры детей, и тревожный, устремленный сквозь ветер, дождь и туман к еще далекому американскому берегу вопрошающе-покорный взгляд эмигранта. В Париже, оказавшись на знаменитом Центральном рынке, он ошеломлен его живописным изобилием. Но это торжество сытости приводит его в отчаяние: «Это крас-

норечивое свидетельство человеческой жестокости, утонченного зверства. Моя фантазия не представляла себе той массы яств — птиц, зелени, говядины, молочных продуктов, хлеба, сластей, которые ежедневно уходят в утробы жителей большого города. Целые хребты, красные кровавые горы убитых тел и туш всевозможных несчастных домашних животных, коварно и предательски, заботливо и нежно выращиваемых для кровавых гастрономических целей и удовлетворения звериных инстинктов человека. И среди этого кладбища... <...> еще живые, обреченные на казнь. <...> Не могу забыть этих испуганных глаз приговоренных и почувствовавших смерть и запах крови ягнят и козликов. Я погладил одного из них, и он с доверием и благодарностью прижался ко мне и стал лизать руку. <...> Мне стало стыдно за себя и человека. Как бы я хотел быть в этот момент вегетарианцем!»

Его волнует всё. И это «всё», выхваченное из реальности, где-то там, в его внутренней творческой лаборатории, встретится с его вольно бродящими неизвестно в каких дальних дальях фантазиями. Тогда-то и начнет в его режиссерском воображении возникать сценический мир, непреодолимо реальный и необъяснимо зыбкий, психологически тонкий. И станет понятно его поведение на репетициях, обескураживающий актеров своей внезапностью отказ от утвержденного вчера ради вдруг поманившего нынче. И его невозможность остановиться, так раздражавшая Немировича-Данченко «станиславщина». Вл. Ив., руководя театром совершенно нового типа, в административных своих представлениях в глубине души все равно оставался наследником жестких управленческих принципов Императорской сцены. Но К. С., войдя в постановочную стихию, уже не мог сдерживать совместный напор-конфликт воображения и памяти. Он стремился продолжать работу над спектаклем до какой-то, мерещившейся ему, идеальной, но не существующей в реальности точки. Все новые и новые сочетания, оттенки, сближения пригрезившегося и пережитого возникали в его творческом воображении. И все более заманчивые горизонты открывались перед ним. Кажется, что при определенных условиях он мог бы проработать над одним спектаклем всю жизнь.

Ни в чем так глубоко не различались эти два узника, скованные одной цепью (вернее, прикованные к одной точке), как в этой изначальной природе их дара. Абсолютная, мучительная несовместимость. Они терпели ее 40 (!) лет.

Мир воображаемый сопровождал К. С. постоянно. Рассказывая о каком-то событии, человеке, переживании, он мог перемешать или подменить происходившее на самом деле с

тем, что ему нашептала фантазия. Про одно и то же поэтому рассказывал по-разному. Его «французская бабушка», например, превратилась для актеров в персонаж анекдотический, чья история, личность, творческий статус менялись в зависимости от того, для какой цели К. С. о ней вспоминал, какой урок хотел ею проиллюстрировать. Одни благодушно посмеивались: выдумывает. Другие неприязненно морщились: прикидывает. Ни первое, ни второе не было правдой. Просто Станиславский постоянно переделывал мир в воображении, будто заново ставил его как спектакль. И сам знал об этом своем свойстве, и — не скрывал, что рассказывает версию событий, часто уже переработанную в воображении. Актер Художественного театра Иван Кудрявцев, много и с творческой влюбленностью наблюдавший за К. С., записал в дневнике разговор о его манере отклоняться от фактов. «Это потому, что действительность как-то всегда отстаёт от фантазии. Едешь куда-нибудь, нафантазируешь себе черт знает что, — приедешь — оказывается довольно скучно. Вот и рассказываешь потом, как себе нафантазировал — и верят. Вот про Венецию, например. Рассказывал, прямо с вокзала сели в гондолу, в этот черный гроб, поехали каким-то темным каналом под какими-то арками и вдруг сразу попали в Grande serenade — это восхитительное зрелище, карнавал на воде. А Мария Петровна перебивает меня — врешь, приехали в гостиницу, чемоданы развязали, ты еще у меня чистое белье спрашивал, хотел ванну принять». Кудрявцев интересуется: «Константин Сергеевич, а был все-таки действительно-то праздник?» К. С. (улыбаясь): «Да было там что-то... дня через четыре... не интересно совсем...»

Поражает не столько доверчивость Станиславского, открывающего постороннему нечто обычно спрятанное, а неожиданность открытия, что снисходительные или злые насмешки над его фантастическими выдумками на самом деле были своего рода насмешками самого К. С. над насмехающимся. Он вполне контролировал свои отступления от истинного течения событий. Вернее, сознательно стремился к ним. Он не Хлестаков с его стихийным враньем — просто таков его особенный способ пропускать, преображая, сквозь себя действительность. Его психологическая модель предполагает подмену наблюдения фантазией. Но, похоже, ему еще и доставляет удовольствие пусть даже мнимая доверчивость слушателей, уже привыкших к его «привираниям». И становится очевидным, что не только как художник, но и как бытовой человек Станиславский был гораздо сложнее, изощреннее, а скрытая часть его личностного внутреннего

«айсберга» гораздо значительнее, чем мы себе представляем. И моменты рациональной игры, специальных манипуляций с собственным поведением в его жизни очевидно занимали более серьезное место, чем обычно принято думать. И кто знает, не по доброй ли воле, чтобы избежать слишком тесного общения с властями, он прикидывался окончательно выпавшим из времени, повторял, что ничего не понимает в политике, что-то путал, вызывая насмешки. Слишком уж ясно он мыслил, говорил и писал до самых его последних, окончательных дней...

«Странный человек, он постоянно двоится...» — так однажды написала из Нью-Йорка о Станиславском «милому, милому Владимиру Ивановичу» Ольга Сергеевна Бокшанская. Секретарша, лицо по должности вроде бы техническое, она была расчетливо приближена Немировичем и до самой его смерти оставалась его доверенным лицом в театре, надежным источником самой острой и достоверной информации. Со временем ее власть крепла и далеко вышла за секретарские обязанности и рамки. Находиться в курсе всех дел руководимого им коллектива — было одним из важнейших административных принципов Вл. Ив. Больше того, это совпадало с потребностью его натуры, амбициозной, подозрительной и ревнивой (о чем в полной мере свидетельствуют четыре тома недавно изданных его писем). Озабоченность тем, как он выглядит со стороны, никогда не оставляла его. И когда Вл. Ив. обнаруживал, что заслуги его недооценены, он не просто предавался внутренним страданиям, но всеми возможными средствами пытался предьявить эти заслуги обществу. У него было ясное понимание собственной принадлежности истории, и он хотел войти в будущее со всей полнотой им сделанного. Образ исследователя, разбирающего оставленные бумаги, неприятно возникал в его воображении. И чем больше с годами накапливалось событий, поступков и, конечно, «бумаг», чем сложнее становились ситуация в театре и отношения со Станиславским, тем сильнее образ будущих судей тревожил его.

В глазах большинства современников в России и тем более за ее пределами именно К. С. был, говоря языком сегодняшней рекламы, «брендом» Художественного театра. На него были направлены влюбленные или негодующие взгляды. Аура гения, вроде бы нематериально-незримая, дает знать о себе в любой интонации, мимолетном пластическом жесте, легкой смене выражения глаз, в мельчайших оттенках мимики. Тем более если это гений великого актера, способного приковывать к себе взгляды огромной массы людей. Обаяние, прису-

щее и Немировичу, не могло идти ни в какое сравнение с той энергией, которая исходила от Станиславского.

Так случилось, разумеется, и в Америке, тем более что Вл. Ив. остался в Москве и самым фактом своего присутствия не напоминал о дуумвирате, возглавлявшем Художественный театр. Впервые с 1898 года они были вдали друг от друга не во время отпуска или болезни, а в ситуации общего дела. Никогда прежде К. С. не оказывался на столь долгое время и в столь серьезных обстоятельствах без поддерживающего присутствия Немировича-Данченко. Никогда не сталкивался так долго один на один с коллективом актеров, с их повседневными претензиями и требованиями. Административный талант и авторитет Вл. Ив. во многом избавляли его от участия в рутинных конфликтах. В какой-то мере у Станиславского до американской поездки могли сохраняться иллюзии, вера в то, что им с Немировичем удалось преодолеть закулисную пошлость, воспитать из актеров интеллигентных людей. Правда, годы настойчивых попыток навязать труппе занятия по системе должны были несколько его отрезвить. И отрезвили, хотя часть вины в тогдашней размолвке с труппой он готов был взять на себя. При всем фанатическом увлечении системой он умел со стороны взглянуть на ситуацию, признать за собой грех бесконечного упрямства, который мешал возникновению доброжелательной атмосферы. Он понимал, что знаменитые его воспитанники и коллеги уже не склонны что-то менять в сложившихся методах работы, они не желают расставаться со своими штампами, которые успел полюбить зритель, не умеющий отделить ремесленный актерский прием от творческой индивидуальности.

К тому же война, а затем революция и снова война разрушили прежде отлаженную систему технических служб. Впрочем, еще до этих событий в дневнике то одного, то другого спектакля появлялись его гневные записи. Он с трудом переносил недостойный Художественного театра развал дисциплины, утрату чувства ответственности за общее дело. Не один раз готов был уйти со сцены, дать занавес, чтобы прекратить спектакль. И остро переживал собственную актерскую неспособность добиться от себя того уровня и характера игры, которых так настойчиво, порой резко, требовал от других. Он слишком многое перенес за последние годы. В том числе и поразившее его отстранение от роли Ростанева в «Селе Степанчикове», которое стало не только его личной драмой, но и невосполнимой утратой для русской сцены, так как с того момента он перестал участвовать как актер в новых работах театра.

Так что за океан он отправился с тяжелым грузом в душе. И то, с чем ему пришлось там столкнуться, могло бы стать последней каплей, переполнившей чашу его поистине великого терпения. Письма Бокшанской Немировичу из Америки, слишком долго спрятанные в архивах от глаз исследователей, теперь (когда сберегание репутации Художественного театра перестало быть заботой государственной) опубликованы и открывают перед нами картину отступничества от прежних идей и идеалов. Ольга Сергеевна пишет об обстоятельствах самых повседневных, обыкновенных для дней, наступивших для Художественного театра во время гастролей в Америке. Но именно эта их обыденность производит особое впечатление. Тем более что за годы советской «лакировки» всего, что касалось МХАТа, мы привыкли думать об атмосфере этих гастролей иначе.

Впрочем, на первый взгляд гастроли проходили триумфально. Американская пресса, как прежде европейская, захлебывалась от восторга. Режиссеры, актеры, критики искали знакомства с мастерами из революционной России. Как и в Европе — бурные аплодисменты, цветы, бесконечные интервью, официальные обеды и дружеские встречи... Московский Художественный за океаном быстро превращался в легенду. И, что особенно важно, становился фактором мощнейшего эстетического влияния, которое в американском актерском искусстве продолжается до сих пор. В сегодняшней России авторитет системы Станиславского (не в педагогике, а в реальной сценической практике) не слишком высок, и мало кто из наших актеров станет ей присягать на верность — уж слишком это как-то не модно. Американцы же, эти великие (и, надо добавить, исключительно чуткие) собиратели гениальных идей, оказались куда прозорливее. Можно сколько угодно иронизировать над сегодняшним американским театром, над художественным уровнем голливудской массовой кинопродукции. Однако мало кому придет в голову отрицать высочайшее исполнительское мастерство их актеров, их особую всечеловечность, преодолевающую любые культурные и языковые барьеры. Не случайно имена голливудских звезд знают на всех континентах. Но ведь немалую и весьма заметную роль в становлении исполнительского искусства в Соединенных Штатах сыграли русские проповедники и педагоги системы. Именные или безвестные — а таких было (и остается) едва ли не большинство, — они и до сего дня востребованы в Америке. Эхо первых заокеанских гастролей Художественного театра оказалось долгим, а главное — действенным.

Сужу об этом на собственном опыте. В конце 1980-х, в са-

мый разгар перестройки, когда авторитет Михаила Горбачева на Западе был невероятно высок, а интерес к происходящим у нас переменам искренен и стихийен, я оказалась в Соединенных Штатах в составе делегации российского Союза театральных деятелей. Возглавлял делегацию Михаил Ульянов. В сознании американцев он был не просто замечательным актером, но (что в тот момент звучало гораздо притягательнее) человеком, близким к «Горби». Ходили слухи о совместной их то ли охоте, то ли рыбалке. Потому Ульянова, а заодно и нас, его спутников всюду встречали с особенным энтузиазмом. На встречах с деятелями американского театра речь то и дело заходила о совместных театральных акциях, главным образом педагогических. Будто проснулась идея К. С. о Международной театральной академии, которую он пропагандировал во время гастролей. Однако как только мы пытались договориться о чем-то конкретном, интересы собеседников неожиданно расходились. Наши, гордые российской свободой, в которой вдруг очутились, хотели делиться с гостеприимными хозяевами ее достижениями. Нам казалось, что наконец-то настало время сбросить иго знаменитой системы. Что американцы, как и мы, созрели для революционных сценических перемен. Поэтому мы предлагали будущее сотрудничество строить вокруг идей и практики Мейерхольда, другого нашего гения, долгое время гонимого. Теперь, когда он восстановлен, наконец, во всех политических и творческих правах, это было возможно и необходимо.

Но почему-то эти «странные» американцы, слыша имя Мейерхольда, не проявляли никакого восторга и не способны были оценить смелость российских инициатив. Уверенно, упорно они твердили одно и то же: хорошо бы создать совместный институт или что-то подобное, чтобы серьезно заняться изучением и преподаванием системы Станиславского. Такая позиция вызывала оторопь у нашей делегации. Ведь в ней были люди, которых перекормили этой системой со студенческих лет, и теперь они хотели изжить не только в самих себе, но и во вселенских масштабах унифицирующую абсолютную власть Станиславского. И уж где-где, а в процветающей, демократической Америке такое намерение, казалось, должно было встретить восторженную поддержку. Ан нет — американцы изо всех сил цеплялись за наш «отработанный пар», в то время как им предлагали разрабатывать современный космический двигатель. Это разочаровывало, выглядело как-то наивно. Но наивными с нашими смелыми мейерхольдовскими проектами оказались, разумеется, мы. Американцы прекрасно знали, чего они добиваются, и учитывали природу

спроса на своем рынке театральных идей. И вот года через два после нашего визита американские университеты подверглись нашествию театральных педагогов из России. Кто только не перелетал океан, чтобы нести в Новый Свет учение Станиславского! Это была вторая, гораздо более спекулятивная, волна экспорта системы. Первыми экспортерами были эмигранты из России, либо сотрудничавшие с самим Станиславским, либо бывшие учениками его учеников. Нынешние же, в массе своей, воспринимали систему как товар, который хорошо продается в Америке, но сами не были ни убежденными ее последователями, ни, увы, знатоками. Однако уже сам факт, что не только серьезные педагоги, но и энергичные коробейники «от Станиславского» до сих пор востребованы за рубежом, говорит о многом.

Впрочем, я выпала в своем рассказе из времени. Когда Художественный театр впервые появился в Америке, столь далекое будущее вряд ли кому-то могло привидеться. В тогдашней реальности театру необходим был успех не только творческий, но и финансовый. Без него положение становилось почти отчаянным. В Москве ждали денег, а при всех триумфах Америка не оправдывала экономических надежд. Естественно, это влияло на дисциплину, на отношение актеров к спектаклям, а значит — к художественному их уровню. За кулисами речь постоянно шла о деньгах. При всем своем деловом «купеческом» опыте Станиславский с огромным трудом справлялся с возникавшими ежедневно трудностями. И — принимал противоречащие одно другому решения. Говорил сегодня, что нельзя обидеть актеров, и без того постоянно недовольных получаемым жалованьем. А завтра — что надо экономить, так как долг театра все растет и растет и погашать его придется за счет пайщиков.

Вот эту-то противоречивость поведения К. С. и имела в виду Бокшанская. Ничего другого. Станиславский действительно «двоился». Он прекрасно понимал несправедливость и одного, и другого своего решения. Каждое из них непременно ущемляло чьи-нибудь интересы. Либо актеров, либо пайщиков, в числе которых опять же были актеры, причем самые выдающиеся и знаменитые, «старика».

Однако вовсе не это его «двоение» было главным, существенным в той ситуации. Бокшанская, и без того человек наблюдательный, в ситуации американских гастролей превратилась в неусыпную камеру слежения. Необходимость почти ежедневно писать Немировичу в Москву обо всех и обо всем, что случилось или могло случиться, делала ее предельно внимательной. Она замечала любую мелочь, при всем хотела при-

сутствовать, выпрашивала, у кого могла, про тех, с кем доверительных отношений у нее не сложилось. И все-таки она вряд ли подозревала, насколько точным оказалось ее мимо-летное определение. И ведь не «раздваивается» написала, что в системе свойственных ей житейских понятий и литературных привычек было бы естественнее, а именно «двоится», то есть существует одновременно как бы в двух разных пространствах. За этим словечком маячило что-то большее, чем противоречивость американских слов и поступков К. С.

Так на самом деле и было.

Чутье подсказало Ольге Сергеевне единственно точное слово, хотя понять истинного состояния Станиславского она не умела. Великолепно «считывая» психологические коды большинства участников поездки, ни перед кем из них, как бы знамениты или высокомерны они ни были, ничуть не тушуясь, она явно не справлялась с личностью К. С. Он оставался для Бокшанской человеком другого мира. Незримая аура гения тормозила работу ее ума, острого, но вполне обыденного. Отстранившись и даже возвысившись (любой наблюдатель невольно возвышается над объектом своего наблюдения) над другими, свободно пересказывая разговоры и поступки актеров, она невольно меняет тон, когда речь в ее письмах заходит о Станиславском. Описывая его поведение, цитируя его слова, она делает это как-то неуловимо иначе, чем когда информирует Немировича о поведении прочих. Прекрасно зная, чего ждет от нее адресат, тем не менее долго, очень долго она не решается доставить Вл. Ив. удовольствие отрицательным отзывом о К. С.

Ольга Сергеевна и сама словно находится в состоянии «двоения». Преданнейшая секретарша Немировича-Данченко, его глаза и уши там, где самого его нет, она будто не в состоянии преодолеть обаяния К. С., противостоять его харизме, которая всегда безотчетно действовала на окружающих, едва он появлялся. Осторожность и удивление сквозят в тех строках ее американских писем, где речь заходит о Станиславском. Иногда — заботливо спрятанное, но все равно проступающее восхищение. Не ограничивающая себя в количестве лестных слов, которыми она, наверное, вполне искренне, но и не без тайного расчета, одаривает Владимира Ивановича, она никак не может переступить в себе какую-то тайную нравственную границу, не позволяющую ей ради благорасположения хозяина бросить тень на поведение или саму личность К. С.

Разумеется, ее письма полны восторженных эпитетов в адрес Вл. Ив., бесконечных сетований на его отсутствие (потому что при нем, мол, подобных безобразий и быть не могло бы).

Она цитирует каждое даже случайное, мимолетное высказывание кого-то из американцев о роли Немировича в создании и художественной практике МХТ, понимая, как тяжело переживает Владимир Иванович свою невольную вторичность рядом с эффектной фигурой Станиславского. И тем не менее эти полные преданности письма непроизвольно, вопреки намерениям их автора, отражают обидную разницу восприятия Ольгой Сергеевной двух «основателей» Художественного театра.

Чем дальше читаешь ее американские «репортажи», тем сильнее убеждаешься, что Бокшанская не воспринимает Вл. Ив. как художника, в отличие от Станиславского, игрой которого она откровенно восхищается. Для нее Немирович — выдающийся человек, «сделанный» великолепно, не чета прочим, но все-таки он из той же самой глины, из которой «слепили» и ее. Это понятно. Ведь Ольга Сергеевна не была свидетелем его главных режиссерских триумфов, так как пришла в театр значительно позже, когда и сам-то этот театр уже не пользовался прежним восторженным вниманием общества. Революция сместила все пласты, переставила знаки на ценностях, и в свете новых социальных и эстетических реалий МХТ производил впечатление организма бедствующего, обреченного на доживание.

Ольга Сергеевна принадлежала к определенному типу людей, которых всегда можно встретить в театре. Лишенные собственного творческого импульса, но бесконечно преданные делу, они чрезвычайно активны, заметны, влиятельны, хотя по формальному статусу своему внедрены не в художественную суть, а в деловые будни сценического искусства. Оно ведь обременено этими буднями, как никакое другое, и потому нуждается не только в талантливых актерах и постановщиках, но и в одаренных администраторах, организаторах, продюсерах. Административный талант Вл. Ив. для Бокшанской несомненен, понятен. Именно ему-то она всегда и служила. Но чем дальше через годы совместного существования в театре движется их переписка, тем виднее становится внутренняя независимость информатора от своего адресата-хозяина. Потому что хозяин открыт ей весь, он — как на ладони. И Ольга Сергеевна знает, как можно манипулировать его отношением к ней. Возможно, и дозу некоего разворота в сторону Станиславского она выверила с женским лукавством, чтобы пробудить чувство ревности. Но даже если это и так, К. С., несмотря на добросовестную, сугубо заинтересованную пристальность наблюдения, через весь поток ее американских писем проходит человеком неотгаданным, ни на кого не похожим.

Но особенно удивляет в письмах Ольги Сергеевны ее полное равнодушие к литературной работе, которой в те дни занят К. С. Именно в эти тяжелые дни он диктует ей для бостонского издательства свою знаменитую книгу «Моя жизнь в искусстве», которой суждено сделаться мировым бестселлером. Пишет, безвозвратно и безостаточно переселяясь в счастливое прошлое своей юности, первой встречи с Немировичем-Данченко в «Славянском базаре», первых шагов Художественного Общедоступного.

Казалось бы, все усилия потерпели крах. Реальная жизнь на гастролях никак не соотносится с теми идеями, которые он ставил перед искусством театра с самых первых своих актерско-режиссерских опытов. Как никогда ему ясно, что на «острове», который они сотворили с Вл. Ив., не произошло никаких фундаментальных перемен. Природа актера оказалась устойчивой по отношению к благотворным влияниям. Интеллигентность, отсутствие закулисной пошлости, неизменных интриг — все оказалось результатом искусственного хирургического вмешательства, было подавлено страхом перед изгнанием из обители, но не превратилось во вторую натуру. Что-то важное не было ими учтено, чего-то его этическое учение не сумело предвидеть. Как не сумели это предвидеть и те, кто выпустил призрак коммунизма гулять по Европе. Человек оказался устойчивее к давлению извне, он упорно сохранял свои прежние качества в условиях совершенно иного социального строя. Точно так и актер — не захотел измениться реально, но лишь надел новую маску. На американских гастролях в момент трудный для всех маска эта упала, и перед К. С. появились словно неизвестные им прежде люди, носившие знакомые имена и фамилии.

«Любовная лодка разбилась о быт», — написал Маяковский в предсмертной записке. О театральный быт готов был разбиться (для стороннего глаза хорошо оснащенный, устойчивый на плаву) и корабль Станиславского. Безусловно, для него это было трагедией. И быть может, именно в эти дни в его душе скользнуло вдруг не столько разочарование в собственных постулатах, сколько в «человеческом материале», который его окружал. Каждый заботится лишь о собственной выгоде, никто — о театре, о его репутации. И — сплошные замены, замены, замены. Сам он безропотно играет чужие роли. Уже немолодой человек (ему только что исполнилось шестьдесят), обремененный огромным количеством забот по руководству гастролями, он выдерживает по две недели ежедневных спектаклей (иногда — два раза в день). Соглашается на любые вводы, если оказывается, что основной исполнитель отсутствует.

Какая горькая ирония: ведь в заметках, предварявших гастроль, он так уверенно продиктовал свои требования. Сам К. С., по свидетельству той же Бокшанской, играет прекрасно, на высшем пределе таланта и мастерства. Наверное, надеется преподать урок остальным. Но они, как выясняется, уже не способны учиться.

В Америке он живет одиноко.

Бокшанская и Таманцева жалеют его, пытаются скрасить это его одиночество. Вот пошли навестить, вот пообедали вместе... Но кто знает, возможно, в те дни К. С. ценил как раз одиночество. Бокшанская и это чутко улавливает. Действительно, о чем он мог говорить с этими молодыми женщинами, полными энергии и любопытства к американскому миру с его кинематографом, эстрадой, его грандиозными шоу.. Наконец, не в последнюю очередь, с его магазинами, где большинство труппы присматривало для себя и близких доступные по цене, но невероятные для обнищавшей России «мелочи». Вряд ли он был расположен долго поддерживать такую беседу. Говорить о театре? Но они не знали этот театр в его лучшие годы, а обсуждать сегодняшние события, выслушивать сплетни... Он устал от собственных своих размышлений по этому поводу. Единственное, о чем ему всегда хотелось говорить, — его система. Но о ней вспоминать было не время, не место. При срочных вводах, отсутствии дисциплины, падении уровня спектаклей о какой системе могла идти речь? Опять с иронией можно вспомнить его предгастрольную «записку»: «Халтуры я не потерплю». Бедный идеалист...

И вот они пили чай, ели торт, принесенный гостями, и, наверное, обе стороны ждали, когда же этот вечер закончится. Проводив визитеров, К. С. мог, наконец, свободно отдаться «двоению». В скромном номере маленького отеля он был один, но вовсе не одинок. Он мысленно уходил в мир будущей книги, которая заставляла не только воскрешать картины былого («на старости я заново живу, минувшее проходит предо мною...»), но осмысливать, формулировать и собственную «жизнь в искусстве», и движение самого искусства сквозь время.

Прошлое светло встало между ним и действительностью.

Работа мысли «отсасывала» (подобно медицинским банкам) тоску души. Возможно, эта «случайная» книга, которую он согласился писать ради так необходимых для семьи денег, как раз и защитила К. С. от окончательного разочарования, позволив ему неожиданно и счастливо объясниться с потомками. Противоречивое мироощущение тех дней, о котором он в ней умолчал (как, впрочем, умолчал о многом существенном

из своей внутренней жизни), стало энергетически мощным подтекстом книги. Личная тайна гения, спрятанная им ото всех, стояла за текстом, придавая ему обаяние, до сих пор магически воздействующее на читателя.

Он жил в те дни в двух поразительно разных мирах. Не позволял миру реальной советской России проникнуть в тот ее прежний мир, бывший миром его детства, молодости, миром больших социальных и художественных надежд. В его книге нет бессильной ярости «Окаянных дней» Бунина, нет скрываемого от посторонних глаз болезненного отчаяния Блока. Нет даже той объективно изумленной констатации чудовищных фактов разрушения культуры, которые запечатлел последний номер «Аполлона». Но ведь он все это пережил, видел. У него действительно отобрали всё. Не только фабрики и имущество, но будущую Россию, которую он вместе с лучшими людьми своего поколения «богатых людей, которых учили быть богатыми», строил. Он всё видел, всё знал, но работая над книгой продолжал в воображении жить незамутненными картинками прошлого. Поразительно! Никакого искушения увидеть в былом черты будущей разрухи, одичания масс, ужасающего упрощения всей жизни вокруг. Пожалуй, только Шмелев в «Лете Господнем» сумел достичь подобной степени отчужденности от неизлечимых травм, нанесенных новой действительностью, смог погрузиться в прошлое так, будто оно и есть единственная реальность, будто не из-под его пера выйдет трагическое «Солнце мертвых».

Отрешился К. С. и от уже возникавшей в стране несвободы, от диктата коммунистических догм, от страха оказаться по ту сторону баррикад революции. И если он не позволил себе замутить картины минувших дней социальными бесчинствами и кровью дней нынешних, то не позволил он себе и умолчать о том светлом, что было классово чуждым сознанию пролетариев и крестьян. Он писал о своем детстве, как о детстве человека, принадлежащего к привилегированному классу, не отрекаясь от среды купцов и промышленников, скорее идеализируя ее. Он осознавал себя представителем замечательного поколения, которое, едва успев выйти на арену российской истории, было пущено под нож революционной гильотины. Америка, технически процветающая, богатая, социально стабильная страна, Наверное, обострила в нем чувство катастрофического разрыва, который принесла России большевистская власть. Мир, через который он проехал за время гастролей, изживая послевоенную разруху, продолжал двигаться путем технической эволюции. И лишь его собственная страна сама «бессмысленно и беспощадно» разрушила всё, в

порыве дикого революционного энтузиазма растоптала веками копившиеся богатства. Материальные, культурные, нравственные...

Его противостояние новым социальным порядкам не выливалось в демонстративные, явные формы. Но сидя в американском своем одиночестве, он упрямо восстанавливал жизнь дореволюционной России, реставрировал ее на страницах книги. Диктовал книгу, словно его сознание не занято ничем, кроме восстановления событий минувших. Он поразительно свободен от необходимости учитывать политическую реальность (Немирович-Данченко, когда в самые страшные российские времена сядет за воспоминания, уже не сможет себе такого позволить), свободен и от внутренней подавленности, и от любого вида обид. Он пишет так, будто пришел на последнюю исповедь, оставив позади всё постороннее, мешающее ему в истинном виде предстать перед Богом.

Конечно, можно сказать, что его книга — обыкновенное бегство в прошлое, способ очертить вокруг себя магический круг, пространство, в которое не может проникнуть эта страшно исказившаяся действительность. Отчасти это, наверное, так и было. Воскрешая атмосферу прежней России, он словно возвращал ей пусть призрачную, но все-таки жизнь. Но только отчасти, на вторых планах сознания. Потому что главным для него стало другое — потребность привести в систему свое и общее для русской сцены театральное прошлое, разобраться в его истоках, этапах и принципах. Не только для читателей, но и для самого себя. И надо сказать, в этой книге К. С. проделал безупречную аналитическую работу, на которую до сих пор опираются все наши искусствоведческие схемы. С поразительной ясностью он увидел пространство русского театра тех лет и нарисовал внятную, по-своему красивую его «топографическую карту». Связал разрозненные опыты и события в стройную, но не школярски тупую систему. Всему дал имя, место и время. А если вспомнить запутанность, динамичность, насыщенность российской художественной жизни первых десятилетий, можно лишь поразиться остроте и организованности его ума, неожиданной для его репутации путаника, впрочем, и вообще редкой для человека театра.

Назвав свою книгу «Моя жизнь в искусстве», он вроде бы подчеркнул, что написал собственную творческую биографию. Но за пределами искусства особой другой жизни у него практически не было: творческий процесс вобрал ее всю. Он был постоянно сосредоточен на театре. Его мысль даже в минуты отдыха не прекращала работы над тем, что занимало его в данный момент. Но был ли это вызревающий в его вообра-

жении будущий спектакль, или роль, к которой он готовился, или организационные проблемы, ожидающие решения, или очередной конфликт с Немировичем-Данченко — все равно где-то в самой глубине подсознания продолжала непрерывную жизнь идея системы. И вот про эту-то непрерывность внутренней работы над тем, что стало в минувшем веке самым действенным театральным учением, и написал он книгу. Изпод его пера вышла биография художественных поисков на одном из самых главных направлений в мировом театре XX века. И (в конечном итоге) — книга, написанная вопреки всему человеком счастливым. По-настоящему, высшим творческим счастьем.

Это был его первый литературный опыт. И он сразу же оказался блестящим. Ясность мысли, умение видеть и передать проблему в ее сути и ее движении, живость и прозрачность языка, направленное на себя прежде всего тонкое чувство юмора позволили ему с увлекательной внятностью выразить самое сложное. Но главное — присутствие светлой и мощной авторской личности, та аура гениальности, которая позволяет книге и сегодня оказывать сильнейшее и живое влияние на читателя. И это в двадцатом-то веке, когда время в его стремительном (как никогда прежде) движении безжалостно отбрасывает на обочины художественные и теоретические ценности, еще накануне властвовавшие над умами многих.

Но «Моя жизнь в искусстве» до сих пор сохраняет необъяснимое магическое обаяние. За ней, как за дудочкой крысолова, зачарованно идут в сценическое искусство. Она становится первым искушением и первым учебником. И как бы ни относились к Станиславскому и его системе на разных этапах театральной истории минувшего века, его книга никогда не теряла своей привлекательности и актуальности (стоит посчитать ее тиражи!). И почти каждый, кто связал свою судьбу с искусством театра, помнит момент первой с ней встречи как момент откровения — и как знак посвящения в профессию.

Но, как ни странно, даже эта замечательная во всех смыслах книга не раскрывает невольной предполагаемой существенной и манящей тайны личности и судьбы этого человека. И дело не только в том, что книга обрывается на начале после революционных событий и последнее, самое трудное его время остается «за кадром». Просто он рассказал о себе так, как рассказывают обычно люди стеснительные, не решающиеся вдаваться в окончательные подробности. Дело вроде не в нем, а в искусстве, которому он служит всю жизнь. Он вроде бы совершенно открыт, но тем не менее — ускользает.

Парадокс, но при всей открытости книги, ее особенной до-

верчивой беззащитности все равно не удастся пробиться к нему, подлинному, сквозь самые разные наслоения времени. Сквозь эти непонимания, обожествления, эти новые и новейшие свержения с пьедестала и новые попытки воздвижения на нем. А главное — сквозь собственные его умолчания, в которых отразилась как сама его затаенная личность, так и объективно не располагавшее к откровенности время.

В новом варианте книги, которая выйдет уже в Советском Союзе, Станиславский вынужден был от чего-то существенного отказаться. У него появилось два слишком мудрых (вернее, умудренных) советчика. Во-первых, Немирович-Данченко, которому он, естественно, показал свою рукопись. Первым делом Вл. Ив. четко отметил в ней те места, где его собственная роль была недостаточно выявлена. И К. С. послушно внес в книгу тексты, желательные для Немировича. Он даже не стал сам их писать, а просто вставил письменные замечания Вл. Ив. в собственный текст. Второй советчик, Любовь Гуревич, влиятельный театральный критик, издавна близкий Художественному театру, постоянный помощник К. С. в литературной работе, взяла на себя роль редактора-друга. Но Гуревич не имела статуса культурного достояния Советской страны, каким были защищены Художественный театр и вместе с ним Станиславский. Потому отнеслась к рукописи с требуемой временем осторожностью — большей, чем даже тоже не склонный к риску Немирович-Данченко. Но ни советы Вл. Ив., ни замечания Гуревич не смогли вытравить из книги К. С. ее изначальную ностальгическую интонацию, мало соотносимую с ритмами «левых маршей».

И все-таки жаль, что сегодня российский читатель не может прочесть еще и первоначальный американский вариант «Моей жизни в искусстве». Ведь порой даже одно измененное слово меняет оттенки мысли и чувства. Жаль, до сих пор не проделано сравнительного анализа текстов. В советское время, разумеется, осуществить это было нельзя. Но сегодня — можно. Однако даже в последнем (втором) издании сочинений К. С. приведены лишь небольшие фрагменты из американского варианта. Причем приведены в приложении, без комментариев, без информации о том, есть ли в этом варианте еще что-то, до сих пор оставшееся «за кадром».

Конечно, К. С. сам утвердил окончательный вариант «Моей жизни в искусстве», который и стал с тех пор каноническим. Но ясно, что изменения в текст вносились не только из потребности уточнить и улучшить первоначальный текст, но и под давлением различных обстоятельств тех лет. В советском издании нет, например, безусловно важного посвящения кни-

ги гостеприимной Америке. И не потому, разумеется, что К. С. на советской земле вдруг разочаровался в этом гостеприимстве. Или потому, что на американской польстил просто из вежливости. Нетрудно догадаться, что и важный для понимания мировоззрения К. С. пассаж про поколение богатых людей, которых учили быть богатыми («новых русских» того времени, так разительно по культуре и нравственности отличающихся от нынешних новых), был изъят в советском издании из-за его кричащей несовместимости с революционной реальностью.

В те годы властвовала анкета, и ее вопрос «что ты делал до 17 года» для многих стал роковым. Не случайно на нэпманских эстрадах куплетисты бойко пели: «Дайте мне за все червонцы папу от станка, а без папы от станочка участь нелегка...»

Любопытный момент. В письмах Бокшанской есть сообщения о том, что она идет работать к Станиславскому, но нет подробных донесений о характере и содержании работы. Вряд ли она не отдавала себе отчета, насколько интересно было бы знать Вл. Ив., как его партнер станет излагать их совместную историю. Но — никаких цитат, никаких оценок. Ее верность Немировичу была сложного свойства. В восторженных эпитетах, в откровенно льстивых словах сказывалось ясное понимание, чего ожидает от нее получатель письма. Ведь стоило эпитетам поубавиться, восторгам стать более приземленными, как из Москвы тотчас же последовал вопрос — мол, «чья вы» теперь? «Ваша, ваша», — отвечала она. Но, пожалуй, она всегда была ничья, своя собственная. Благодаря этому Станиславский прошел через ее письма таинственной тенью, готовый вот-вот материализоваться. Описывая среду, окружавшую К. С., события, в которых он принимал участие, фиксируя его поступки, передавая его слова, она добивается многого. Возможно, именно непонимание Ольгой Сергеевной внутренней сущности Станиславского (он для нее так и остался «странным человеком»), ее сдержанность сделали портрет К. С. таким ускользающе прозрачным, не скрытым жирными мазками трактовки.

Глава одиннадцатая

ВОЗВРАЩЕНИЕ

В Москву, после недолгой передышки в Европе, Станиславский с группой «стариков» вернулся 8 августа 1924 года. По сути дела они приехали уже в другую страну. Нэп, начало которого они до отъезда едва застали, был в самом разгаре и создавал иллюзию «угарного» благополучия. Но за этим внешним «угаром» можно было уловить ожидание непредсказуемых перемен.

21 января, за шесть месяцев до возвращения К. С., умер Ленин. Многие годы с этим человеком в сознании масс было связано все, что происходило в стране. Большевицкая пропаганда, ведя беспощадную борьбу с церковью, поощряя разграбление и уничтожение храмов, преследуя священников, в то же время усердно трудилась (и надо сказать, преуспела) над созданием образа живого бога. Ленин заменил и скинутого царя, и отмененную церковь. Теперь было пусто, безответно не только православное небо — революционный кумир, прикрывший на время эту пустоту, оказался смертным и был похоронен. Можно сколько угодно твердить, что Ленин умер, но все равно живет всех живых. Страна, застигнутая врасплох, еще не оправившаяся после «окаянных» лет революций и войн, нуждалась в реальном и, хорошо бы, разумном правлении. Кто-то должен был встать у руля. И борьба за этот «руль» уже началась. С невероятной быстротой закатилась, казалось бы, негасимая звезда Троцкого. К моменту возвращения Художественного театра он уже побывал на вершине власти и уже успел ее отнюдь не добровольно покинуть. Тех, кто предпочел не возвращаться после гастролей в Россию, удерживала не только боязнь бытовых проблем, но и эта вот политическая неизвестность. Положительное отношение Ленина к Художественному театру, возможно, и спасло их в самые трудные годы. Как ни странно, но покровительство вожака в обществе «хомо сапиенсов» играет не меньшую роль, чем в диких звериных стаях. И не важно, какая политическая погода стоит на

дворе: революция или империя. Теперь благорасположенного к театру жожака не было.

Станиславский вернулся. Хотя именно он, как никто другой, мог устроить свою жизнь на Западе с полным творческим (и бытовым) благополучием, даже блеском. И вернулся он не только из-за долга перед своими родными, которых власть будет преследовать. Не из-за неспособности совершить резкий поворот судьбы по якобы слабости характера. Для него просто не существовало внутренней возможности изменить делу всей жизни, которому он стольким пожертвовал, в том числе и личной творческой свободой. Он уезжал, с тем чтобы вернуться — и сдержал слово. Он ведь не бежал из России в момент ее бедствий, а вывозил в безопасное место ее художественное достояние — лучший в мире театр, чтобы вернуть, когда придет подходящий момент.

Но момент все еще, как выяснилось, не стал подходящим. Как и следовало ожидать, реакция родного отечества на возвращение Художественного театра и Станиславского, как его наиболее заметной фигуры, была отнюдь не восторженной. На вокзале, разумеется, все прошло в лучших традициях, и Ольга Сергеевна Бокшанская подробно описала трогательность этой встречи. Зато пресса, накануне ограничившаяся сухой информацией, словно оттягивая сладкий момент начала атаки, сразу же ринулась в бой.

Однако первым (и наверное, для всех неожиданно) продемонстрировал боевую готовность все-таки сам Станиславский. В толпе встречающих был корреспондент «Московской правды», которому удалось каким-то образом в этой сутолоке взять у него интервью. Во всяком случае, уже в номере от 10 августа оно было опубликовано. Газету интересовало отношение К. С. к жизни в Америке, его оценка уровня тамошних театров. И К. С. проявляет похвальную склонность советского гражданина критически воспринимать буржуазную действительность. Так сказать, «их нравы». Он сообщает, что и театры американские, мол, никуда не годятся, в них даже электричества нет, и спектакли плохие. А заканчивается это коротенькое интервью категоричным утверждением: «американцы думают о наживе и только о наживе».

Как же так?! Ведь в Нью-Йорке американскому журналисту К. С. говорил совершенно другое. Неужели «дух отечества» мгновенно произвел в нем такие перемены? Что это, желание угодить власти, от которой теперь будет зависеть его судьба? Но скоро всё разъяснилось. Через две недели в «Московской правде» появляется письмо Станиславского редактору, в котором он заявляет, что слова его были корреспондентом искаже-

ны, и излагает свою точку зрения, повторяя почти слово в слово сказанное в Америке.

Газеты во всех странах и во все времена не любили, не любят и никогда не будут любить печатать опровержения. Особенно в таких деликатных случаях. Можно предположить, что со Станиславским пытались договориться, но договориться не удалось. Письмо пришлось опубликовать. Для газеты это был серьезный прокол. А что касается К. С., то кто знает — быть может, именно этот первый пробный шар, который он без колебаний отбил, избавил его от подобных манипуляций с его мнениями в будущем. Вот, например, один из тьмы подобных в те годы (но раз уж попал под руку именно он...) верно-подданнический документ. Газета «Известия» 4 марта 1934 года напечатала обширное обращение старейших представителей совета Театрального общества к «мастерам сцены всех стран». В этом обращении деятели советского искусства «шершавым языком плаката» объясняли зарубежным коллегам, как расцвело сценическое искусство в Стране Советов, насколько его положение лучше, а уровень выше, чем в странах буржуазного мира. Гордо утверждалось, что «одержаны первые серьезные победы на пути реализации лозунга гениального вождя пролетариата Иосифа Сталина о превращении трудящихся в людей, не только пользующихся изобилием продуктов, но и ведущих вполне культурный образ жизни». Под этим текстом, длинным, косноязычным, производящим сегодня впечатление злой пародии, стоят подписи действительно выдающихся представителей советской культуры: А. Яблочкина, В. Качалов, Вл. Немирович-Данченко, И. Москвин, Е. Гельцер, Е. Турчанинова, Н. Обухова, М. Ипполитов-Иванов. Но странное дело, подписи Станиславского, казалось бы единственного представителя советского театра, чье имя в те годы наиболее известно и почитаемо в зарубежном сценическом мире, под документом нет. Нет и подписи Мейерхольда. А без них этот документ не просто теряет значение, но даже становится вместо агитации «за» свидетельством «против». Ведь если они не подписали, то...

Не берусь рассуждать о Мейерхольде — очевидно, причина была и, возможно, уже от него независимая. Что же касается Станиславского, то и тут вроде бы есть объяснение. Он в это время в Москве отсутствовал, лечился в Ницце. Но телеграф-то работал. И «прочие связи» при необходимости были вполне всемогущими. Уж если можно убить ледорубом на другом континенте политического противника, то что стоит добыть недостающую подпись в близкой Европе... Да и потом, если бы о К. С. и в самом деле, а не в анекдотах существовало мне-

ние как о человеке запуганном и послушном, совершенно «присвоенном» Советами, то вообще никаких затруднений с подписью не было бы. Но уже с первого шага на родной опасной земле Станиславский дал почувствовать, что манипулировать собой он не позволит.

Публичный конфликт с газетой обострил ситуацию. И без того Художественный театр после успешных гастролей у «буржуев» был встречен левой критикой с переходящим границы порядочности полемическим раздражением. Высокая оценка спектаклей зарубежной критикой, грандиозный успех у зрителей Европы и Америки только подтверждали в глазах оппонентов чужеродность МХТ новой советской действительности. «Примет их Красная Москва или придется эвакуироваться восвояси, снова за границу?» — писали одни. В нашем театре «Станиславский навсегда остается изгоем», — подхватывали другие. «Барин приехал! Барин приехал!» — улюлюкали третьи, описывая встречу Станиславского на вокзале, как знаменитую сцену встречи старого барина в тургеневском «Нахлебнике». А вот еще такое приветствие: «Бомбы бросают не в покойников, а в тех, кто еще упорно не хочет умирать, хотя все законные сроки уже истекли. Иногда недурно вынуть и мощи. Это необходимо для анти-актеистической пропаганды».

В этом-то и была подоплека оскорблений, которые обрушились на Станиславского и театр в первые же дни на родной земле. С их возвращением подвергающийся натиску левых лагерь «аков», то есть «академиков», становился сильнее. В лице К. С. академические театры получали авторитетного защитника и темпераментного борца. Вопреки своей репутации у будущих «интерпретаторов» он не был человеком «запуганным». Напротив, по своему характеру он, скорее, был человеком конфликтным. И потом, как бы иронично левые ни оценивали успех МХТ у «буржуев», они прекрасно понимали, что такой успех нужен властям, он поднимает престиж страны на международной арене. И не так-то просто теперь «вынуть мощи» этих наследников царского режима из советской театральной земли.

Станиславский не ограничился письмом в редакцию газеты. Он сразу же опубликовал заметки об американских гастролях, где опять напомнил об искажении газетой его слов. А между тем был предельно занят работой по восстановлению спектаклей для московского репертуара, вводом новых исполнителей, обсуждением планов на будущее. И конечно же испытывал физические и моральные перегрузки периода акклиматизации — ведь он перешагнул шестидесятилетний рубеж, возраст то и дело напоминал о себе. Но чем больше гастроль-

ных подробностей становилось известно, тем нелепее становились их комментарии в прессе.

Станиславский вроде бы и сам иронически воспринимал и описывал рекламную помпу, которую устраивал Гест. Но в то же время с интересом и уважением наблюдал, как тщательно и умно этот опытейший импресарио готовит зрителя к восприятию спектаклей по незнакомым пьесам, из незнакомого быта, на чужом языке. Заблаговременно все пьесы были переведены и изданы в виде брошюр, которые продавались еще до приезда театра и, что важно, по очень низкой цене. Кроме того, в программках (их перед спектаклем раздавали бесплатно) на каждый спектакль было подробно изложено его содержание, так что зритель мог следить за действием, не теряя нити сюжета, понимая отношения между персонажами, их место и роль в происходящих событиях. Такой организации гастролей и сегодня могут позавидовать многие театры, вынужденные играть перед иноязычным зрителем. Но какой вывод делает московский театральный критик? «Разжевана душа русского народа подстрочниками Мориса Геста», — сокрушается он. А вот резвый автор из «Рабочей газеты» издевается по этому же поводу: «Одним словом, наш Художественный театр умело оболванивал американского зрителя». И этот же автор так комментирует рассказ Станиславского о замечательном умении американского обслуживающего персонала включиться в работу и в кратчайшие сроки усвоить то, чему своих рабочих сцены Художественный театр готовил годами: «Одним словом, американских рабочих Художественный театр эксплуатировал вовсю». И заканчивает статью категорическим выводом: «Одним словом, Художественный театр умер для современности, гниет заживо и расползается по швам».

Даже фотография, на которой изображен недавно сошедший с поезда Станиславский (улыбающийся, усталый, взволнованный), становится поводом для утонченного укола: «Так улыбается только гордость, переживающая трагедию. Трагедию колоссального, беспримерного одиночества. Одиночества, которое знает, что его искусство только для космополитических Беббитов (герой романа Синклера Льюиса. — Р. К.)».

Вот в такой обстановке МХТ после двух лет скитаний и разлуки начинает новый сезон. Как это повелось с открытия в 1898 году, первым выходит к зрителю «Царь Федор Иоаннович». Своего рода талисман, с первой фразы которого четверть века назад всё для них началось. Станиславский играет Шуйского. Роль, в которой его никто в России еще не видел, первая новая роль, сыгранная после катастрофы «Села Сте-

панчикова». Он сыграл ее от безвыходности гастрольной ситуации, но сыграл удивительно, о чем в письме из Америки Бокшанская сообщала Немировичу-Данченко. И московские критики, расколовшиеся в оценке давно уже оцененного, но упрямо держащегося в репертуаре спектакля, в отзывах о работе К. С. единодушны. Роль небольшая, но именно ей спектакль-долгожитель обязан возникшей внутри его новой, неожиданной романтической интонацией.

Однако Владимиру Ивановичу не понравилась игра Станиславского — особенно меч, который тот держал в руках без видимой связи с сюжетом пьесы. И он не стал скрывать своего недовольства. Не странно ли? Ведь, казалось бы, кому как не ему следовало бы поддержать пусть вынужденное, но все-таки отступление К. С. от жесткого принципа — «ни одной новой роли». Не надо быть особо тонким психологом, чтобы оценить принципиальную важность такой поддержки именно с его стороны. А Немирович-Данченко был психологом тонким, можно даже сказать — изощренно, коварно тонким. Особено когда речь шла об актерах. А уж в К. С. он всматривался с особо пристальным неравнодушием. И ведь ясно же было, что Художественный театр ждали совсем не простые времена, а участие Станиславского-актера в новом репертуаре привлекло бы зрителей, обеспечило заинтересованное внимание критики. И тем не менее Вл. Ив. не удержался. Добавил в бочку меда свою ложечку дегтя, будто хотел и на будущее удержать Станиславского в рамках данного им после катастрофы «Села Степанчикова» слова. Подавить в нем проснувшееся, быть может, желание сыграть новую роль в новом спектакле.

К. С. был расстроен. И удивился, как Немирович не понял, что меч нужен не только затем, чтобы придать образу большую декоративную значимость, внешним театральным приемом показать в старом Шуйском воина, подчеркнуть силу его благородной личности. И уж конечно не для пошлого актерского красования. К. С. растерянно объясняет, что меч ему необходим для опоры, когда надо будет подняться с колен. В шестьдесят лет сделать это без поддержки так, чтобы не испортить пластического рисунка, ему уже трудно. Мелочи, недостойные внимания биографов? Конечно, мелочи. Но разве не из таких мелочей непрерывно ткется паутина человеческих отношений? И кто знает, не ослабил ли и впрямь успех в роли Шуйского решимость К. С. отказываться и дальше от новых ролей? А именно это, как бы мимолетное, неприятие Немировича поставило на возможном продолжении актерской судьбы Станиславского окончательный крест. При всей

своей сохранившейся внешней импозантности и огромном сценическом опыте он оставался актером чрезвычайно ранимым. Не случайно же во время знаменитой встречи в «Славянском базаре» на предложение Немировича всегда говорить друг другу всю правду в глаза К. С. честно признался: «Я этого не смогу». То есть не сказать не сможет, а перенести сказанное в свой адрес... В его актерской природе было, видимо, что-то затаенно пугливое, какая-то внутренняя робость. Не случайно Иван Кудрявцев, описывая игру К. С., замечает: «Какое-то маленькое сомнение в себе самом ни на секунду не покидало его. Когда покидало — повторяю, ничто не могло сравниться».

Во всяком случае, после разговора с Вл. Ив. роль Шуйского сникла. К. С. стал играть ее хуже. Но на гастролях в Баку опять сыграл великолепно, по-старому. И на вопрос всё того же Кудрявцева, почему так получилось, ответил вполне откровенно, что в Москве ему трудно играть, раз Немировичу не понравилось.

Здесь я, очевидно, должна объяснить, почему так часто ссылаюсь на дневники Кудрявцева — ведь он не самый близкий свидетель. Актер, чья судьба в театре складывалась не очень удачно, человек своеобразный, субъективный, с трудным характером, можно сказать — недобрый... Лишь потому, что его дневники не опубликованы? Конечно, всегда привлекает материал, еще не отполированный множеством взглядов. Но дело все же в другом. Кудрявцев в 1920—1930-е годы был одним из тех немногих, кто общался со Станиславским, испытывая к нему особенно острый человеческий и творческий интерес. К. С. приворожил Ивана Михайловича, как способен приворожить к себе гений, и стал для него постоянным объектом наблюдений, размышлений. Он будто хотел разгадать какую-то важную тайну. Но главное, Кудрявцев тоже, как один из немногих в ту пору, искренне, трогательно любил Станиславского и во внутритеатральных конфликтах всегда принимал его сторону. Записывая слова и поступки К. С., он время от времени добавляет в скобках «милый» или «умница» (а ведь был совсем не сентиментальным человеком). Даже критику в свой адрес воспринимает радостно: «Милый К. С., как нежно он говорил мне, что все, что я делаю, никуда не годится». Любовь ведь не только ослепляет, она в то же время делает человека наблюдательнее и прозорливее. Она ценит детали. Потому на страницах дневников Кудрявцева, где он пишет про К. С., вдруг попадают мгновения, вроде бы незначительные, но позволяющие понять в Станиславском что-то человечески простое и потому особенно важное. Вот, например, на

занятиях в «Габиме» К. С. показывал студийцам, как надо носить плащ, «сделал слишком крутой поворот и грохнулся на паркет. Последними словами его перед падением были: “Вот как нужно...” Упал — ему помогли подняться — встал: “Нет, так не нужно...”». Мимолетность, но картинка получилась по настроению вполне выразительная.

Любопытна психологически сцена первой встречи Кудрявцева со Станиславским (к которому его, вместе с другими своими студийцами, привел Михаил Чехов). «Первое впечатление — Учитель, вот тот самый. Ну, Бог Саваоф. <...> Ночью снился». Потом — разговор за чаем. Станиславский рассказывает им про занятия верховой ездой, про тренера, который кричал: «Жопу подбери, что ты на яйцах-то сидишь!» И «Саваоф» продолжает: «Вот и я вам скажу “жопу подберите, что вы на яйцах-то сидите!”». Кудрявцев был потрясен. «Я сгорел так, что даже из-за стола ушел — совсем растерялся. Даже у Чехова спросил — что это может означать (то есть — что он — разве такой?). Михаил засмеялся — нет, м.б. это он прочувствовать тебя сразу захотел — за “святость”, а м.б. посмотреть, как ты реагировать будешь». А в другой раз шли они по улице, а там недавно поставили урны. К. С. говорит Кудрявцеву, что, по слухам, «в них мочатся». Тот опять потрясен. Низовой уровень жизни, лексически обозначенный, кажется ему чем-то несоединимым со Станиславским. Сам-то он сравнивает его с Леонардо да Винчи, даже их почерки ему кажутся почти одинаковыми. Кто знает, может быть, у К. С. не просто возникло желание подразнить, испытать собеседника. Вполне возможно, он уже чувствовал, что наступает «обронзовенье» и на его естественное живое лицо постепенно наползает чуждая маска, под которой почему-то хотят видеть его окружающие. Эта специально снижающая игра в самого себя, другого, чем принято думать, в основе своей похожа на бунт. Но все-таки, наверное, в ней есть хулиганство, от которого он получает удовольствие. И (не в последнюю очередь) — психологическое манипулирование. Упражнение со слишком серьезно настроенным партнером. Ведь непросто был внутренний мир Константина Сергеевича. Очень непросто...

Но я опять отвлеклась от сюжета.

Итак, вернувшись в Москву, Станиславский окунулся снова в ситуацию привычно мучительного двоевластия. А вернулся он с двумя новыми ощущениями. К. С. за относительно короткое время многое передумал, многое пережил. Вспоминая для «Моей жизни в искусстве» прошлое, он болезненно осознавал, как страшно отличается реальность, к которой пришел Художественный театр, от тех идеалов, с которых всё

в 1898 году начиналось. И первое, главное, его ощущение — всеобъемлющее человеческое и творческое разочарование. К. С. его не скрывал. В письме Немировичу из Шамони, на пороге возвращения в Москву, он пишет резко, не соблюдая никаких политесов. «Наш театр, стариков, превратился из театра — в большое, неплохое представляльное учреждение с огромным кабаком при нем “распивочно и на вынос”. Учреждение — где спиваются талантливые люди. <...> Идти на компромиссы я почти не могу, когда иду — мне ставят их в счет, пользуются слабостью и злоупотребляют. А когда я тверд — называют несносным характером и бегут прочь. То, что я могу дать, — никому не надо. С них довольно того немногого, что они уже получили. В результате — я одинок, как перст, и стал еще более нелюдимым. Ведь я все два сезона просидел один-одинешенек в своей комнате гостиницы “Thorndyke” в Нью-Йорке. В смысле строгости и требовательности меня придется теперь, скорее, сдерживать. Я очень не люблю актеров. И готов их всех гнать — вон. Только так и можно очистить атмосферу. Если бы я дал себе волю и начал бы говорить об актерях так, как я о них думаю, после того, как увидел: что такое русский артист, когда ему не платят денег... Вы бы меня не узнали». Он будто резко отодвинулся в своем сознании от своего же театра. Давно уже образовавшаяся трещина явно превращалась в полосу отчуждения (см. Приложение, с. 419).

Другое, тоже совсем не веселое, ощущение — уже подступившей собственной старости. Ему там, в Америке, исполнилось шестьдесят — психологически для любого человека ощутимый рубеж. А для актера, за которым год за годом пристально следит зрительный зал, он тем более значим. В экстремальных условиях заграничных гастролей К. С. не позволял себе делать скидки на возраст. Теперь же, дома, наступила реакция: «Два года скитался по Америке и ни разу не хворал, а в Москве уже второй раз заболеваю». И планируя свое участие в будущей работе театра, а она предстояла огромная и непростая, он уже соразмеряет свои силы не только с деловой необходимостью, но и с собственными физическими возможностями. И не только физическими. Страх забыть текст во время спектакля и в молодости, его преследовавший, становится все навязчивее. И он и в самом деле все чаще забывает текст, останавливается, ему подсказывают. Возникает заколдованный круг. Чем больше К. С. боялся, тем чаще забывал. А каждое забывание, в свою очередь, питало неуверенность.

И все же он достаточно скоро сумел войти в новый для него мир советской жизни, которая не позволяла расслабляться.

Недаром булгаковский Воланд заметил, что москвичей испортил квартирный вопрос. Едва вернувшись, Станиславский на него и наткнулся. Над «подаренной государством» квартирой в Леонтьевском переулке, которая была еще и местом, где работала его Оперная студия, нависла угроза. «Право, все так брэнно и ничтожно стало на земле, что не стоит того, чтобы отдавать много сердца. Чего-чего не происходит с нами, и все-таки жизнь как-то вывертывается и хоть и плохо, но как-то устраивается, до новой неприятности. Точно мы в LunarPark-е проходим всевозможные фокусы. Они, как и там, нелепы, и не стоит обращать на них особого внимания. <...> Вот уже третий месяц, как один мерзавец отравляет мне жизнь, хочет закрыть студию и завладеть домом. С того момента, как я себе сказал: “Пусть закрывает. Хуже не будет”, — мне стало легче жить. Меня хотят тянуть в суд, но кто же в нынешнее время не судится!! Ну! присудят к выговору. Ну! Посадят! Все это пуганье, так как преступлений за нами нет никаких. Мы так чисты в нашем искусстве, что стыдиться и бояться должны за нас — другие». Это были еще только 1920-е годы, и слово «посадят» пока не приобрело своего рокового значения. И понятие правового поля из сознания граждан еще не успело исчезнуть совсем и надолго.

Это состояние трагического оптимизма, демонстративного социального бесстрашия (а вернее, все-таки, наверное, легкомыслия) очень скоро ему понадобится. Теперь уже Немирович, сдав сложнейшее свое двухсезонное дежурство, уехал с Музыкальной студией на гастроли в Америку, и все сложности (а они были в то время огромны) как внутренних, так и внешних отношений выпали на долю К. С. Собственно говоря, сложным тогда было всё. Но существовало три особенно трудных, в то же время принципиально важных зоны свалившейся на него ответственности. Первая — необходимость постоянно быть в контакте с руководящими культурными инстанциями, которым подчинялся театр. Это требовало тонкой дипломатии, мудро осторожной, но одновременно и твердой, без чего театр легко мог превратиться в игрушку внешне амбициозных, но внутренне зависимых, боящихся за свое положение большевистских чиновников, находившихся к тому же в сложных, переменчивых иерархических и личных отношениях друг с другом. Как ни странно для тех, кто вопреки логике и очевидности предпочитает видеть в К. С. человека непрактичного, далекого от жизни, он прекрасно справлялся с этой задачей (см. Приложение, с. 372, 425, 426). Пожалуй, он справлялся с ней в некотором смысле даже успешнее, чем Немирович, так как предпочитал обороне наступление. В эти

короткие, единственные за всю историю Художественного театра сезоны своего единоначалия К. С. проявил способность преодолевать, казалось бы, непреодолимое.

Вторая зона ответственности, тесно связанная с первой, — репертуар, то есть борьба с советской цензурой за пьесы, на которые взгляды театра и цензоров решительно разошлись. История мытарств «Дней Турбиных» М. Булгакова хорошо известна. И поведение в ней Станиславского — тоже. Во многом именно его упрямству, какому-то вроде бы наивному невосприятию аргументов тех, кто считал спектакль чуждым советской культуре, пьесе удалось удержаться на сцене. Он проигрывал, отступал, но, вынужденно отступив, снова начинал добиваться снятия запрета. Такое поведение тогда было редкостью. Снятый спектакль безропотно исчезал с афиши, и это не обсуждалось. Возможно, К. С. обескураживал представителей власти тем, что вступал с ними в диалог на равных, не воспринимал их решение как команду. Он был настолько уверен в своей правоте и праве отстаивать собственное мнение и так вроде бы искренне предполагал, что они, как разумные люди, способны к этому мнению прислушаться, что поневоле приходилось вступать с ним в диалог. К тому же его великолепная внешность, его завораживающий голос, о котором Блок говорил с таким восхищением, его обаяние, мировая слава... Сама его какая-то загадочно особенная личность, наконец... При всех режимах это оказывает тайное, часто неосознаваемое собеседником воздействие. Мы же стайные животные, несмотря ни на что, и еще сохранили способность реагировать на невербальную информацию.

А еще он мог принимать внезапные, неожиданные решения не только в творческом, но и в реальных бюрократических обстоятельствах. Умел, если можно так сказать, наладить хитрую, психологически капканную дипломатическую игру. Эта способность не раз выручала его. Вот приведу опять лишь один эпизод, связанный с «Унтиловском» Леонида Леонова, первой пьесой знаменитого в будущем советского писателя. В тот год ему было всего 26 лет — вроде бы один из тех литературных «мальчиков», которые подают надежды, а потом вдруг исчезают из поля зрения, исчерпав уже на старте весь запас отпущенных творческих сил. Пока что в серьезном авторском активе Леонова был только роман «Барсуки». Но Станиславского обычно меньше всего волновало, есть ли писательское имя у автора. Он читал пьесу — и если она ему нравилась, начинал упрямую (в этом его качестве сомневаться не приходится) борьбу за нее. И с противящимися силами внут-

ри театра, и особенно с теми, что сопротивлялись извне. Так он поступал в годы Общества искусства и литературы, когда добивался от цензуры разрешения на постановку инсценировки «Села Степанчикова» Федора Достоевского. Так он поступит и позже, в 1931 году, когда цензура запретит «Самубийцу» Николая Эрзмана. Станиславскому очень нравилась эта пьеса, он считал ее гениальной. Мечтал о спектакле. И не только мечтал, но пошел на открытый конфликт с запрещающими инстанциями, написав письмо с просьбой разрешить постановку на самый верх, Сталину. Правда, выше Сталина писать уже было некому (см. Приложение, с. 431).

Итак, власти (и пресса) торопили МХТ с новыми советскими пьесами. Луначарский в статье, опубликованной почти сразу после возвращения театра из долгой зарубежной поездки, бодро сообщил, что знает мечту Станиславского о большой революционной пьесе. Однако при всей видимой бодрости было легко догадаться, что такая мечта не скоро сможет претвориться в действительность. Станиславский не спешил. Он открыто откладывал появление на сцене Художественного театра «революционной пьесы», считая, что драматурги, а значит, и театры будут способны осознать, а следовательно, и воплотить в художественных образах события Октября не прежде, чем эти события отодвинутся хотя бы на десятилетие. А играть скороспелку или прямую агитку на сцене театра, всегда так требовательно выбиравшего литературный материал, он не считал возможным.

Умно и предусмотрительно отложив на будущее контакт с «революционной пьесой», К. С. тем не менее с большим интересом читал пьесы новейших авторов, в которых отражались не моменты беспощадной революционной борьбы, не масштабные преобразования всего и повсюду, а жизнь простых людей, ввергнутых в эти гигантские процессы. Ему нужны были не пафосные массовые сцены, а серьезный психологический анализ. Не лозунги, а слова, которыми обычные люди обмениваются друг с другом. «Унтиловск» показался ему интересным, автор талантливым. И он решил, что МХТ может эту его первую пьесу сыграть.

Однако требуя от театров современных постановок, идеологи советской культуры в то же самое время во всем готовы были усмотреть либо влияние буржуазной идеологии, либо искажение революционной действительности. Хотя навязчивая подозрительность считается признаком старости, а большевики были молоды, да и государство, которое они строили, тоже едва успело родиться, однако с самых первых шагов именно подозрительность оказалась одним из важнейших

свойств новой идеологии. И пьеса Леонида Леонова попала под подозрение в числе прочих.

Станиславский не отступил. Был найден, по тем временам оригинальный, способ публичной защиты. Называлось мероприятие «Соединенное заседание Репертуарной коллегии и Высшего совета». Как сообщила Немировичу в Америку Ольга Бокшанская, «приглашено человек пятьдесят. Половина из них — высшие члены правительства, половина — литературный мир». Список действительно был солидный, в нем значился даже Сталин, правда, в те годы еще не могущественный «вождь народов», но все-таки и не последнее лицо в государстве. Причем позвали их всех не в официальные кабинеты, а в театр, на свою территорию, что психологически было тонко продумано. Станиславский вообще уделил много внимания деталям, небрежение которыми так часто губит «замыслы с размахом». Он просил заблаговременно обсудить, «как будет обставлен этот вечер в смысле приема гостей, угощения. Внимательно рассмотреть список приглашенных, так как на этой почве могут быть досадные для театра обиды».

Этому высокому собранию, в присутствии автора, актеры (и не какие-нибудь из второго состава, а Качалов, Москвин, Лужский, Грибунин, Добронравов) должны были представить пьесу. Совершенно так, как это делают сегодня на всех континентах (кроме Антарктиды... хотя...) провозвестники новой драмы. Любопытно, что на той, скорее всего, действительно первой «читке» всё происходило будто в рамках нынешнего ритуала. Станиславский сказал вступительное слово. Актеры серьезно прочли текст по ролям, но без театрального антуража. Состоялось открытое обсуждение, где резко столкнулись противоположные мнения. Пьесу многие сочли слишком мрачной и ставить ее категорически не советовали. Тогда Станиславский задал вопрос: «Что должен делать театр? Исключительных современных пьес нет. Стало быть, или надо ставить строго классический репертуар, или ставить современный, выбирая наиболее талантливые произведения». И тогда, как информирует Владимира Ивановича Бокшанская, «все ораторы сказали, что последний выход лучше и, стало быть, пьесу как будто ставить не то что можно, но даже нужно». В самом конце К. С. демонстративно обнял растерявшегося Леонова, который был не в состоянии внятно произнести свое заключительное слово. Очевидно, потом, как это принято теперь, было и «угощение».

Результат: спектакль состоялся. Правда, он получил резкую оценку критики, увидевшей в пьесе как раз те самые опасные недостатки, на которые указывали бдительные боль-

шевистские цензоры. Но это уже другая сторона медали. Важно, что победа была все же одержана и судьба Леонова-драматурга не оборвалась в самом начале. В наши дни подобные «читки» не просто вошли в моду — они превратились в особенный и, казалось бы, лишь сегодня открытый сценический жанр. Однако театральная история любит иногда по-своейски подмигнуть забывчивым первопроходцам. И ехидное «было» вдруг доносится из глубины иногда очень далеких времен.

Наконец, существовала третья зона ответственности: внутренняя жизнь театра. Она включала в себя как творческие отношения в процессе работы над новыми спектаклями, так и отношения повседневные, в этот период особенно напряженные. Молодое поколение, которое должно было постепенно сменить «стариков» и продолжить их дело, оказалось совсем не таким, как представлялось К. С. в его давних размышлениях на финской скале. Самые талантливые уходили в самостоятельное плавание, самые активные — стремились по-своему влиять на жизнь театра. Система студий начинала обнаруживать не только свои спасительные преимущества, но и непредвиденные разрушительные тенденции. Молодые иначе чувствовали новое время, и самые амбициозные и активные уже не хотели безропотно подчиняться авторитету старших. Станиславскому то и дело приходилось сталкиваться с их сопротивлением. Этот период внутренних отношений — один из запутанных, туманных моментов в истории Художественного театра. Он полон внутренних конфликтов, в которых К. С. часто оказывался стороной атакуемой. Он срывается, ведет себя резко (см. Приложение, с. 431).

Если прибавить ко всему этому огромные творческие нагрузки (он взял на себя, как главный режиссер, ответственность за каждый выпускаемый спектакль), сложность идеологической обстановки в стране, репертуарную занятость, возраст, постоянную склонность к простудам, трудно представить, как он мог все это выдержать. В этот период он уже серьезно, непоправимо больной человек. Сердце все чаще посылает предостерегающие сигналы. Бокшанская пишет Немировичу, что К. С. во время репетиций доводит себя до «сердечных припадков». Катастрофа приближается неотвратимо. И она наступает после юбилея Художественного театра в 1928 году, на котором К. С., еще вроде бы бодрый и деятельный, вместе с Немировичем-Данченко, словно два коверных клоуна, веселят публику, выясняя, кто в их долгом союзе «муж», а кто «жена». Произносит торжественную речь, предлагает залу поч-

тить память Саввы Морозова. В зале — правительство, сам Сталин. А Морозов — «буржуй». «Доброжелатели» поспешили указать К. С. на опасную ошибку. По устойчивой театральной легенде он сильно разволновался. На другой день на юбилейном вечере, где исполнялся первый акт «Трех сестер» и К. С. играл Вершинина, ему вдруг стало плохо. Умереть на сцене — вроде бы такова старинная актерская мечта? Однако он сумел доиграть акт до конца и даже заставил себя поклониться два раза. Потом упал. Его унесли. Инфаркт. Зрители не поняли, что случилось. А он уже никогда больше не выйдет на сцену. Его творческое пространство в очередной раз трагически сузилось. Десять лет, которые ему предстояло прожить, он проживет без того, что особенно любил и ценил в себе — без «актерства»...

Глава двенадцатая

ПОСЛЕДНЕЕ ОДИНОЧЕСТВО

Самые последние годы жизни Станиславского противоречиво и странно отразились в памяти его современников, а в результате — и в сознании потомков. В театральной литературе, в устных преданиях и конечно же в архивных материалах, еще не извлеченных на свет божий, сохранилась масса рассказов (часто — анекдотов) про К. С. того времени. Большой старик, выпавший из реальности. Всего боящийся, не понимающий, что вокруг происходит, путающий названия советских должностей и учреждений. То могущественное ГПУ окрестит ГУМом, то председателя Совета народных комиссаров превратит в председателя всей России. То вообще самого Ленина вместо Ильича назовет Лукичом.

Впрочем, последняя оговорка достаточно любопытна. Станиславский не только вместе с Немировичем ставил «На дне» Горького, но долгие годы, в том числе и в самый разгар революционных катаклизмов, играл Сатина. Спектакль оказался в репертуаре Художественного театра долгожителем и десятилетиями накладывался на события российской истории. Сколько мнений, сколько споров прочел и выслушал за это время К. С. о Луке. Этот персонаж до сих пор не дает покоя литературоведам, у них на его счет взгляды решительно расходятся. Горьковский старичок (то ли утешитель, то ли провокатор), пообещавший обитателям ночлежки избавление от жизненных тягот, но в итоге подтолкнувший их к трагической развязке... Лидер большевиков, суливший лучезарное завтра, а в реальности... Чем больше проходило времени с ноябрьского переворота, тем окончательнее развеивались иллюзии. И опасное сближение невольно приходило на ум. Сегодня в рассуждениях исследователей, в работах режиссеров оно превратилось в банальность. Конечно, вряд ли можно утверждать, что Станиславский оговаривался потому, что в тайном внутреннем своем обиходе именно под таким именем числил большевистского вождя. Но, как бы там ни было, Ленин был

предметом его творческих размышлений во время постановки «Каина» в 1920 году. И в этих его размышлениях ассоциировался вовсе не с Авелем.

Станиславский в трагедии Байрона увидел исчезающую тень, которую поступок Каина отбрасывал на всю историю человечества, а главное — на события современности. И хотя современность у автора и режиссера была разная, однако понимание трагической неискоренимости библейского противостояния добра и зла оказалось общим. В «Каине» К. С. пытался вернуться к своим мыслям об этом вечном противостоянии, которые ему не удалось воплотить в «Селе Степанчикове». Грубо прерванный вмешательством Немировича-Данченко процесс работы над спектаклем и образом Ростанева продолжился за его пределами в «Каине». К. С. был упрям не только как бытовой человек, но и как художник-мыслитель. В его подсознании шла напряженная аналитическая работа. И так всех насмешивший «Лукич», возможно, был, как теперь бы сказали, «оговоркой по Фрейду»...

«Не знал обстоятельств жизни», — утверждает без тени сомнения Николай Васильевич Егоров, один из директоров Художественного театра, в беседе с психологом Григорием Израилевичем Поляковым, составителем «Характерологического очерка К. С. Станиславского». Прежде чем познакомить читателя с этим любопытным и неожиданным документом, необходимо объяснить его природу и происхождение. В начале XX века, в связи с бурным развитием психологии, возник вполне естественный интерес к феномену гениальности. Появилось множество теорий, как серьезных, так и просто эффектных. Разрабатывались методики иногда чрезвычайно изощренные. Казалось, для науки настал, наконец, момент проникнуть в тайную природу гения.

Григорий Поляков был молодым, еще не остепененным, сотрудником Института мозга, таинственного и конечно же «закрытого» научного учреждения, о котором ходили странные слухи: ведь там хранился и как будто бы изучался мозг Ленина. Впрочем, этот жутковатый «экспонат» не был единственным. В институте их существовала целая коллекция: мозги Владимира Маяковского, Андрея Белого, Эдуарда Багрицкого... Поляков проводил исследования, используя метод опроса «свидетелей», то есть тех, кто хорошо знал «объект» изучения. И вот по горячим следам, почти сразу же после смерти Станиславского («не износив и пары башмаков», как сказал бы Гамлет) психолог отправился беседовать с родственниками К. С., с актерами и служащими Художественного театра. Расшифровав и упорядочив эти беседы, уже к концу 1938 года (!)

он успевает на их основе составить свой «Характерологический очерк». Документ интересен тем уже, что создавался по горячим следам (Станиславский умер 7 августа), пока время не успело наложить на воспоминания свой обязательный глянец. Еще не забылись личные обиды, а общепринятый взгляд не подмял под себя личные суждения.

Вопросы, которые задает Поляков, часто наивны, он плохо знает природу театра, да она и не интересует его. Станиславский практически оторван исследователем от дела всей его жизни, исследователю важны типовые черты характера, параметры личности, физиологические особенности тела. Зрение, слух, «праворукость» или «леворукость»... Собеседники Полякова, люди театральные, от строгих научных методов бесконечно далекие, рассказывают бессистемно, вольно. Они будто жалуются на то, что К. С. был таким, каким был. Некоторые просто очень хотят, наконец, выговориться без оглядки на последствия своей откровенности. И потому в этом тексте отразилась не столько личность К. С., сколько отношение к нему опрашиваемых, внутритеатральная атмосфера тех дней.

Какой была почти полувековая судьба этого «Характерологического очерка», а также приложенных к нему черновых записей бесед — неизвестно. Во всяком случае, явная потертость страниц рукописи, напечатанной на тонкой серой бумаге, напоминает самиздатовские экземпляры и говорит о том, что ее читали. Но в годы, когда личность и творчество Станиславского, особенно его система, были канонизированы, выведены за пределы критического обсуждения, работа Полякова была явно «не в масть» и потому лишь в 1987 году всплыла на поверхность.

А теперь, наконец, несколько отрывков из черновых текстов бесед (без исправления стилистики подлинника).

Из беседы с Николаем Егоровым.

«Искусство поглощало в нем все время, мысли, страсти. По необходимости отвлекался на административные дела, семейную и внешнюю (вне искусства) жизнь, на все это отвлекался без интереса, большей частью с раздражением, и в сложных вопросах опускал руки. Насколько алытруистичен был в искусстве, настолько эгоистичен во всем остальном в жизни. Насколько правдив и искренен в искусстве, настолько лжив и неискренен в обыденной жизни. Наблюдал жизнь и людей с утилитарной точки зрения, имея в виду использовать свои наблюдения в искусстве. Лживость и неискренность скрывал лоском внешнего воспитания. Как режиссер и актер знал себе цену, при всей своей скромности. Как человек знал себе цену только в отношении своей наружности».

«По отношению к большим людям был низкопоклонен... <...> и наоборот, с людьми маленькими бывал некорректен, часто не замечал их».

«Совершенно не был способен к публичным выступлениям, страшно при этом терялся, смущался, городил что-то несусветное».

«К философии был мало доступен».

«Никогда не ссылается в своих писаниях ни на какие авторитеты (т. к. их не знал), ссылается лишь на великих актеров».

«Чрезвычайно мало читал. Литературу знал как обыватель».

«С трудом разбирался в написанном. Новую пьесу ему надо было хорошенько растолковать».

«Даже простое письмо было трудно написать».

Это говорит тот самый Егоров, на деловую честность которого К. С. полагался, из-за которого не один раз ссорился с Немировичем. Говорит с пренебрежением, превосходством, ничуть не смущаясь, что слова его разительно противоречат фактам. Это все, что он смог (захотел?) вспомнить о великом художнике, с которым судьба позволила ему на какое-то, вполне, впрочем, значительное время оказаться рядом. «Даже простое письмо было трудно написать»... Не правда ли, странная литературная недееспособность человека, который с отрочества вел поразительные по тонкости и глубине наблюдений художественные записи, помимо множества «простых писем» (в их числе и официальных) написал «Мою жизнь в искусстве», одну из самых великих театральных книг, создал обширный труд по своей системе. «Совершенно не был способен к публичным выступлениям»... «Городил что-то несусветное»... Это о Станиславском, чьи речи и в самом театре, и на многочисленных творческих собраниях и встречах внутри театра (не говоря уже о репетициях) и вне его отличались точностью, ясностью мысли, смелой образностью.

А каким устойчивым оказалось «общее мнение», что всякую новую пьесу К. С. понимал только после того, как ее «растолкует» ему Немирович-Данченко! Об этом же напишет в своих мемуарах, изданных в Париже в 1955 году, и Леонид Давыдович Леонидов, известный импресарио, организовывавший многие, в том числе и заграничные, гастроли Художественного театра: «Особенность Станиславского заключалась в том, что на первых порах он туго воспринимал каждое новое явление. <...> Но, когда ему хорошо и дельно растолковывали непонятное, — тогда просыпался гений, в полной мере присущий Станиславскому, и он возносился на подлинные верши-

ны мирового театра». Легенда, увы, исходила от самого Вл. Ив., которым Леонидов искренне восхищался и словам которого вполне доверял. Немирович вроде бы шутя говорил Леонидову, что играет при Станиславском роль Фирса: «Платочек ему подай и леденцы приготовь, и спатеньки уложи и перекрести...» С самых первых лет совместной работы с К. С. он утверждал устно и письменно, что вынужден быть литературной нянькой у «нашего купца».

Но вернемся к Егорову. Понимая, что должен как-то объяснить, почему же такой необразованный, литературно не одаренный, ординарный человек мог сделать то, что он сделал, он добавляет, что Станиславский «одной лишь своей необычайной интуицией, будучи совершенным невеждой во многих областях знания, проникал в сущность психологических и психофизиологических законов применительно к искусству актера». И делает окончательный вывод: «Огромный, гениальный художник и очень маленький, заурядный человек».

А вот еще одна беседа — с Николаем Солнцевым, незаметным актером МХТ. В послевоенные годы он работал научным сотрудником в Доме-музее К. С. и всем рассказывал, что он — «духовный сын Станиславского». Вот как этот «сын» охарактеризовал Полякова своего «духовного отца»:

«Скупой, но отзывчивый человек».

«Вникал в мелочи быта». Имел «75 костюмов и 40 пар обуви (все под номерами). Не надевал, ходил в самом простом».

«Никому не доверял ключей».

«Плюшкин».

«Был очень двуличен»...

Даже незлобивый Николай Телешов, директор Музея МХАТ, добавит: «Не был вполне искренен в отношениях с людьми». А ведь всего несколько месяцев до «бесед» К. С. письмом благодарит Телешова, приславшего от имени музея к его юбилею альбом фотографий: «Меня очень тронуло Ваше внимание и та любовь, с которой этот альбом был подарен».

Вот и выходит: «Слова, слова, слова»...

Мог ли молодой психолог, опираясь на одни лишь слова, понять природу гениальности? В который раз в них предстали извечная слепота человеческая, эгоизм, завистливая безжалостность и безнаказанность посмертных оценок. И как вообще трудно понять природу происхождения этих категоричных оценок, кардинально расходящихся с истиной.

Впрочем, что значат для репутации Станиславского почти никому до сих пор еще неизвестные «беседы» Полякова по сравнению со знаменитым «Театральным романом» Булгако-

ва, где возникает и вовсе карикатурный образ полубезумного, но достаточно вредного старика-хулигана, который давно уже оторвался от жизненных реалий, однако продолжает терроризировать всех своими неожиданными выходками. У него осталось только привычное ощущение власти, граничащей с вседозволенностью. Упоение нелепыми фантазиями больного рассудка. А еще — погруженность в закулисные интриги, угодливо и расчетливо сообщаемые ему мелкими, хитрыми людишками, которыми он себя окружил.

У Булгакова был «язвительный глаз», как заметил еще его педагог в гимназии. Сделавшись писателем, Михаил Афанасьевич часто отдавался потребности выставить событие или человека не просто насмешливо, но как-то унизительно насмешливо. Его иногда сравнивают с Гоголем — нелепое сравнение. Невидимых миру слез, составлявших поразительную неповторимость гоголевского комизма, у Булгакова нет и в помине. Он строг и слишком самососредоточен, чтобы усложнять иронию вселенской печалью. Его, кажется, вообще раздражает человеческий мир, и он мстит за то, что вынужден существовать с ним вместе. Многие страницы «Записок покойника», как и «Мастера и Маргариты», будто продиктованы ненавистью. Умиравший, загнанный в угол, не получивший того признания, на которое, по его внутреннему пониманию (и конечно же по справедливости), «право имел», он находил ожесточенное утешение, заноса на бумагу портреты своих настоящих и мнимых врагов. Наступит время, когда не будет на свете ни их, ни его самого — но портреты останутся, и этот суд (все равно, праведный он или неправедный) будет длиться и длиться. И никто и ничто не в силах этому помешать.

Театр, скрытая от зрителей рабочая его повседневность и у менее пристрастного наблюдателя не могут не вызвать иронического изумления. Здесь — особенные законы, диковинные характеры. Отличающаяся от привычных норм жизни система отношений. Свой бытовой уклад. Тому, кто впервые переступил порог служебного театрального входа, все кажется поразительным, многое — почти на грани безумия.

Так уж вышло, что Художественный театр, пытавшийся, причем в самом начале своего существования достаточно успешно, преодолеть традиционные пороки закулисы, оказался первым в судьбе Булгакова-драматурга. Но случилось это уже в послереволюционное время, когда принципы, на которых была изначально построена внутренняя жизнь МХТ, претерпели печальные изменения. Булгаков вошел совсем не в тот мир, в который когда-то входили Чехов, Горький, Блок и дру-

гие талантливые, умнейшие люди России, влюблявшиеся не только в спектакли, но и в закулисную атмосферу театра, в актеров, поражавших своей интеллигентностью. Между К. С. и Вл. Ив., начинавшими с полного (казалось — вечного) единомыслия, успела уже пробежать целая стая чернейших кошек. Из последних нравственных сил, ради главного дела их жизни они продолжали тягостное для каждого сосуществование, временами больше похожее на окопную войну. Все обитатели когда-то «самого интеллигентного театра России» теперь заняли места в окопах по разные линии «фронта». Коллектив разделился на людей Немировича и людей Станиславского. Однако внешние следы когда-то живых творческих и нравственных принципов еще не были окончательно стерты. Но теперь они бросались в глаза остроумному наблюдателю совсем не великой своей, а смешной стороной.

К тому же и сама изменившаяся жизнь не без ехидства переменила акценты. Демонстративное соседство висевших в фойе портретов технических служителей сцены, артистов театра и великих драматургов прошлого потеряло в послереволюционные годы свой прежний смысл. Теперь странное соседство уже не звучало как декларация равноправия всех участников театрального процесса. В стране, демагогически провозгласившей социальное равенство, соседство портрета рабочего сцены с портретом первого актера (и даже с портретом Шекспира) вполне укладывалось в рамки официальной идеологии. Впрочем, не совсем. С точки зрения этой идеологии рабочий был, разумеется, гораздо «равнее».

Вряд ли стоит удивляться, что Булгаков при встрече с реальной «коробочкой» не ощутил душевного трепета. Тем более не ощутил он его позднее, когда вошел за кулисы МХТ как служащий, которому неизбежно открылась изнанка жизни стареющего театра. И все-таки, наверное, главным, что помещало Михаилу Афанасьевичу изжить комплекс иронического «человека со стороны», стали его мучительные писательские отношения с руководством театра, прежде всего со Станиславским.

Потому так резок роман, что слишком много личного отразилось в нем. Обида (а он был глубоко обижен на К. С. в период работы над «Мольером») придала силу тайной злости картинам закулисной реальности, и без того, как уже было сказано, для стороннего наблюдателя представляющейся нагромождением нелепостей. А замечательная прозорливость Булгакова, его способность видеть действительность в ее неразмытых, нерастущеванных формах, позволила добиться резкой и убеждающей законченности портретов.

Роман получился безжалостным, но блестящим. И реальный Константин Сергеевич уже никогда не сможет избавиться от своего виртуального двойника, руководителя Независимого театра Ивана Васильевича (и совсем неслучайно это имя принадлежит кровавому царю, изображенному тем же Булгаковым карикатурно и в то же время зловеще).

Во время работы над «Мольером», пытаясь защитить героя от снижающей трактовки Булгакова, К. С. объясняет драматургу, что речь должна идти не только о «жизни простого человека», а о мировом гении. Мольер «может быть наивным, но это не значит, что нельзя показать, в чем он гениален», — говорит К. С. после одного из просмотров. Восставая против одностороннего подхода к гению, он, как окажется, защищает не только Мольера, но и себя. Будто предвидит, что жесткая односторонность Булгакова в «Театральном романе» ударит уже по нему самому (к счастью, этого он уже не успеет прочесть). Конечно, беспощадный удар автором демонстративно «прикрыт». К. С. отъединен от Ивана Васильевича якобы «защищающим» (на самом же деле — усугубляющим) предупреждением: «Я, хорошо знающий театральную жизнь Москвы, принимаю на себя ручательство в том, что ни таких театров, ни таких людей, какие выведены в произведении покойного, нигде нет и не было», — не скрывая издевки, пишет Булгаков.

Но если иметь в виду реального Станиславского — действительно не было. Документы и факты последних лет его жизни складываются в совсем иной «характерологический очерк» и в иной, не мстительно насмешливый, а трагический «театральный роман» о старости великого и одинокого человека, под конец жизни оставшегося наедине со слабеющим телом и сопротивляющимся разрушающему давлению времени неотступным гением.

Жизнь, начинавшаяся так свободно, обеспеченно, ярко, словно взимая проценты, преподнесла Станиславскому трудный финал. Многочисленные родственники, которых надо кормить. Больной сын, требующий лечения в дорогих заграничных санаториях. Утрата семейного дела, одного из самых солидных в Москве, создававшегося поколениями Алексеевых. Травля Художественного театра наседавшими противниками слева, потом — удушающие объятия властей, и неизвестно, что было легче. Но главное — собственное здоровье.

Согнанный с места, где прошла большая часть его жизни,

затворник Леонтьевского переулка, он обитает в доме, «подаренном» (как принято было писать об этом в советское время, но ведь не на улицу же было выселять мировую знаменитость) ему правительством. С каждым днем он неизбежно погружается в болезнь, не в силах сопротивляться разрушительной работе старения. Его отлично сложенное природой, натренированное специальными упражнениями тело теперь преподносит сюрприз за сюрпризом. Непрерывные простуды. Он неделями лежит в постели с высокой температурой. Медленно выздоравливает, чтобы через какое-то время опять заболеть. Очевидно, предрасположенность к простудам, как и многое в нем, тоже «родом из детства». Материнская забота о здоровье детей, которых, оберегая от холода, перед выходом на улицу беспощадно укутывали, привела к обратному результату. У К. С. не выработался иммунитет: всю жизнь он простужался легко, болел долго. К старости простуды участились и к тому же стали опаснее. Но главная проблема — сердце. Стенокардия или грудная жаба, как тогда говорили врачи. В последние годы она напоминает о себе почти постоянно, не дает свободно дышать, свободно двигаться. Приходится соизмерять с ней каждое бытовое усилие. Общий для всех сердечников страх смерти (для врачей он служит дополнительным подтверждением диагноза) усугубляется наследственной мнительностью. Свойственная К. С. с молодости, теперь она обострилась (так многие черты характера обостряются или возвращаются в старости). Он боится новых методов лечения.

Но подводит не только сердце. Глаза поражены катарактой, впереди — операция, которой он опасается. Из-за плохого зрения походка стала неуверенной, особенно после того, как он поскользнулся на лестнице, не разглядев ступенек. Теперь даже по квартире ходит с тростью, иногда держась за дверь или стену. Это производит сильное впечатление на посетителей. И они, будто пчелы нектар, переносят добытую информацию из Леонтьевского переулка в «улей», что в переулке Камергерском. Позже на основе таких рассказов возникнет стойкая легенда, что К. С. перенес инсульт.

Еще у него ишиас, он испытывает постоянные боли. И диабет, из-за которого врачи держат его на строгой диете. Он живет почти впроголодь. Тот же Егоров в «беседах» рассказывает, как К. С. тайком брал с тарелки балык или икру и торопливо съедал. Как «домработница из-под полы приносила ему кусок пирога, который он съедал тайком от жены».

Посетивший Станиславского в ноябре 1937 года режиссер

Василий Сахновский рассказал Бокшанской о своих впечатлениях. А она, как всегда, отписала отчет об услышанном Немемировичу: «Прежде всего его поразил внешний вид К. С.: у него совсем переменялось лицо, — может быть, оттого, что он остриг волосы. Какой-то получился незнакомый до сих пор облик, да притом от остриженных волос как-то стала выделяться вверх надлобная часть черепа, получился какой-то микроцефальский череп, как определил В. Г. И руки его поразили: прежде они были такие мощные, а теперь дряблые, беспомощные. И совсем побелевшие уши. Вообще вид человека, теряющего силы, — да и сам К. С. так это опускает, он сказал, что чувствует, что заметно для себя лишается сил».

Но болезни, видимое всеми разрушение тела могут быть обманчивы. При вскрытии обнаружат, что склероз затронул многие важные органы, но только не мозг Станиславского. Никакого физиологически обоснованного маразма у него не было. И вовсе не случайны ясность ума, трезвое понимание происходящего, точность формулировок, яркость образов — в его письмах, документах, речах, поступках последних лет. Не случайно о смелости, остроте поисков элементов системы, продолжавшихся до самой смерти, говорят записи репетиций, бесед с актерами и учениками, счастливые свидетельства тех, кому довелось работать с ним в эти годы.

Творческая энергия, способность к интеллектуальной и репетиционной работе не покидают его. Стоит ему приступить к репетициям, к занятиям со студийцами — старость отступает. Глохнувший, он прекрасно слышит актеров. Слепнувший, как прежде различает цвета, их малейшие оттенки на сцене. Забывая о сердце, делает непозволительно резкие движения, легко переставляет тяжелые кресла. Словно старый боевой конь, слышавший звук трубы, зовущий в атаку, он работает напряженно и долго.

Работа — его страсть.

Из всего, что он когда-то любил и умел, ему и осталась только работа. Человек, посетивший его квартиру в Леонтьевском переулке, вряд ли может себе представить, в каких интерьерах жил прежде этот, теперь совершенно равнодушный к быту старик. В далеком прошлом остались мрамор парадных лестниц барского особняка на Большой Алексеевской улице, где он родился, и готическое убранство дома с колоннами у Красных ворот, когда-то поразившее Виктора Андреевича Симова. Теперь жилище К. С. поражает иначе — абсолютной своей простотой и неустроенностью. Пожалуй, только скромные колонны Онегинского зала робко напоминают о про-

шлом. По воспоминаниям бывавших у Станиславского в Леонтьевском переулке, «квартира была как сарай», «забита баулами, сундуками». У кровати — шкафчик, где (действительно под замком) хранятся плоскогубцы. На случай, если электрическая проводка замкнется и начнется пожар. Тогда щипцами К. С. надеялся перерезать провод. В театре ходило тогда немало анекдотов о его бытовых страхах и технической наивности, и Булгаков не преминул ими воспользоваться. Стоит только вспомнить извозчика Дрыкина, который возил Станиславского на репетиции вместо машины — «а если шофер умрет от разрыва сердца за рулем, а автомобиль возьмет да и въедет в окно?».

Особенно всех изумляла перенесенная из передней вешалка, которая стояла за рабочим креслом К. С. Когда он сидел за столом, ее металлические крючки странно торчали над его головой (позже, по настоянию Лилиной, их все-таки сняли). Но в этой нелепой вешалке, породившей множество пересудов, сказывалась не старческая причудливость, а изобретательный ум режиссера, находчивость человека экономного, делового. От стены за креслом несло холодом, что было чревато простудами, обострением ишиаса. Проблема серьезная. К. С. нашел для нее простое, не требующее специальных затрат решение: превратил солидную деревянную вешалку в надежный защитный экран.

В этой неустроенной, но чистой, хорошо натопленной квартире, где мебель покрыта белыми чехлами, будто хозяева надолго ее покинули, он часто бывает совсем один. Его жена и сын подолгу живут за границей. У Игоря туберкулез, родовое проклятие Алексеевых, ему предписано лечение на швейцарском курорте. На это лечение, а также на содержание многочисленных родственников уходит значительная часть того, что К. С. зарабатывает. И не стоит, как это делали многие, объяснять его бытовую прижимистость («отказывал себе во всем на гастролях за границей») наследственной купеческой скупостью. При большевиках он уже не был человеком богатым, а обязательства перед родственниками никуда не делись и требовали значительных средств. Вопреки обвинению в равнодушии ко всему, кроме искусства, он постоянно озабочен их судьбами. Его беспокоило, что с ними станет, когда он умрет. Рассказывая в одном из писем, как Немирович уверяет его, что все необходимое будет сделано, К. С. меланхолично и трезво добавляет: «Сомнительно». Впрочем, театр позаботился о том, чтобы в голодном 1932 году Станиславскому увеличили паек. Сохранился документ, со-

державший такую просьбу. Но был ли он отправлен и повлиял ли на количество положенных Станиславскому кур — история умалчивает.

Период «Леонтьевского затворничества» при всех его бытовых проблемах и очевидных ограничениях контактов в творческом и нравственном смысле оказывался уединением, которое, как когда-то в Америке, возможно, помогало вытерпеть главное одиночество его жизни: непонимание бывших коллег, раздражение и насмешки труппы, стараниями интригующих «доброжелателей» доходившие до его ушей.

Глава тринадцатая

НЕУДОБНЫЙ ДЕМИДОВ

У Станиславского нет друзей. Он одинок и с годами все чаще говорит о своем одиночестве. «Трудно в старости быть одиноким», — признается он в письмах. И это так. Но больше четверти века существует с ним рядом, то приближаясь, то отдаляясь, понимающий единомышленник и одновременно упрямый оппонент, который ближе всех остальных приблизился к главному делу жизни К. С. — его системе. Как ни странно, этот человек до сих пор не занял принадлежащего ему по праву места в биографии Станиславского. И лишь совсем недавно наконец вышел из исторической тени.

Итак, Николай Васильевич Демидов.

В «Летописи жизни и творчества Станиславского» он впервые мельком появляется летом 1911 года. В это лето, вспоминает Н. А. Смирнова, К. С. «подводил итоги всему продуманному». На отдыхе в Карлсбаде, а потом на французском курорте в Сен-Люнере он поглощен работой над системой. «Ищет одиноких занятий (все пишет, пишет...)», — сообщает Немирович жене из Карлсбада.

Настроение у К. С. прекрасное, легкое. Он безоговорочно верит в обнаруженные им законы актерского творчества, с удовольствием говорит о системе со всеми, кто готов его слушать. Такие беседы на берегу Атлантического океана становятся почти ежедневными. На них постоянно присутствует и Демидов, в то время — губернёр Игоря, которому поручено его физическое воспитание. «Слушая Константина Сергеевича, он однажды сказал ему: “Зачем придумывать вам самому упражнения и искать названия тому, что уже давным-давно названо. Я вам дам книги. Почитайте ‘Хатха-Йогу’ и ‘Раджа-Йогу’. Это вас заинтересует, потому что множество ваших мыслей совпадает с тем, что там написано”. Константин Сергеевич заинтересовался, и, кажется, ему эти книги многое из его собственных открытий в области психологии сценического творчества разъяснили и подтвердили». Кста-

ти, «Хатха-Йога» сохранилась в так называемой «режиссерской библиотеке» Станиславского. Что же касается других «индийских» книг», то знакомству с ними пока нет документального подтверждения. Возможно, главные знания в этой области он получал, как и предполагает восточная традиция, через общение с «учителем». Эта роль на какое-то время выпала Демидову.

Мимолетный разговор на берегу не прошел бесследно, изменив многое в будущем собеседников. К. С. по-новому взглянул на молодого гувернера. Медик, спортсмен, любитель «тайн Востока», Демидов успел поработать со знаменитым буддистским целителем Бадмаевым и в окружении Станиславского был единственным человеком, обладавшим систематическими познаниями в той самой области, которая бесконечно интересовала К. С. В Николае Васильевиче он нашел заинтересованного, а главное, понимающего слушателя и умного образованного собеседника. Но для наслаждающейся отдыхом беззаботной компании Демидов оставался явно чужим. Он был педантичен, медлителен, серьезен и не вписывался в атмосферу легкости и непосредственности общения давно знакомых, близких людей. Вадим Шверубович, вспоминая это лето в Сен-Люнере, с отстраненным юмором описывает поведение гувернера за общим обеденным столом: «Демидов монотонным голосом заводил бесконечные поучения на тему о жевании, переваривании и усвоении пищи. Со скоростью двенадцати слов в минуту он сообщал о том, что каждый кусок, попавший в рот, должен быть перетерт зубами в мелкую кашицу, смочен слюной и не должен быть проглочен, пока эта процедура не будет повторена тридцать два раза. Все попытки прервать себя он пресекал, форсируя не темп, конечно, а силу звука своей речи. Бедный Игорь покорно жевал, отсчитывая количество “жевательных процедур” на пальцах. Закончив сообщение, Демидов замолкал и молча ел, смотря перед собой и не принимая участия в разговоре и, кажется, не слыша его».

Однако Станиславский, жадно искавший понимания своей работе, в суховатом, до занудства методичном Демидове почувствовал родственную душу. За внешней сдержанностью гувернера скрывались фанатическое упрямство в поиске истины, страстность натуры, безусловно талантливой и глубокой. С этого лета Демидов, долго не замечаемый будущими биографами, словно тень следует за К. С. через всю его жизнь. Для самого Николая Васильевича вроде бы случайный разговор на курортном берегу стал переломным моментом в судьбе. Человек замкнутый, неконтактный, он был, очевидно, рад выйти

за пределы привычного, но тем не менее не слишком комфортного одиночества и очень скоро по-настоящему увлекся системой. Поиски К. С. вернули его к юношеским театральным опытам, когда вместе с братом они пробовали применять оккультные практики к работе актера. Сохранилось сделанное Демидовым (еще до встречи с К. С.) описание одного из таких экспериментов в процессе постановки пьесы Островского «Бедность не порок». Сохранились и выписки Демидова из самых разных текстов как православных авторов, так и религиозных мыслителей иных конфессий (возможно, он знакомил с ними Станиславского). Его интересовали состояния молитвенного погружения, он видел здесь нечто важное для понимания актерского самочувствия в процессе игры. Прежде всего — в достижении актером высокого творческого одиночества на глазах множества присутствующих в зале. Стоит ли удивляться, что в конце концов Николай Васильевич последовал совету Станиславского и оставил медицину ради театра.

В 1922 году, готовясь к долгим заграничным гастролям в Европе и Америке, Станиславский ищет, кому поручить руководство Четвертой студией. Его выбор падает на Демидова, который из гувернера Игоря уже превратился в авторитетного преподавателя системы. Перегруженный работой, он от предложения отказывается, и Станиславский пишет ему жесткое обиженное письмо: «Когда я впервые обращаюсь к Вам, — оказывается, что Вы заняты повсюду, но только не у меня. Это какой-то рок! Работал, мучился с Вахтанговым. Его не признавали, выгоняли из театра, а под конец поманили, и там он давал уроки, обещал режиссировать; в “Габиме” работал по ночам, а для меня во всю свою жизнь нашел только 2 вечера, чтобы вместе поработать над Сальери. Все, что ни сделаю, ни заготовлю, — у меня вырывают из-под рук, а я — на бобах. Простите, что пишу так резко, но я искренне огорчен». Письмо возымело действие — Демидов согласился. Он всякий раз, даже обиженный, отдаленный от себя Станиславским, откликался на его призыв и возвращался, чтобы после радости сближения снова испытать горькую для него неустойчивость отношений, казавшихся такими близкими и доверительными.

Однако вернемся к предгастрольному письму К. С. Получается, Демидов для него — «заготовка», но — сопоставимая с Вахтанговым. Но если отношениям с Вахтанговым биографы Станиславского уделили достаточно внимания, то Демидов затерялся в толпе более громких имен, растворился в безбрежном пространстве истории, будто предрассветное облако.

Даже выпущенный в 1998 году юбилейный справочник «Московский Художественный театр. 100 лет» посвящает ему лишь сухую короткую справку:

«Николай Васильевич Демидов (1884—1953), театральный педагог, режиссер, молодой врач-спортсмен, он с 1911 года был приглашен гувернером к И. К. Алексееву, сыну К. С. Станиславского. Увлечен “системой” и в дальнейшем преподавал ее в студии МХАТ, существовавшей в сезоне 1924—25 года, и Оперной студии Станиславского. В Четвертой студии, открывшейся в 1924 году, работал как режиссер над китайской сказкой “Чу-Юн-Вай”, “Своей семьей” А. Шаховского, А. Грибоедова и Н. Хмельницкого, “Обетованной землей” С. Моэма. В 1926 году Станиславский характеризует своего последователя: “Это человек полный подлинной любви к искусству и самоотверженного энтузиазма”».

И это — всё. Сколько времени Демидов работал в Оперной студии, насколько близок был к Станиславскому, куда делся после кончины К. С. — не сообщается. Как не сообщается и о том, что Демидов являлся одним из ближайших помощников, своего рода спарринг-партнером Станиславского в годы завершения «Работы актера над собой». Он был и редактором этой книги. Это не зафиксировано в ее выходных данных, но в предисловии автор пишет: «Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь “системы” и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперной студии моего имени Н. В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность». Такое признание, к тому же в момент разрыва (по словам Станиславского, в 1937 году «их пути разошлись»), дорогого стоит. Кроме того, у цитаты из отзыва К. С., приведенной в справочнике, есть существенное продолжение: «Все время он помогал мне в разработке этого богатого и сложного вопроса об актерском творчестве. В настоящее время, я думаю, это один из немногих, который знает “систему” теоретически и практически». Прощел мимо внимания составителей и тот факт, что в 1965 году, уже после смерти Николая Васильевича, в издательстве «Искусство» вышла его книга «Искусство жить на сцене», самым тесным образом связанная с проблемами, занимавшими К. С. при работе над системой. Очевидно, слишком незначительной персоной показался составителям этот человек, «полный подлинной любви к искусству». Действительно, мало ли таких любителей встречается на белом свете. И мало ли

о ком великие мира сего из снисхождения или жалости пишут положительные отзывы...

Казалось, время поглотило Демидова навсегда, как оно поглощает многих, оттесняя в небытие не только статистов, но порой и фигуры значительные, игравшие в реальной истории первостепенные роли. Однако на этот раз случилось иначе. Пропетляв по одной ей ведомым закоулкам, справедливость внезапно восторжествовала. След Демидова (и какой!) обнаружился в конце прошлого века в Петербурге.

Между Москвой и Питером всего ночь пути в поезде (а на скоростном современном экспрессе — и того меньше пяти часов). Но обитающие в этих, по-разному столичных, городах могущественные театроведческие державы живут будто в разных, отодвинутых друг от друга миллионами световых лет галактиках. Это сказывается не только в традиционно разнящейся методологии (что для любой науки естественно и благотворно), но и в простом обмене информацией (что губительно и нелепо). Если московские книги все-таки проникают во вторую нашу столицу и там, очевидно, прочитываются, то петербургские издания — редкие гости в Москве. Их трудно обнаружить в книжных магазинах, даже в специальных библиотеках они есть не всегда.

Небольшая книжка «Как рождаются актеры», вышедшая в издательстве «СОТИС» в 2001 году, оказалась у меня случайно и очень скоро исчезла под грудой других подаренных и купленных в Петербурге книг. Они, как известно, имеют способность вытеснять не только друг друга, но и хозяев квартиры. Лишь вернувшись к творческой судьбе Станиславского и под этим углом зрения просматривая содержимое своих книжных полок, я на нее наткнулась. Поразительно — чего не ищешь, то непременно найдешь. В самом конце, в Приложении 2, под рубрикой «Педагогическое наследие» была напечатана работа М. Н. Ласкиной «Забывтое имя», посвященная Николаю Васильевичу Демидову. А еще — его статья «Система Станиславского и работа актера». И я с опозданием, как представитель театроведческой Москвы, узнала давно известные театральному Петербургу факты.

Оказывается, сохранился обширный архив Демидова, который постепенно переходит в фонды Петербургской театральной библиотеки. Среди материалов архива — четыре книги по театральной педагогике. Они не просто развивают положения системы, но это работы блестящие и вполне самостоятельные, в целом ряде моментов не совпадающие с системой Станиславского. Оказывается (опять-таки), студенты ЛГИТМИКа еще в 1970-е годы читали машинописные копии

демидовских текстов, своего рода театроведческий самиздат. А у педагогов, естественно, тоже знакомых с идеями Демидова, исподволь возникало стремление использовать его методологические разработки, чтобы разомкнуть границы канонизированной учебной программы. Про «демидовские этюды», «демидовские упражнения» — «слышали, пожалуй, все педагоги».

Растущий интерес к наследию Демидова, к счастью, воплотился в делах. В Петербурге, в издательстве «Гиперион» (под грифом Санкт-Петербургской театральной библиотеки) вышли четыре тома его текстов (редактор-составитель М. Ласкина). Таким образом «забытое имя» вернулось в живой театральный процесс. И вернулось, можно сказать, триумфально.

Молитва отчаяния, которую Николай Васильевич доверил бумаге в критический момент своей жизни, была услышана. Прележавший долгие годы в архиве Музея МХАТ (где существует небольшое, но очень важное собрание документов, связанных с Демидовым), этот текст и сегодня сохраняет горькую свою актуальность. Он похож на страницы, вырванные из дневника, к которым приложена записка от 22 мая 1937 года: «Вероятно, я сегодня же буду раскаиваться — всегда потом стыдно, когда обнажаешься — но такая минута — подкатило».

Вот что он пишет: «Боже, Боже мой! Как странно складывается жизнь! Десятки, чуть ли не сотни людей выскакивают на поверхность и носятся, сверкая на солнце, как щепки, только потому, что они слишком легки и не могут погрузиться на дно... А меня, выпустившего корни в самое дно реки, меня, несущего к поверхности готовые распуститься бутоны прекрасных цветов, — меня треплет, рвет и раздражает по частям. Конечно, знаю: во многом сам виноват... недостатки... Один из важнейших — слишком крепкие корни: чего бы лучше — рвануло — ну, оторвался, поплыл по течению, доплыл до тихой бухточки, осел там и пускай опять корни... Так нет же! Как ни рви, истрепли, измочаль всего, а корни — на век вросли! Дернул же черт устроиться на самом бурном месте! Сидел бы где-нибудь в болоте и цвел для куликов, для лягушек да для бога в небе... Вся голова, все сердце целиком и без остатка отданы на то, чтобы проникнуть в самые недра творчества... <...> вся жизнь ушла на изучение и пропаганду того, что называется “его системой” — и в сущности... нет человека, находящегося в большем пренебрежении. Зачем он так делает? Зачем не плюнет в морду всем этим наушникам, которые только и держатся тем, что затаптывают других! Будто не знает он, там, в

глубине души своей всю ценность, всю силу и всю неподкупность мою? Зачем же хвататься за малейшую клевету, за все действительные и воображаемые мои недостатки, чтобы сейчас же отстранять от того, что я могу, что я должен, что я обязан и что я призван делать?

Это — рок. Чудак беспощадно и убежденно рубит топором свои собственные пальцы. А им, присосавшимся моллюскам, только того и надо.

Боже, Боже мой... спаси... сохрани! Дай силы остаться чистым и твердым. Дай силы с честью пройти путь! И, если не надо, чтобы я сделал все, что в силах сделать, не дай погибнуть, не дай пролиться на землю бесцельно и тоскливо осенним дождем... неприветным дождем... Пусть ночной, пусть невидимый никем, но пусть — весенний — на утро, после — пусть зашевелится трава, пусть лопаются почки и начинается жизнь... Господи!..»

Сегодня труды Демидова, этот дождь, так долго «невидимый никем», стали достоянием театральной общественности. Его творческий вклад в наше сценическое искусство только-только начал себя обнаруживать, но уже ясно, что значение его огромно. Его книги имеют право встать рядом не только с «Техникой актера» Михаила Чехова, но даже и с тем, что Николай Васильевич называет «его системой». Очень важно понять, что Демидов договаривает то, чего сначала не позволил себе, а потом не успел договорить Станиславский. И в то же время он удивительно самостоятелен. Его книги свободны от всяческого догматизма, легки, полны творческой энергии. Они человечны и направлены на раскрепощение личности. Прежде всего быть самим собой, быть свободным в проявлении собственного «я», а уже потом — техника, технология. Потом — законы и требования того искусства, которому ученик решил отдать свою жизнь. А еще тексты Демидова — это и настоящая литература о театре, они интересны не только профессионалам...

И как-то странно думать, что писал эти обаятельные книги тот самый «зануда», педант, карикатурный образ которого появляется в воспоминаниях Шверубовича. Трудно поверить, что их автор и в самом деле тот человек, чьи суждения отличались прямолинейностью, а характер представлялся Станиславскому настолько непереносимым, что он не рисковал вводить Демидова в Художественный театр в качестве штатного сотрудника.

Это — особая, не слишком понятная грань их отношений. Николай Васильевич мечтал оказаться в театре. Педагогика не могла поглотить его совершенно. Он чувствовал себя режис-

сером, способным к тонкой работе с актерами, у него был запас оригинальных постановочных идей. В 1926 году в одном из писем к К. С. он высказывает настойчивое желание войти во МХАТ «на законных основаниях». И предлагает прием «простой, но совершенно не использованный» для постановки «Униженных и оскорбленных» Достоевского. Примечательен уже выбор текста, очевидно, совпадавшего с настроением самого Николая Васильевича, уже успевшего попасть в зону холодности Станиславского.

В этом же письме Демидов умоляет К. С.: «Не отпускайте меня... Тому театру, который идет на смену (вероятно, временную смену) полуразрушенной церкви, и берет на себя тяжелую задачу поднимать веру в Правду, будить в человеке человека и быть “сеятелем добрым” — я знаю, вижу, что я нужен. Характер?.. Да так ли это?» Любопытно, что письмо, сложенное в небольшой квадрат, хранит на себе следы бытовой потертости, будто его долго носили в кармане. Но почему? Может быть, К. С. хотел показать кому-то план постановки «Униженных и оскорбленных», заинтересовать идеей и таким образом все же привлечь Демидова к работе непосредственно в театре? Но, возможно, для Станиславского важны были собственные записи на обороте квадрата: о пилюлях перед обедом, о приеме капель. И здесь же — «выгородка 5 акта Фигаро»...

Слишком многое в отношениях Станиславского и Демидова остается неясным. Они оба были людьми достаточно скрытными, не допускали посторонних в свое внутреннее пространство. Наверное, мало кто, а может быть, и никто (ведь в многочисленных воспоминаниях и письмах тех лет Демидов как бы не существует) не предполагал той степени творческой и человеческой близости, которая на самом деле их связывала долгие годы. Для Станиславского, очевидно, кроме единого понимания проблем системы, решением которых он так упорно и мучительно занимался, важна была и чисто практическая полезность Демидова, образованного в той области знаний, которая для К. С. всего важнее. Он ценил помощь Николая Васильевича, он ею пользовался. Судя по письмам, был с ним откровеннее, чем с прочими из своего окружения. Он доверял его порядочности, когда высказывал свои мнения о людях театра. И в то же время странное, до бесчеловечности, равнодушие к судьбе своего единомышленника и бескорыстного помощника. Откуда такая потребность вдруг отстранять его от себя, такая глухота к мольбам отчаянным, унижительным для замкнутого, сильного, самолюбивого человека, каким безусловно был Николай Васильевич? Вот он в очередной раз пы-

тается убедить Станиславского: «Вы не должны так легко отгонять от себя не только вашего прямого ученика и воспитанника, но и одного, как будто бы из немногих людей, которые так во всей чистоте и со всем серьезом и энтузиазмом зачеркивают для искусства всю свою личную жизнь. <...> Не отпускайте меня, дорогой Константин Сергеевич». Эти «не отгоняйте», «не отпускайте» — словно рефрен в его письмах. И что удивительно, это он пишет в 1926 году, во время единоличной власти К. С. в театре. Немирович в Америке, где предпринимает максимум усилий, чтобы задержаться за границей. Что стоит Станиславскому осуществить мечту Демидова и дать ему возможность войти в число сотрудников МХАТа? Хотя бы из благодарности за постоянную безотказную помощь в работе над системой, истинные размеры которой нам пока не удалось оценить.

Вот, например, в октябре 1914 года Николай Васильевич пишет Игорю: «Передайте К. С., что скоро я ему пришлю целый доклад “о значении подсознания в творчестве актера и о способах им пользоваться” — может быть, пригодится». Неужели, действительно, только неудобный характер Демидова мешает Станиславскому оказать ему публичную поддержку? Во всяком случае, на это он ссылается в ответ на просьбы Николая Васильевича. Но тот напоминает вполне справедливо: а Сулержицкий, а Вахтангов? «А, наконец, сами Вы? Разве мало Вы за последние 17 лет, что мы с Вами знакомы, жаловались на неприятности, которые, не считаясь ни с чем, Вам устраивали? Разве не было чуть ли не полных разрывов с труппой и, во всяком случае, с Влад. Ив.? На что это указывает — на скверный характер?» Действительно, дурными характерами театральное закулисье не удивишь.

Очевидно, было что-то, останавливавшее Станиславского. То ли его пугали в Демидове непредсказуемая глубина, сознание собственного мессианства, его особая неуправляемость. Упрямство, быть может, еще более неколебимое, нерассуждающее, чем его собственное. И та внутренняя страстность пророка, которая проскальзывает в письмах и, очевидно, свойственная Николаю Васильевичу и в личном общении. А еще то, что в театральном искусстве имеет значение огромное, — неумение вписаться в коллектив, то самое, которое еще Шверубович подметил в молодом культуристе, не принимавшем участия в застольном разговоре, живущем как бы отдельно от прочих. Демидов существовал отдельно и в Четвертой студии, которой руководил во время отъезда К. С. в Америку. Он не нашел, да и не искал общего языка с другими педагогами, о которых в письме к К. С. отзывается пренебрежительно и

признается: «Чувствую за собой большую вину: от гордости ли, от самомнения ли, внутри себя ношу такое презрение, что даже не в силах скрывать его, во всяком случае что-нибудь да доходит до них. <...> Это отношение возникает, вероятно, как защитный способ — очевидно где-то в подсознании боюсь заразиться их пошловато-торгашеским взглядом на искусство». Идейные и творческие союзники, они были по-человечески очень разными. И положение их в мире театра не было равным. Демидов забывал об этом неравенстве не только потому, что был искренне привязан к К. С. и его работе, но и по внутреннему ощущению собственной своей творческой значимости. Однако для Станиславского, продолжавшего видеть в Демидове ученика, приобщенного к делу, человека более молодого, менее известного, не определившегося в профессии и бытовой жизни, такого равенства не было. Он будто не замечал, что прошло много времени, что сделало не столь принципиальной разницу в возрасте. И, главное, Демидов, превратившийся из молодого гувернера в независимого и очень талантливого коллегу, как прежде оставался для него «заготовкой», которую можно использовать, когда она понадобится, и потом опять отложить про запас.

Трагедия Демидова заключалась в том, что он этого не понимал. И относил холодность и жестокость К. С. на счет неких «наушников», чьих имен он не называет, так как они хорошо известны им обоим. Конечно же наушники были. Независимый, неудобный и безусловно лучше других знающий систему Демидов был явно лишним в пронизанной интригами тогдашней ситуации Художественного театра. Молодая режиссура, вдруг объявившаяся в большом количестве и быстро начавшая борьбу за территорию, не собиралась пускать сюда еще одного, сильного, близкого, как никто из них, к Станиславскому. К. С., еще живой лев, чувствовал, что за его еще не содранную шкуру уже идет настоящая драка. Для одних это была драка за немедленное получение максимального влияния и власти в театре. Для других — за титул первого ученика, которому достанется главное творческое наследство — система. С каждым годом эта возня становилась все откровеннее. Внешние атаки на устаревшее буржуазное искусство Художественного театра, захлебнувшиеся благодаря поддержке Ленина, теперь переместились внутрь. Как это часто случается в общественной жизни, не сумев опрокинуть существующую систему в прямом с ней столкновении, новое поколение вынуждено войти в нее. И уже находясь внутри, продолжить свои либо разрушительные, либо более спокойные реформаторские усилия. Кудрявцев, ярый сторонник

Станиславского, записал 7 мая 1934 года в своем дневнике: «В режиссерской группе МХАТ у нас очень нехорошо. Мало того, что не могут, не смелы, но и боятся друг друга — и мешают друг другу, топят. От этого Театр топчется на месте».

При всей доверчивости и мнительности К. С., на которые уверенно рассчитывали «потопители», главное затруднение Николая Васильевича заключалось все-таки в нем самом. В ложной оценке своих отношений со Станиславским, в непонимании его характера. В игнорировании очень непростой ситуации, в которой К. С. оказался. Считая их отношения доверительными и равными, Николай Васильевич позволяет себе высказывать Станиславскому самые горькие истины о состоянии Художественного театра. Но у того и так не было иллюзий на этот счет, однако он терпел. Вынужден был терпеть, понимал совершенно отчетливо, что прохудившуюся лодку не надо раскачивать, тем более когда плывешь по бурному морю. Демидов же практически обвинял Станиславского в бездействии, требовал от него решительных поступков. Он это сделал в большом письме, которое отправил в Америку, где К. С. находился с театром на гастролях.

«Вы хотели устроить образцовый театр из стариков и, вливая туда одного за другим молодежь, дать такому театру жизнь и продолжение жизни. Судя по тому, что видишь теперь в 1-ой студии и что Вы говорили о стариках — из этого может быть только театр мастерства. Но и то не чистого мастерства, а с примесью не всегда здорового запаха жилого помещения. Конечно, театр мастерства нужен и пусть существует. Но нужно, мне кажется, составить какое-то молодое ядро идеальных, чистых, бескомпромиссных людей, любящих искусство серьезно и жертвенно, для которых искусство было бы всем: и жизнью, и религией, и наукой. Нужна кучка вдохновителей, носителей идей. Нужен какой-то ММХТ (Молодой МХТ). <...> “Генеральная репетиция” (имеется в виду отъезд на гастроли Станиславского и основной части труппы. — Р. К.) показала, что пьеса была поставлена по неверным внутренним линиям. Это ясно. И вот за исправление их и надо приняться.

Пора изменить курс и не останавливаться на выработке только мастеров. Необходимы энтузиасты, необходимы “светлые безумцы”. Кто Вы такой сами, как не энтузиаст, фанатик и не светлый безумец. Вы скажете: таким надо родиться. А разве доблесть не выращивается? Я знаю, Вы скажете — поколениями, столетиями. Да, конечно, но на ловца и зверь бежит. Надо принять, что ты — ловец и “сделаю вас ловцы человек”. В этом Ваша очередная обязанность и уклоняться от нее

под самым благовиднейшим предлогом — просто дезертирство. <...> Если не удалась первая попытка с идеей Сулержицкого, это не значит, что вторая будет еще хуже».

Так он писал и без того уже, должно быть, отчаявшемуся Станиславскому, который наблюдал нравственное и творческое падение когда-то интеллигентного и сплоченного общими творческими идеями коллектива. Подгорный позже сказал Демидову, что ни одного его письма К. С. в Америке не получил, хотя такое письмо есть в архиве Музея МХАТ. Но даже если не получил, то безусловно Демидов не один раз при личных беседах затрагивал эту тему. Она по-настоящему волновала его. Он, словно вспомнив про первую свою специальность, ставил диагноз.

Станиславский все больше уединялся в Леонтьевском переулке. Все реже переступал порог Художественного театра. И все меньше узнавал в нем тот свой идеал, ради которого столь многим в своей жизни пожертвовал. Своего разочарования К. С. не скрывал. Оно звучит в письмах, в беседах с посещающими его «лазутчиками» из Камергерского переулка. Время от времени он предпринимает решительные шаги. Бокшанская 7 сентября 1934 года пишет Вл. Ив., находящемуся в отъезде, о встрече К. С. с труппой и о «тронной» речи, которую он произнес: «Как всегда водится, у нас в театре выудили из этой речи все, что можно переделать в анекдот, но, насколько я разобралась в рассказах, К. С. говорил о том, что каждый в театре во всех своих действиях должен прежде всего задать себе вопрос, хорошо ли это действие для пользы театра, и тогда уже поступать — всегда именно в интересах дела. В области же актерской работы он говорил о необходимости контроля исполнения спектаклей, и тут действительно придумал какой-то анекдотический прием: что он будет давать свои места своим знакомым, которые будут на следующее утро сообщать ему свои впечатления. После этого он будет звонить актеру и спрашивать, как он играл. Актер будет отвечать, что хорошо. А К. С. в этом случае будет звать его к себе вечером на чашку чаю и смотревшего знакомого тоже, и вот тут, за чашкой чаю, выяснять погрешности исполнения в спектакле накануне. Можете себе представить, сколько анекдотов пошло по поводу этой чашки чаю и этих знакомых». Вряд ли кому-нибудь в голову приходило, что обещание свое К. С. действительно выполнит, настолько план его выглядел нелепо. Не случайно этот эпизод не имел продолжения в истории Художественного театра. Смотрел ли кто-то спектакли, разговаривал ли К. С.

с актерами после донесения лазутчиков, — сведений, казалось бы, не сохранилось.

А между тем иронические комментарии оказались недальновидными. К. С. не блефовал, запугивая актеров в надежде поднять творческую дисциплину. Он в самом деле заслал на спектакли своего эmissара. Им был не кто-либо, а Демидов, которому было поручено не только по телефону рассказывать о своих впечатлениях, но и составлять письменные отчеты. Эти отчеты, затаившиеся в бумагах Николая Васильевича в Музее МХАТ в Москве и Театральной библиотеке в Петербурге, позволили приоткрыть эту «анекдотическую» страницу из жизни К. С., увидеть его план в действии. И — понять, почему затея не получила продолжения. Николай Васильевич взялся за дело со своей обычной серьезностью и методичностью. Если бы не знать, что «Иванов» Чехова был написан, когда Демидов был неведомым никому подростком, а Художественный театр еще не только не был открыт, но и не существовал даже в проектах, то можно было бы предположить, что Антон Павлович списал своего прямолинейного доктора именно с Николая Васильевича. Увлечение индийской философией, йогой, разными религиозными практиками сочеталось в нем с жесткостью ума и прямолинейностью подходов к ситуациям сложным. Кажется, был он совершенно лишен чувства юмора и не умел видеть себя со стороны. При этом он осознавал свою особую миссию, что требовало от него направлять на путь истинный заблудших. Касалось ли это пережевывания пищи или творчества, он упрямо настаивал на своем.

Итак, Демидов стал смотреть спектакли и писать развернутые отчеты, которые, как обещал ему Станиславский, будут сообщены актерам. Но никаких упоминаний о разговорах за чашкой чаю не существует. Да и вряд ли они могли состояться. Объявляя о своем намерении, Станиславский не мог предположить, какими жесткими окажутся полученные им от Демидова донесения. Он, как это с ним порой случалось, не соотнес поставленную задачу и личность ее исполнителя.

Тексты, присланные Демидовым, должны были обескуражить беспощадностью и, увы, справедливостью (К. С., прекрасно знающий театр, понимал это) оценок. В архиве Музея МХАТ сохранились отзывы на три спектакля — «Вишневый сад», «Таланты и поклонники», «Свадьба Фигаро». В Театральной библиотеке Санкт-Петербурга, возможно, отыщется что-то еще. Это не отписки о мелких погрешностях, а пространные (десятки страниц) работы, автор которых не только

(иногда — не столько) упрекает актеров, а критикует режиссерский замысел, предлагает свой взгляд на пьесу, затрагивает серьезнейшие проблемы исполнительского мастерства, вдаваясь в теорию и предлагая практические советы. Его отчеты бесконечно интересны и как пристрастное, но независимое зеркало, отразившее состояние Художественного театра середины 1930-х годов, и как теоретические работы, в которых разбор драматургического материала и природы взаимоотношения с ним сценического искусства отличается оригинальностью и глубиной.

Демидов не соблюдает никаких табелей о рангах, для него неприкасаемых нет. Вот что он пишет о «Вишневом саде», этом культовом, как сказали бы теперь, спектакле театра: «Если над спектаклем поработать, то и в этом составе может получиться очень хороший спектакль. Если же кроме того некоторых исполнителей заменить другими — может получиться спектакль исключительный». Не правда ли — замечательный способ беспощадной, но опосредованной критики! Далее он обвиняет почти всех актеров в отсутствии «серьеза». Варя и Лопахин производят впечатление бездельников, Епиходову недостает серьезного отношения к своим бедам. «А ведь он чрезвычайно категоричный субъект: если уж он не одобряет климат, так уж действительно не одобряет». Демидов требует «серьеза» до дна, до абсолютности. А актеры «от Книппер и Андровской, Баталова, Степановой — смотрят в публику своими глазами».

Наверное никто в театре не посмел бы сказать вслух то, что Демидов позволяет себе написать об Ольге Леонардовне — Раневской, хотя проблема была видна, наверное, не ему одному. Но авторитет Чехова, даже когда его давно уже не было в живых, очерчивал вокруг Книппер невидимый защищающий круг. Демидов же свободен от ностальгической благодарности. Он не сентиментален и слишком буквально относится к поручению Станиславского. А потому Ольге Леонардовне достается больше других. «Потеря симпатий к действующему лицу — какая она ломака, притворщица, придумщица и ни одного слова Правды! А ведь Книппер не такая актриса, которая не может быть правдивой. А тут — НЕ МОЖЕТ. Это — факт». И дальше: «Если оставлять в этой роли Книппер, то необходима переработка роли. Она играет роль так, как играла, когда ей самой было около сорока лет. Так играть она НЕ МОЖЕТ — для этого нужна невероятная огромная техника. Сейчас получается фальшь, наигрыш, нажим и сотня всяких плюсиков... Если не отказываться от роли, надо переработать. Да, около 60 лет (Книппер производит впечатление 55—57 лет).

Ну и пусть! Да, не могу бегать, прыгать, хлопать по-детски в ладоши... ну и пусть — возьмем всю прелесть, всю трогательность, серьезность, человечность, поэтичность ее возраста... <...> и право будет хоть и несколько старый, может быть даже слегка дряхлый, но ей Богу все-таки вишневый сад!»

Можно ли, обладая даже самой буйной фантазией, представить, как Ольга Леонардовна и Николай Васильевич встречаются тихим вечером или ясным днем в Леонтьевском переулке за чашкой чаю и дружески обсуждают вместе с К. С. этот отчет? И Ольга Леонардовна, признав справедливость критики, либо отказывается от Раневской, уступая ее более молодой актрисе, либо соглашается совершенно изменить весь рисунок роли. Какова была реакция Станиславского, что он сказал автору отчета после его прочтения — неизвестно. Но план явно претерпел принципиальное изменение. Если первоначально о появлении наблюдателей К. С. объявил открыто, то теперь дело превратилось в тайну двоих.

Однако, как свидетельствует приложенная к большому отчету маленькая записка, Николай Васильевич наивно полагал, что эти его отчеты могут быть, пусть не от его имени, сообщены актерам. «Я нарочно не подписался под записями о “Вишневом саде” — чтобы кому-нибудь не попало на глаза. Я сознательно избегал выражения “сквозное действие”, чтобы Вам во время замечаний удобнее было импровизировать, пользуясь записями, как фактическим независимым материалом». Он продолжает вести наблюдения и, не стесняя себя никакими привходящими соображениями, заносит их на бумагу. Вот отчет о просмотре «Женитьбы Фигаро». Это хотя и не состарившаяся легенда театра, подобно «Вишневому саду», но спектакль тоже не новый. На заключительном этапе в работе над ним принимал самое серьезное участие сам Станиславский. Казалось бы, чувство самосохранения должно было посоветовать Николаю Васильевичу проявить максимальную деликатность. Во всяком случае, судить лишь о недостатках актерского исполнения, не вторгаясь в сам замысел, в трактовку пьесы. Вроде бы он так и начинает. Однако постепенно его все меньше интересуют актеры. Спектакль вызывает в нем приступ теоретической активности. Он самостоятельно анализирует пьесу, обнаруживая поверхностность существующих в спектакле трактовок. Его предложения выглядят основательными с точки зрения психологии и бытовой правды, но они еще оказываются и более сценически яркими. Кроме того, выходя за рамки спектакля, он развивает общие положения, связанные с практической стороной театра комического. Для К. С., возможно, эти советы были не-

ожиданными и новыми, и как актер он мог оценить их серьезность и пользу. Но что он должен был почувствовать как режиссер... Ведь это от него зависело... Это он не учел... Это он упростил...

Начинает Демидов дипломатично, но этой дипломатии хватает лишь на одно предложение: «Комедийность и легкость это то, что хочется отметить в этом спектакле не в пример прочим. Достижения, прямо сказать, — огромные. Но будем говорить об идеале, о совершенстве. С точки зрения совершенства еще не то, еще далеко не то. <...> Актеры гонятся за комедийностью, за легкостью, боятся усложнить, усерьезнить, углубить и теряют основное: содержание, смысл, существо».

«Баталов ведет себя так, как будто все ему нипочем, как будто все препятствия — пустяки — этим он обворовывает себя: раз все так легко — стоит ли играть целых 5 актов. Не достаточно ли одного, двух?» «Сюзанна — ко всем одинакова. А есть господа, есть слуги, как она, и есть люди, которых она считает ниже себя».

Понравилась ему только Марселина — Шевченко. Но и она «временами неприятна, потому что играет “вообще злую”». «Вообще злой человек утомителен и неприятен. А у нее не злоба, а огромный справедливый гнев. Все женихи отлынивают». Он дает актрисе совет разговаривать с залом так, словно в нем только женщины, ни одного мужчины. Тогда получится интимно и в то же время свободно.

Массовые сцены — «все они мертвы».

Оркестр, появляющийся на сцене, — выпадает из действия, как вставной номер. Советует «загримировать инструменты».

И вывод — беспощадный: «Водевиль опускает пьесу. “Откупори шампанского бутылку...” Так вот, погоня за легкостью это погоня за газом. Если же нет в этом напитке алкоголя, да еще не простого, а высшего рафинированного сорта, это не шампанское, а баварский квас».

Бедный Константин Сергеевич, а он-то на репетициях добивался именно легкости, пытаюсь преодолеть рутинную малоподвижность уже немолодых своих актеров! Он-то, пытаюсь оживить вялый спектакль, намеренно не перегружал актеров сложными разработками, а требовал энергии, ритма, стремительного раскручивания интриги! Да, очевидно, он все-таки немного «гонялся за газом». Но чтобы «баварский квас»... Правда, тут он мог делать утешающую его режиссерское самолюбие скидку. Ведь прошло уже почти десять лет с момента тех репетиций. За это время в спектакле сменилось множество исполнителей, с которыми он не работал. А без постоянно-

го режиссерского надзора бывшее шампанское могло переродиться и в квас. Однако дело было не только в личном режиссерском самолюбии, но в — состоянии театра, за которым он уже уследить не мог. Судя по отчетам Демидова, глазу которого он не мог не поверить, состояние было катастрофическим. Художественный театр стремительно терял свой неповторимый художественный стиль, его, как ржавчина, изъедала сценическая рутина, ради борьбы с которой и затевался когда-то Художественный Общедоступный.

Разрушались не только старые постановки. Так же нелюбимо оценил Демидов и совсем недавние «Таланты и поклонники»: «Очень хорош Островский. Текст слушается с огромным наслаждением. Спектакль можно определить, как чтение Островского». И дальше: «Весь спектакль в целом, как театральное зрелище, производит впечатление спектакля не-сделанного, а местами даже — только намеченного. <...> Кроме того спектакль можно назвать бесформенным». Николай Васильевич опять предлагает свой вариант трактовки, и вариант этот чрезвычайно интересен. Он вбирает в себя новейший исторический опыт, не скатываясь к прямолинейному социологизированию.

Но как бы ни задевали К. С. отзывы Демидова, их сотрудничество в эти годы приобретает особенно продуктивный характер. Идет работа над рукописью «Работы актера над собой». Демидов — ее редактор. Настоящий редактор, ведь никто, кроме него, не мог по-настоящему вникнуть в суть работы. Другие были редакторами скорее литературными. Демидов — проникал в суть и подвергал ее ревизии.

В мае 1937 года, без надежд и иллюзий глядя в будущее, Демидов запишет в дневнике: «Только что слушал по радио “Каренину...” Заставил себя. Не все... <...> частями. Всего слишком много — не под силу. На весь мир трезвонят об этом сверхгениальном достижении, — надо же иметь хоть приблизительное представление о том, что такое верх совершенства...

Неужели так-таки никто и не понимает, что за исключением десятка кратковременных просветлений, все это самое беспросветное “ремесло правдоподобия”?

А какая самоуверенность, какой самовосторг!

<...> Что же? Значит, прав дел? Значит, так и не останется ничего — все выветрится?

А может быть и того хуже: новая школа, не до конца понятая, превратилась в школу “правдоподобия” игры и “правдоподобия” постановки? и служит такая школа недобрую службу. Раньше в Малом театре за правдоподобием никто не гонялся, им не прикрывались — бездарность проваливалась, а

талант давал ПРАВДУ. А теперь, вооруженная новой и, как оказывается, весьма доступной “техникой” и “культурой”, воцаряется понемногу посредственность (“род же ее неистребим, как земная блоха”). И вытесняет она собою сознательно и бессознательно тех, которые несут в себе неуютный для нее огонь таланта.

А может быть, такова судьба всех школ? ВСЕХ — великих и малых, и в искусстве, и в науке, и в философии, и в жизни?

Конечно, теперь, после деда, уже невозможно возвратиться ко многим прежним ошибкам и примитивам. Это — огромно. Но разве в этом только смысл всех страданий и чаяний?»

Глава четырнадцатая
ПЛАТЬЕ НА СМЕРТЬ

Физических сил у Станиславского оставалось все меньше, все настойчивее становилась власть докторов. Писание теперь давалось ему труднее, чем прежде. И не по причине угасания творческих сил, а от огромности накопленных знаний и опыта. Известно: «Умножая познания, умножаешь скорбь». А свои познания он продолжал умножать на каждой репетиции, на каждой встрече с учениками. И по мере углубления во внутренний мир игры, в ее психологические процессы, убеждался в непобедимой сложности этого мира. В его текучей неоднозначности, противоречивости, в двусмысленности любого, еще вчера казавшегося незыблемым правила. Он то и дело разочаровывался во вчерашних выводах, пробовал новое, вот только что открывшееся ему. Со стороны же казалось, что он мудрит и петляет, потому что уже не способен сосредоточиться, просто не помнит, что говорил и требовал накануне. Мол, это не поиски истины, а старческий каприз. Его художественный авторитет в театре, давно не подтверждаемый актерскими успехами — он больше не выходит на сцену, — постепенно падает. Авторитет (и единоначалие) Немировича-Данченко растет. Театр — не институт для благородных девиц, он, подобно звериной стае, безжалостен к тем, кто проявляет признаки слабости.

На внутреннее состояние К. С. влияла, разумеется, и обшая атмосфера в стране с нарастающими репрессиями и поиском врагов. Однако человек — существо на редкость неистребимое, устойчивое. На протяжении одного поколения он приучился существовать в новых, иногда почти несовместимых с жизнью условиях.

Станиславскому вроде бы повезло с профессией. Театр в трудные времена казался хорошей защитой от жизненных бурь. Он не позволял уходить в бездеятельную депрессию. Требовал ежедневных забот, постоянной работы, ответственности не только за себя. После октября 1917 года в строгий

шехтелевский зал пришли совершенно новые, незнакомые зрители. Они принесли с собой демократичный дух улиц и площадей, простонародные бытовые привычки. Многие впервые в жизни попали в театр. Но при всей своей внешней грубости они оказались людьми наивно отзывчивыми. И как-то трудно было ассоциировать их с теми, кто «грабил этажи», бесчинствовал на улицах, жег усадьбы, убивал без суда и следствия. Зрительный зал невольно примирял с уличной толпой.

В то же самое время («окаянные дни») потрясенный, выбитый из колеи Бунин, рискуя рассудком и жизнью, бродит по революционной Москве. Однажды со злым недоумением он натывается на афишу Художественного театра. Как это может быть, какое отношение к чудовищным реальным событиям может иметь горьковское «На дне»? А между тем Станиславский играл в значившемся на афише спектакле. И произносил знаменитый монолог Сатина о человеке. Играл в «окаянные дни» он и Гаева, и Вершинина, и Крутицкого, и Фамусова. Да разве это не был тот зал, к которому, по первоначальному замыслу основателей, должен стремиться Общедоступный театр? В августе 1917 года он написал В. В. Котляревской*: «Все это ужасно и неизбежно. Революция есть революция. Опасная болезнь. Она не может протекать, как дивный сон. Ужасы и гадости неизбежны. Наступает наша пора. Надо скорее и как можно энергичнее воспитывать эстетическое чувство. Только в него я верю. Только в нем хранится частичка Бога. Надо, чтобы и война и революция были эстетичны. Тогда можно будет жить. Надо играть — сыпать направо и налево красоту и поэзию и верить в их силу. Даже спор можно усмирить хорошей музыкой».

Между тем реальные события, «ужасы и гадости» которых не могли привидеться и в самом страшном сне, были уже на пороге. Но даже они не лишили К. С. разумно-спокойного восприятия реальности. Работая во время гастролей Художественного театра в Америке над «Моей жизнью в искусстве», он пишет: «Чтобы говорить о революции, необходимо предварительно встать на соответствующую позицию, с которой можно смотреть и понимать происходящее. Ни взгляды, ни взаимоотношения, ни этика, ни культура, ни логика обычного мирного времени не годятся для революционной эпохи». И свое резко изменившееся социальное и материальное положение он принял без видимого отчаяния. Просто констатировал: «Я стал пролетарием». Надо заметить, что его поколение рож-

* *Вера Васильевна Котляревская* (1875—1942) — актриса Александринского театра, постоянный корреспондент Станиславского.

денных в шестидесятые годы XIX века отличалось запасом исторической и жизненной стойкости.

И все-таки... Не слишком ли много Станиславский перенес молча, без жалоб, без видимого отчаяния, не опуская рук, не прекращая даже на миг созидательной творческой деятельности? Можно только догадываться, какого внутреннего напряжения ему это стоило. Понятно, условия в Советской стране были жесткими, не позволяли откровенно изливать свои горести и утраты. Можно решить, что от отчаяния спасала система, которая продолжала заполнять его мысли. Он уходил в нее от реальности, как монах в свою келью. Казалось, в отличие от большинства других гуманитарных теорий система мало интересовала цензуру. В самом деле, ну какая крамола может скрываться в методах работы актера над ролью, над своим профессиональным мастерством?

Однако дело обстояло иначе. По сути вещей, Станиславский вторгался в самую суть диалектического материализма, в отношения между материей и сознанием. И отчетливо сознавал это. Так же, как писатель, прекрасно усвоивший, что есть области советской действительности, на которые нельзя бросить даже искоса осуждающий взгляд, он понимал: что-то очень важное, может быть, главное в актерском творчестве, ему приходится оставлять за скобками. И не только сложность исследуемого материала, но и суровые обстоятельства жизни при большевиках (а на них выпало двадцать последних, завершающих лет работы над системой) заставляли Станиславского мучительно подбирать формулировки, дорожить одобрением известного физиолога И. П. Павлова и других признанных властью ученых. Ему ведь надо было пройти по узкому, шаткому материалистическому мостику над бездной идеализма. Очевидно, свою лепту в эти его опасения вносила и Любовь Яковлевна Гуревич, редактировавшая книгу К. С., но впоследствии отказавшаяся продолжить работу. Во всяком случае, письмо Станиславского от 9 апреля 1931 года, где он отвечает ей по поводу предлагаемых поправок, позволяет почувствовать охранительную направленность редактирования, борьбу с возможными обвинениями на уровне не только идей, но и слов. Так, «жизнь человеческого духа» Гуревич предлагает заменить на «внутреннюю человеческую жизнь». Он соглашается: «Пусть будет так». Но разница — очевидна. И дальше в том же письме: «Магическое если б заменить творческим если б. Если нужно, придется заменить. Надо будет сделать сноску или ставить в скобки (магическое), так как оно среди актеров здесь и за границей получило огромную популярность». Тут он отступает с большой неохотой, пытается сохранить хоть в

каком-то виде то, что ему важно и дорого. Но все-таки — отступает...

В письме Горькому в марте 1933 года (самый разгар работы над книгой) К. С. откровенно рассказывает о своих затруднениях: «Помогите мне в этой работе (которая трижды сделана) Вашим мудрым советом и опытом. В связи с требованиями “диамата” окончание начатого мной становится мне не по силам. <...> Разрешите мне после Вашего приезда в Москву побеседовать с Вами на эту тему». А годом раньше он писал своей американской переводчице Элизабет Хэпгуд, объясняя причину, по которой задержалась отправка рукописи: «Вам она непонятна, но если Вы подумаете о том, что вся наша работа по законам страны должна быть проверена диалектическим материализмом, обязательным для всех, то тогда Вы поймете».

Согласимся, невеселая правда: за работой К. С. над системой в последние, завершающие годы пристально следил внутренний цензор. Сегодня не так-то просто обнаружить в тексте конкретные знаки его присутствия, но нет сомнений, что они там есть.

А вот еще один документ. Он в очередной раз приоткрывает мир опасений Станиславского, обнаруживает прекрасно им осознаваемую несвободу. Письмо от 11 февраля 1937 года видному большевику А. И. Ангарову*, с которым К. С. общался на отдыхе в Барвихе: «В ожидании, что при свидании Вы мне подробно объясните об интуиции, я выкинул это слово из книг первого издания. Если суждено появиться второму, то там я пополнию пробел, если Вы мне в этом поможете. <...> Согласен, что в творческом процессе нет ничего таинственного и мистического и что об этом надо говорить. Пусть об этом знает и пусть это понимает каждый артист. Но... пусть в самый момент творчества, стоя перед освещенной рампой и тысячной толпой, — пусть он секундами, минутами об этом забывает. Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела. Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета о том, что с нами происходит. Об том, что мы делаем на сцене в эти минуты, артист с удивлением узнает от других. Это лучшие минуты нашей работы. Если бы мы сознавали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем. Я обязан говорить об этом с артистами и ученика-

* *Алексей Иванович Ангаров* (1898—1937) — заведующий отделом агитпропа ЦК ВКП(б). В том же году арестован и расстрелян, впоследствии реабилитирован.

ми, но как сделать, чтобы меня не заподозрили в мистицизме?! Научите». И Ангаров «научил», посоветовал вместо слова «интуиция» употреблять «художественное чутье».

Стоит только вспомнить мысли К. С. об актере-пророке, духовном властителе, о театре-храме, о «частичке Бога», стоит перечесать многочисленные страницы, посвященные бессознательному в творчестве, внезапному откровению, корректирующему поведение актера в самый момент игры, чтобы понять, как жестко ограничивал Станиславский свою свободу. А ведь он-то всегда полагал, что «артистическая природа создана так, что творческий процесс совершается ею, в большей своей части, бессознательно. Сознание может только помогать работе артистической природы». Но тогда — как важны отвергнутые листочки, вычеркнутые места в рукописях системы. К ним надо было бы подойти с тем же вниманием, с каким просматриваются литературные рукописи тех, искажающих (и человека, и его дело) времен. Труд непомерный даже для целого коллектива исследователей, тем более что столько времени уже упущено. Но когда-то на него все-таки необходимо отважиться?

Последний год жизни Станиславского был годом трагическим, но эту тяжесть он перенес скрытно, не позволив окружающим проникнуть в глубины своих разочарований. И повседневно мужественно. «В наш век каждый, желающий жить, должен быть до некоторой степени героем» — фраза из продиктованного К. С. в 1930 году обращения к Оперному театру. Он понял это на собственном опыте.

К. С. уже давно и вполне серьезно говорил, что умрет в 1938 году. Что ему померещилось? Во всяком случае, уже с середины 1937-го в его поведении явным сделалось стремление подвести окончательные итоги.

Увы, они оказывались безрадостными.

Что он оставлял за пределами своей полной труда и внутреннего смирения жизни? Разрушенную большевиками культуру прежней России, строительству которой он отдал все отведенное ему время существования. Разрозненное и запуганное общество, растоптанную религию, церкви со снятыми крестами, превращенные в руины или в помещения самого разного назначения, чаще всего унижительного для Божьего храма. Во время редких поездок по городу, просто так, для прогулки, без заезда в театр, его взгляд в веру воспитанного человека то и дело должен был наталкиваться на обескрещенные купола московских церквей.

В Художественной галерее Ханты-Мансийска я натолкнулась на небольшое полотно Бориса Кустодиева «Ловля бездомных собак». Унылый городской пейзаж. Площадь. Повозка с деревянной клетью, за прутья которой пытается заглянуть светлоголовый мальчишка. Два уверенных крепких парня с петлями-удавками. Светло-рыжая дворняга, попавшаяся в петлю и тщетно пытающаяся вырваться. Босоногая женщина с младенцем на руках, равнодушно наблюдающая за происходящим. Что заинтересовало в этом сюжете художника? Что он разглядел в этой невеселой жанровой сценке? Была в картине какая-то ускользающая деталь, она подсознательно беспокоила, не сразу бросаясь в глаза. И вдруг — вот оно. В верхнем углу над крышами торговых рядов, будто специально спрятанный на окраине полотна — силуэт церкви с колокольней. На куполах — нет крестов. Все запечатленное на картине внезапно зарифмовалось. И клетка, и крепкие парни, и собаки-узики, и изувеченный, будто приплюснутый к земле храм. Реалии Нового времени. Картина-документ. Картина-недоумение... Нет сомнения, что К. С. болезненно воспринимал эти «внешние» травмы, говорившие о гораздо более страшных травмах духовных.

Станиславский понимал, что оставляет страну приблизившейся вплотную к культурной катастрофе. Дух унижен, искусство — «укрошено». Веками выстраданные, оберегаемые традиции высмеяны и растоптаны. Неужели они не понимают, что это не восстанавливается? — недоумевал он. Не понимала большевистская власть, выдвигающая на первые позиции нерассуждающих исполнителей. Не понимали стремящиеся захватить как можно больше жизненного пространства разнообразные, но одинаково агрессивные леваки. Но не поняли же и просвещенные люди за границей России. Так ничего и не вышло из его стараний создать мировую Театральную академию, объединяющую лучшие творческие силы, чтобы вместе противостоять наступающему новому варварству. Станиславского поддержали на словах, а он предлагал незамедлительно действовать. А ведь понимание разницы между словом и делом прошло через всю его жизнь.

Он всегда предпочитал реальное действие. Алексеевский кружок. Директорство в Московском отделении русского музыкального общества. Общество искусства и литературы. И, наконец, Художественный театр с многочисленными студиями — вот его «способ служения России», ответ на вопросы, которые ставила перед ним, обществом и страной жизнь.

...Он оставляет театр, один из самых лучших когда-либо существовавших в России. Но он знает — того театра давно уже

нет. Его обращения к труппе МХАТа становятся все жестче и вместе с тем безнадежнее. Он и прежде не умел закрывать глаза на реальное положение вещей. Тем более не делал этого теперь. Что станет после его смерти с этим неизлечимо (в чем он давно уже не сомневается) больным коллективом? Кто будет его направлять? Без обиняков говорит он теперь о разнице своей линии и линии Немировича-Данченко внутри театра, о своем несогласии с методами работы Вл. Ив. И делает это не с глазу на глаз, не в бесконечных выясняющих отношениях письмах, как повелось между ними прежде, но — при посторонних, специально придавая своим размышлениям характер публичного высказывания. Как всегда, с эпической добросовестностью Бокшанская сообщает Немировичу-Данченко содержание беседы в Леонтьевском, переданное ей В. Сахновским: «Он сказал, что считает губительным Ваш метод — метод показа, что он сам долгое время как актер был под Вашим сильным влиянием, что сам он поддавался Вашему обаянию режиссера, при этом еще обладающего качествами единственными, неповторимыми режиссера-психолога, социолога. Но что в 1905 году он с Вами разошелся, а потом и окончательно утвердился в мысли, что главное в театре — это дать инициативу личности актера, а потому такое подавление инициативы, как режиссерский показ, — это вред, это ломка. В свое время, когда у него были силы, он шел по своей линии в нашем же театре. Вы — по своей. Но теперь, когда у него нет сил, он считает, что все-таки вернее, несмотря на его несогласие с Вашим методом, все в театре отдать в Ваши руки, а он будет, как он сказал, отравлять своим ядом небольшую группу людей, как он это сейчас делает в “Тартюфе”. <...> А так как ему приходится уступить Вашей линии, то вероятно отсюда и идет, что искусство гибнет». За покорной отстраненностью — трагическая серьезность сделанного К. С. заявления.

...Семья. Это тоже безнадежная тема его последних раздумий. Он оставляет жену, состарившуюся актрису, которой и при нем было уже нелегко в изменившемся МХАТе. Оставляет неустроенных, социально уязвимых, слабых детей. А еще — многочисленных родственников, живущих благодаря его поддержке в стране, где каждый новый день для них, бывших «эксплуататоров», может обернуться последним.

В неведомых лагерях так и не вызволенные им родные. Последнюю просьбу о пересмотре дел он отправил недавно. Но результата как не было прежде, так, скорее всего, и не будет теперь. А вот обращения Немировича-Данченко в самые высокие, самые страшные инстанции обычно дают желаемый результат. Вл. Ив. ближе новой власти, потому что по-

нятнее властителям — разумно себя поставившее лицо, управляющее одним из самых приближенных к верхам театров страны. Никакой угрозы чего-нибудь неожиданного. Но этот обособившийся старик, будто выпавший из времени, — дело другое. По природе своей он непонятен новой власти. Он — чужой.

...Но ведь будущему останется главное — его система. Вот-вот выйдет из печати «Работа актера над собой». Но и это так долго готовившееся событие не приносит Станиславскому настоящей радости. Он знает, что книга эта — только начало, а две другие он закончить уже не успеет, они останутся в черновых вариантах. В какие руки они попадут? Можно было бы надеяться на учеников, которые и без него смогут стать проводниками, хранителями системы... Но разве у него есть верные ученики? Возмужав в рамках системы, они пошли своими путями. МХАТ 2-й — вот недавний, болезненный тому пример. Нет и учеников, пусть не таких уж ортодоксально верных, зато бесконечно талантливых, какими были Михаил Чехов и Евгений Вахтангов. Вахтангов трагически рано покинул этот мир, а Чехов, покинувший страну, теперь дальше, чем мертвый. А между тем вокруг системы вьется рой энергичных, самоуверенных (и не в последнюю очередь — корыстных) толкователей, лжепоследователей. К. С. то и дело вступает с ними в спор, защищая свое создание от поверхностных и вольных трактовок (см. Приложение, с. 437). Это возможно, пока он жив, но что будет потом?

Станиславского последних лет жизни любят изображать запутанным и запутанным обстоятельствами, в которых он к тому же мало что понимал. Болезнь сердца, сделавшая его затворником Леонтьевского переулка, обострилась после инфаркта, перенесенного в дни юбилея театра в 1928 году. Ничего странного в этом не было — ведь два с лишним десятилетия до того К. С. прожил в постоянном напряжении. Революции, войны, потеря имущества, сложности отношений с властями. Напряжение психологическое (и физическое не в последнюю очередь) заграничных гастролей в начале 1920-х годов. Изматывающие попытки в вихре социальных и идеологических перемен все-таки закончить труд о системе. Разочарование в театре, который решительно отходил от идеала, к которому К. С. стремился, затевая новое дело. Одиночество. Он признавался, что «в старости трудно быть одиноким». А еще — Станиславский очень много играл. Репетировал, преподавал. Такие постоянные нагрузки огромны для не слишком здорового

человека, которому уже 65 лет. Словом, бросив взгляд назад, в глубину всего им прожитого и пережитого, удивляешься, что инфаркт так долго заставлял себя ждать...

Что же касается страха, то можно подумать, что только он оказался трусом среди храбрецов. Ведь нет — вполне естественный, обоснованный страх стал уделом тысяч и миллионов самых разных людей, неожиданно оказавшихся заложниками истории. Но в конце двадцатых того, настоящего, страха середины тридцатых еще не было. Вспомним, что совсем недавно Станиславский бодро писал: «Пусть посадят...» Но главное, как известно, трус не тот, кто не испытывает страха. Страх — естественная реакция всего живого на грозящую опасность. Трус тот, кто позволяет страху безраздельно диктовать ему поведение, опрокидывая все, даже самые важные человеческие ценности. Период сталинских репрессий темными пятнами отметился в биографиях, казалось бы, вполне нравственно устойчивых, «приличных» людей. Приоткрывающиеся постепенно архивы тех жестоких времен часто просто обескураживают. Биография Станиславского в этом смысле чиста.

В 1930-е годы репрессии не просто набирают силу, они становятся непредсказуемыми. По ночам даже во время сна ухо ловило любой шум, доносящийся с улицы. Остановившийся у подъезда автомобиль чаще всего означал не позднее возвращение соседа, а чей-то арест. Дом замирал в ожидании: позвонить могли в любую дверь. Ночь за ночью граждане счастливой страны играли в «русскую рулетку». Убежденность в собственной невинности давно уже не порождала иллюзии безопасности. В те мрачные годы был популярен анекдот про зайца, который бежит в панике, узнав, что гонятся за верблюдом. Его спрашивают: мол, ты-то чего бежишь? А он отвечает: «Вдруг поймают, докажи потом, что ты не верблюд». Доказать, что «ты не верблюд», жертвам Лубянки действительно не представлялось возможным. Потому еженощный страх тяжелым черным облаком накрывал страну. Он день за днем выедал (так кислота выедала живую ткань) во многих душах прежние нравственные устои. Доносы стали бытовым явлением. Кто-то доносил, чтобы доказать свою преданность, приносил в жертву другого (иногда близкого), спасая себя. Кто-то (увы, их было достаточно) — из выгоды, позарившись на чужую квартиру или... жену. Распадались многолетние связи. Нередко переставали здороваться с самыми близкими друзьями, как только те оказывались родственниками «врага народа». Избегали любых контактов с ними (так в Средние века шарахались от прокаженных). Дети отрекались от арестован-

ных родителей, родители — от детей. Жены репрессированных спешили подать на развод.

Но было и другое. Люди в любых обстоятельствах способны остаться людьми. Сошлюсь на пример из собственной жизни, затерянный в миллионах других. В 1937 году арестовали моего отца, а через некоторое время пришли и за мамой. Меня должны были по существующему тогда порядку отправить в детский дом. Решалась моя будущая судьба, а я, ничего не подозревая, спала детским глубоким сном. Те, кто за мамой пришли, оказались стократ человечнее пославшего их режима. Они оставили меня мирно спать, а молоденький их начальник выполнил просьбу мамы, послал бабушке в Иркутск телеграмму: «Приезжай срочно тчк Римма одна». В те дни такой текст в подробностях не нуждался. Я, голодный, испуганный, ничего не понимающий ребенок, провела в пустой квартире страшные дни. Но, к счастью, бабушка, насколько это только было возможно, быстро приехала. И жизнь моя устроилась совсем не так, как было положено детям «врагов народа». На собственном опыте я поняла, что люди — создания хрупкие и, конечно, зависят от обстоятельств. Но степень этой зависимости определяется их внутренней нравственной силой или бессилием.

История сталинских репрессий знает много принципиально разных примеров.

В 1937 году театральная общественность уже хорошо понимала, что Мейерхольд не просто выбит из творческой колеи, но физически обречен. Все его попытки спасти положение оказались тщетными. Ни покаянная речь на режиссерском съезде, ни постановка спектакля по роману Николая Островского «Как закалялась сталь» не помогли. Речь выслушали. Спектакль запретили. Театр Мейерхольда был закрыт в самом конце 1937-го. Мастера явно гнали на бойню. За него было опасно вступаться — и никто не вступался.

Лишь «запуганный», «ничего не понимающий» Станиславский внезапно возникает из своего социального далека. Так появляется персонаж из театрального люка, чтобы неожиданно изменить ход событий на сцене. Годы давления, которое оказывали на него обстоятельства, не вытеснили из его души и сознания фундаментальных, неотменяемых принципов человеческой солидарности, той творческой нравственности, которую он изначально положил в основу своего всежизненного труда. К. С. предложил Мейерхольду приступить к работе в своем Оперном театре, то есть приютил его на собственной, единственно суверенной, территории, где мог распоряжаться единолично. Неожиданно для всех он взял под защиту своего

постоянного оппонента, отодвинув его арест. Не случайно только после смерти К. С. наступит раннее ленинградское утро, когда после долгого общения с друзьями Всеволод Эмильевич спустится в пасмурный двор (накануне там видели двух перебежавших дорогу крыс, совсем как в «Ревизоре» у Гоголя), и два человека выйдут к нему из подворотни. Всё будет для Мастера кончено. И не появится Воланд, который вот-вот готов был уже «нарисоваться» в романе Булгакова, и вместо покая (его он конечно же заслужил) будут подвалы Лубянки, пытки, отчаянное и бесполезное письмо Сталину, а потом изгавительница-смерть...

Этот факт биографии Станиславского прекрасно известен. Хрестоматия. Но он притулился в ней как-то сбоку, особняком, будто внезапный приступ отваги. Он воспринимается скорее как непоследовательность, своего рода благородный каприз. Во всяком случае, это событие не сказалось на портрете К. С. последних лет его жизни. Он был явно лишним мазком, выбивающимся из общего благодного колорита картины, на которой К. С. предстает как обласканный властью, покоренный ею художник, не только послушно, но и вполне благосклонно принимающий знаки высокого внимания.

Но в момент, когда всё происходило не в смягчающей исторической перспективе, а в жесткой реальности 1937 года, этот его неожиданный шаг выглядел совершенно иначе и имел иной отзвук. Вот как вспоминает об этом Ю. Елагин в своей книге «Укрощение искусств»: «После опубликования в “Правде” статьи “Чужой театр” через несколько дней постановлением правительства театр Мейерхольда был ликвидирован. И Комитет по делам искусств мгновенно отдал распоряжение провести во всех театрах страны митинги, осуждающие Мейерхольда и поддерживающие постановление правительства. В “лучших театрах Москвы” не нашлось среди актеров и режиссеров желающих выступить. Даже непримиримые противники Мейерхольда молчали. Говорили лишь официальные лица, которым отмолчаться было нельзя. Великодушное сочувствие, которое выказали Мейерхольду театры Москвы, носило, конечно, вполне платонический характер. Помочь ему никто ничем не мог. На работу его принять без разрешения правительства никто не имел права. Это грозило бы огромными неприятностями смельчаку да и вообще представлялось совершенно невозможным и бессмысленным. Но к чести русских людей такой смельчак, совершивший невозможное, все-таки нашелся. И нельзя без волнения вспомнить об этом акте величия духа и бесстрашия в годину самого жестокого террора в истории Советского Союза. Старый Станиславский, уже

давно отстранившийся от дел Художественного театра, подал руку помощи опальному Мейерхольду. <...> Станиславский позвал Мейерхольда и предложил ему место преподавателя и режиссера в своей театральной студии. <...> У нас в театре имени Вахтангова эти переговоры были предметом глубокого и искреннего восхищения и сочувствия».

Поступок этот, наверное, если вспомнить болезненную мнительность К. С., дался ему не просто. Но главное, был не случайным.

За ним скрывается многое.

Прежде всего — долгая эволюция отношений Станиславского и Мейерхольда. Это были отношения особого свойства, их было трудно понять современникам. Если враги, то почему их так тянет друг к другу?

На самом же деле сближение Станиславского и Мейерхольда подготавливалось исподволь. Оно неотвратимо вызревало в лоне меняющегося времени, подчиняясь логике художественного процесса.

К началу 1930-х годов театральный XX век, казалось бы, безнадежно разорванный на течения, школы и школки, стал обнаруживать иное важное творческое направление: в сторону объединяющего синтеза. Должны будут миновать многие десятилетия, прежде чем истина эта превратится в эстетическую аксиому. Соединение разного перестанет носить уничтожительную кличку «эклектика», и сам этот термин, утратив негативный оттенок, станет обозначать один из фундаментальных современных творческих принципов.

Мейерхольд, всегда мгновенно откликавшийся на колебания художественного времени, уже улавливал едва проступившую тенденцию, был готов не только теоретически осмыслить ее, но и принять как руководство к действию. Все чаще и чаще, особенно с начала 1930-х годов, он с огромным уважением публично говорит о Станиславском. Смотрит его спектакли. Хочет даже, чтобы его театр сыграл в доме на Леонтьевском один из рассказов Чехова (из тех, что вошли в спектакль Мейерхольда «Тридцать три обморока»). Так в 1900 году на гастроли в Ялту отправился МХТ, чтобы показать «невыездному» по приговору врачей Чехову его «Дядю Ваню» и «Чайку». Он постоянно находит повод, чтобы провести раздельительную черту между К. С. и Немировичем. И не только в знаменитом «Одиночестве Станиславского», но и походя, в докладах, газетных статьях, разговорах с кем-нибудь на коротке. Коварство искусного театрального политика? Скорее все-таки действительное понимание разницы между тем и другим. Еще в год первого юбилея МХТ он прислал театру

поздравительную телеграмму, в которой прочертил между ними тонкую грань: «И вновь в путь, опять доверь себя твоим вожатым — гениальной фантазии вечно юного Константина Сергеевича и здоровому эстетизму чуткого Владимира Ивановича».

С другой стороны, и Станиславский резко отделяет Мейерхольда от всей прочей экспериментирующей режиссерской братии. По свидетельству Н. Н. Чушкина*, после негодующих фраз К. С. про молодежь, которая «так испорчена формализмом, что не в состоянии отличить театральной мишуры от правды», он спросил: «А как же тогда быть с Мейерхольдом?!» Последовал ответ: «Неужели вы не понимаете? Это совсем другое. Мейерхольд талантлив в своих заблуждениях, а N (тут Станиславский назвал известного режиссера, стоявшего во главе одного из “левых” театров) гениален в своем... жульничестве». Не случайно, продумывая реорганизацию Художественного театра в связи с передачей ему (в качестве филиала) бывшего театра Корша, К. С. предполагал отдать этот филиал Мейерхольду — «для экспериментов».

Постоянно, даже в периоды крайнего расхождения, через все размолвки, разногласия и разрывы их тянуло друг к другу. Один никогда не забывал о существовании другого, наблюдал за его деятельностью неотступным боковым зрением. Иначе и быть не могло. Над пестрым, многофигурным театральным миром советской России они возвышались, словно две вершины Эльбруса, твердо покоящиеся на единой тысячелетней громаде мировой художественной культуры. Пушкинская формула, «озвученная» (так сказали бы сегодня) его Моцартом («Нас мало избранных, единого прекрасного жрецов»), тут более чем справедлива. А потому сближение, даже без влияния трагических обстоятельств, наверное, все равно состоялось бы, проживи Станиславский чуть дольше, а Мейерхольд — чуть счастливее. Но именно чрезвычайные обстоятельства подтолкнули К. С. к шагу, который он, очевидно, давно готов был сделать. Он ведь внимательно читал газеты 1937 года и прекрасно понимал, чем грозит Мастеру закрытие его театра.

Вопреки сложившимся представлениям об инфантильном незнании К. С. реальных обстоятельств жизни страны, он следит за ними с нарастающей безнадежностью. Москвин с Леонидовым, оказавшиеся в Барвихе одновременно со Станиславским, с оттенком удивления вспоминают, что он ежедневно прочитывал «Правду» и «Известия» от первой до последней

* Николай Николаевич Чушкин (1906—1977) — театровед, автор множества работ по истории Художественного театра.

страницы. Им запомнился этот факт как раз потому, что он был неожиданным, не совпадал с господствовавшими в театре представлениями о состоянии К. С., расходился с анекдотами о его политической дремучести.

Станиславский всегда знал о жизни, обществе и человеке с его тайными страстями значительно больше того, что позволял ему узнать непосредственный опыт. Гению иначе, чем простым смертным, открываются тайные стороны мира. По ускользающим от обыденного сознания знакам, по едва ощутимым колебаниям незримого вещества бытия он способен постичь невообразимо огромные пространства и уровни действительности, словно рентгеном проникнуть в спрятанные глубины человеческих душ. Вот и К. С. понимал значительно больше, чем предполагали многие. И это понимание заставляло его уединяться в своих знаниях, не открывать их окружающим, которым он не мог доверять. Стоило прочесть хотя бы один номер тогдашней «Правды», чтобы обнаружить, как страшно изменился мир. А он читал их изо дня в день. Об этом свидетельствуют и письма Лилиной, и воспоминания медсестры Любови Дмитриевны Духовской, которая последние годы дежурила в квартире К. С. Впрочем, ему старались не давать газет, в которых сообщалось о смерти кого-либо из близких или знакомых. Так, от него попытались скрыть смерть Николая Баталова*. «Было сказано не давать ему газет, причем примета для служающих была такая: если в газете объявление с черной каймой — не давать, сказать, что газеты не получены. Они так и сделали со всеми газетами, а «Правду» дали, а там без черной каймы, а просто написано: «Умер Н. П. Баталов» — так он и узнал и сильно разволновался».

Станиславского обманывали будто ребенка, но он не утратил с годами замечательную свою наблюдательность и быстро понял маневры с газетами. Сообщения о том, что они «не пришли», было достаточно, чтобы он предположил самое худшее. Медсестра Л. Духовская, ухаживавшая за Станиславским, вспоминает, как в день смерти Горького от него в очередной раз попытались спрятать газеты:

«Вхожу, бужу Константина Сергеевича.

— Дорогая, что, вы не слышали ничего про Горького?

— Нет, Константин Сергеевич.

— А газеты есть?

— Нет.

Через некоторое время опять спрашивает:

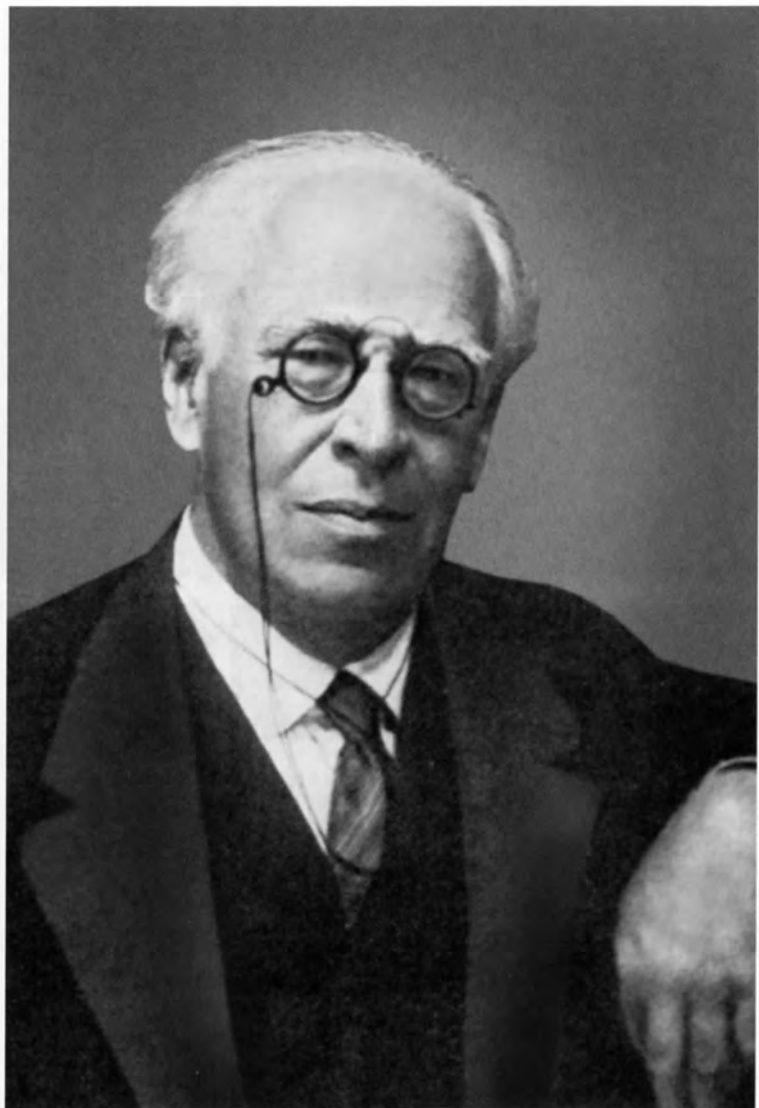
* Николай Петрович Баталов (1897—1937) — актер, работал во МХАТе с 1916 года.

- Что, газет еще нет?
- Нет, еще нет, — смущенно отвечаю я.
- Ну, так вот что: Горький умер...
- Да.
- А газеты есть?
- Есть».

Газеты в Леонтьевский переулок поступали регулярно. Из них однажды утром он узнал еще об одной утрате: в Париже умер Шаяпин. Умер вдалеке от родины как эмигрант. «Ах, Федор, Федор!» — всё повторял К. С. Три месяца назад, когда Станиславскому исполнилось семьдесят пять, от Шаяпина из Америки пришла поздравительная телеграмма. Теперь его нет...

Большевистская печать мстительно откликнулась на кончину великого певца крошечной, чисто информационной заметкой. Таков был установившийся стиль отношений с теми, кто посмел не вернуться в коммунистическую Россию, каковы бы ни были их заслуги и слава. Еще в 1930 году в Москве лишь случайно узнали о смерти в Финляндии Ильи Репина. В архиве Виктора Симова сохранился рукописный листок, озаглавленный «По поводу смерти Ильи Ефимовича Репина», похожий на заметку, отправленную в газету. Отдав должное искусству Репина, изумившись «громадности этого колосса», Симов горько заканчивает: «Обидно, больно, что такая смерть прошла молчком в нашей общественности. Трусость сказать смело это наш... Громадный наш... Искусство, чистое искусство мировое — оно не должно приспособливаться — ему нет времени, нет дела. Оно стремится к вечности».

Итак, чтение газет было свойственно не только дням, проводимым К. С. на отдыхе в Барвихе. Газет и журналов выписывалось много, среди них были целиком посвященные искусству. После утреннего кофе Духовская начинала чтение, которое затягивалось, по ее свидетельству, часа на полтора-два. Прежде всего прочитывалась «Правда». Любовь Дмитриевна вспоминает, что интереса к газетам К. С. не терял даже в последний свой месяц перед смертью. При постоянной поглощенности работой над книгой, занятиями со студийцами, репетициями, которые и здорового человека могли выбить из сил, он все равно считал необходимым отрывать для чтения газет достаточно времени, которое с каждым днем становилось все более дорогим. А про него будут говорить без тени сомнения, что он ничего не понимает в происходящем. Естественные в старости (впрочем, почему только в старости?) случайные оговорки («путал ГПУ с ГУМом») возведут в принцип и поставят уничижительный диагноз: маразм.



К. С. Станиславский. 1929 г.



Айседора Дункан



Гордон Крэг



Эскиз декорации
к пьесе
М. Метерлинка
«Синяя птица».
1908 г.



Станиславский
в роли Аргана
в пьесе
Ж. Б. Мольера
«Мнимый больной».
1913 г.



«Месяц в деревне»
И. С. Тургенева.
Ракитин —
К. С. Станиславский,
Наталья Петровна —
О. Л. Книппер-
Чехова.
1912 г.

«Хозяйка гостиницы»
К. Гольдони.
Мирандолина —
О. И. Пыжова,
Риппафратта —
К. С. Станиславский.
1914 г.



Иван Москвин



Леопольд Сулержицкий

Евгений Вахтангов



Василий Качалов





Перед отъездом
в зарубежное турне.
1922 г.



Станиславский
и Качалов
в Барвихе.
1922 г.



Приезд
К. С. Станиславского
с труппой МХАТа
в Америку.
1922 г.



Н. А. Андреев.
Портрет
К. С. Станиславского



Станиславский проводит занятия в Студии МХАТа

Артисты театра на летних гастролях. 1925 г.





Сцена из спектакля
«Дни Турбиных»
по пьесе
М. Булгакова.
1926 г.

5-е Октября, Вторник

6-е Октября, Среда

7-е Октября, Четверг

ПРЕМЬЕРА

Михаил БУЛГАКОВ:

ДНИ ТУРБИНЫХ

Пьеса в 4-х действиях (10 акт. картин).

КОМПОЗИТЕЛИ:

В. В. СОКОЛОВА, А. А. АНДЕРС, С. К. БЛИННИКОВ, В. А. ВЕРБИЦКИЙ,
Б. Г. ДОБРОНРАВОВ, В. Л. ЕРШОВ, В. П. ИСТРИН, Е. В. КАЛУЖСКИЙ,
М. Н. КЕДРОВ, И. М. КУДРЯВЦЕВ, Б. С. МАЛОЛЕТКОВ, В. К. НОВИКОВ,
М. И. ПРУДКИН, В. Я. СТАНИЦЫН, Н. Ф. ТИТУШИН, Н. П. ХМЕЛЕВ,
Р. Ф. ШИЛЛИНГ, М. М. ЯНШИН и др.

Режиссер **И. Я. СУДАКОВ.**

Художник **Н. П. УЛЬЯНОВ.**

Начало в 8 часов.

Камера МАХАТ открыта ежедневно с 10 часов утра.

Сцена: 10 м. 100 кв. м. Зал: 100 кв. м.

Камера: 100 кв. м.

Сцена: 10 м. 100 кв. м. Зал: 100 кв. м.



Сцена из спектакля
«Бронепоезд 14-69»
по пьесе
Вс. Иванова.
1927 г.



За кулисами
театра



В. Качалов,
М. Горький
и К. Станиславский.
1927 г.



Немирович-
Данченко
и Станиславский.
1928 г.



Станиславский с участниками спектакля
«Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927 г.

Артисты МХАТа участвуют в записи «Женитьбы Фигаро» на радио





Кабинет
К. С. Станиславского



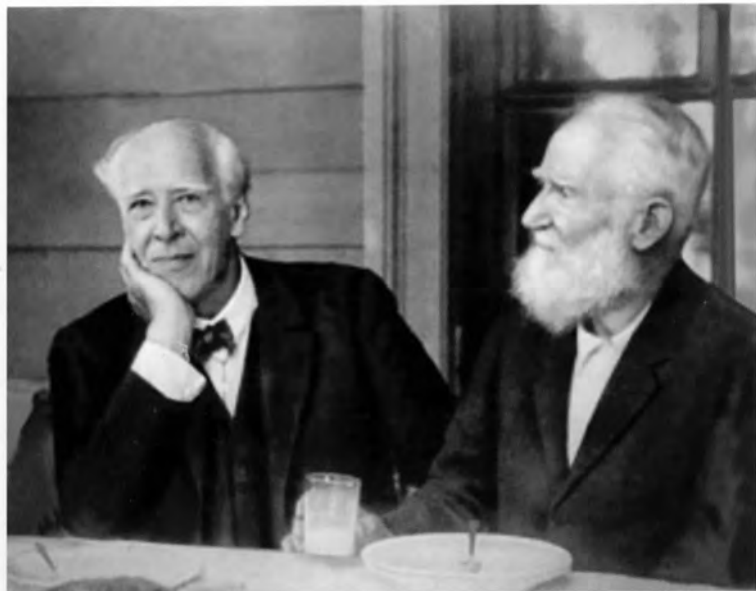
Первое издание
«Моей жизни
в искусстве»
на русском языке



Станиславский на юбилейном вечере МХАТа. 1928 г.

Со студентами Таджикской театральной студии





С Берна́рдом Шоу

М. И. Калинин вручает Станиславскому орден Трудового
Красного Знамени. 1933 г.





Могила Станиславского на Новодевичьем кладбище

Если сохранились свидетельства о внешней жизни К. С., его последних затворнических лет, то его внутренняя жизнь — за семью печатями. В этот период он был как никогда одинок. И как никогда поглощен ежедневной борьбой с собственным гением, который заставлял усложнять и перестраивать основные идеи системы, открывать в ней все новые повороты. Гений отказывался принимать во внимание болезнь и старость, он все манил и манил ускользающими горизонтами. Перед К. С. открывались необъятные и зыбкие пространства психологических состояний актера, они требовали ясного изложения для будущих поколений. Он искренне, фанатически верил, что несет свет истины, который избавит актера от блуждания во тьме, от невидимых мук, которыми сопровождается всеми видимое счастье игры на сцене. Но открывавшееся ему было столь сложно, переменчиво, как переменчиво все живое, так необъятно, что он то и дело наталкивался на собственную неспособность внятно изложить идеи системы, которые так ясно видел его гений и которым так тяжело повиновалось перо. С каждым годом работа над книгой о системе давалась все тяжелее, все мучительнее.

Он скромно жил в своем переулке среди чемоданов, баулов, коробок, не разобранных то ли за ненадобностью, то ли в ощущении зыбкости и нынешнего убежища. Жил как отшельник в скиту, обходясь самым малым. Ни скромный быт, ни болезнь, ни доходившие до него дела, связанные с повседневной жизнью театра, не отвлекали К. С. от ежедневной творческой «молитвы». Почти не отвлекали. Его не останавливали даже запреты врачей. Осенью 1936 года в Барвихе он «понемного все-таки занимается писанием книги, хотя и было решено, что он должен ничем не заниматься. Доктор видит, что К. С. пишет что-то и прячет за спину рукопись, когда д-р входит. Но доктор относится к этому терпимо и говорит, что нельзя уж всего лишить человека».

Отвлекала его, конечно, не только болезнь.

Прежде, в стремительно развивающейся России, готовой выйти на самые передовые рубежи европейской экономики и культуры, Станиславский, вместе со всем своим поколением, учился «быть богатым». Теперь, пережив гигантский социальный крах, разорение всего, что создавалось веками, страна оказалась в оковах тоталитаризма, казалось бы, невозможного в цивилизованном XX веке. Но так уж получается в человеческой истории, что вслед за эпохой интеллектуально блестящей и мудрой следует рецидив пещерного варварства. Так было в послешекспировской Англии во времена Кромвеля. Так

было во Франции, в пору революционного террора, пришедшего на смену веку Просвещения. Так случилось и в советской России. Станиславскому на старости лет, когда особенно трудно преодолевать сложившиеся взгляды, привычки, сам образ жизни, приходилось снова всему учиться. Прежде всего тому, как сохранить и продолжить дело, которое было содержанием всей его жизни.

Казалось бы, сегодняшние поколения, на глазах которых исчезла веками создававшаяся Российская империя, развалилась советская экономика, в идеологии плюсы поменялись местами с минусами, лучше своих предшественников способны представить, каким глубоким личностным потрясением для людей круга К. С. было превращение царской России в Россию коммунистическую. На самом же деле даже они бесконечно далеки от понимания ужасов тех лет.

Для Станиславского сложность момента заключалась не только в том, что он, как все нормальные люди, испытывал страх перед жестокой, ничем не ограниченной властью. Наверняка его тяготило еще и другое. Новая власть была навязчива и хотела дружить. История тех лет полна поразительных свидетельств о непрерывном, даже экзальтированном «братании» политиков и художников. Высшие чины были частыми гостями в домах выдающихся деятелей советской культуры, и в тех же домах за общим столом сидели внимательные соглядатаи, тайные агенты Лубянки. Под хорошую закуску и выпивку легко было забыть осторожность, рассказать анекдот, задать неуместный вопрос... Да мало ли что происходило на этих дружеских смывках палачей и их жертв?

Станиславскому, меньше других склонному к «пирам», тем более во время чумы (он не пил, не курил, не состоял дамским угодником, никогда не играл в карты, ни разу в жизни не был на скачках), в ситуации 1930-х годов необходимо было найти какой-то свой «верный тон» (воспользуемся театральным термином) социального поведения. Он понимал, что сосуществование с большевиками неизбежно и необходимо ради спасения Художественного театра и завершения предпринятого труда над системой. И в деловой плоскости он не хуже Немировича умел эти отношения выстраивать. Но как, оказавшись в числе фигур, избранных властью в качестве высокого образца советского искусства, так сказать, «лица коммунистической фирмы», уклониться от обаяний власти? Как избежать повседневного общения, обязательного для руководителя такого театра?

«Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь» — этот грибоедовский афоризм был у него на теат-

ральном слуху. Когда вдумываешься в положение Станиславского, то ничего безобиднее, а значит — умнее, чем тяжелая болезнь, усугубленная старческими чудачествами, просто трудно придумать. Болезнь была, увы, настоящая. А вот странности... Нельзя вроде бы заподозрить К. С. в сознательном «впадении в странности», которые потом превратят в очередной анекдот. Хотя... Ведь написал же он, что всю жизнь играл не свою роль, был не тем, кем должен был быть. И вспоминал, например, рассказывая о периоде своего директорства в Русском музыкальном обществе, как, «ничего не понимая в музыке», составлял программу концертов вместе с знаменитым дирижером Максом Эрмансдерфером, отличавшимся настолько трудным характером, что к нему боялись подойти его именитые коллеги. Станиславского он «терпел», больше, чем прочих директоров общества. «Понятно, что директора и музыканты воспользовались мной для проведения намеченной ими программы. <...> Я умел где надо смолчать, в другом месте — состроить таинственное лицо и многозначительно сказать: “So!”, или задумчиво промычать: “Also, Sie meinen...”, — или глубокомысленно процедить сквозь зубы: “So, jetzt verstehe ich...” Потом, в ответ на предложенный Эрмансдерфером номер программы, сделать неодобрительную гримасу. <...> Так мне удалось провести довольно много из того, о чем меня просили мои товарищи по дирекции. В этой моей новой роли немаловажное место было уделено актеру: надо было играть, играть тонко, с чувством правды, — для того, чтобы не попасться».

Почему бы не сыграть и теперь, тем более что ставка в игре значительно выше, а опыт — больше? Мы слишком мало знаем о подлинном, внутреннем Станиславском, чтобы с ходу отвергнуть такую возможность. Уж слишком велик контраст между его творческим поведением, мыслями, текстами, касающимися профессии, в его последние годы и умственной беспомощностью, которую ему приписывают. И надо признать, что именно странности, говорившие о тяжелом возрастном изменении личности, ставили его в безопасную ситуацию человека культового, но для повседневного кремлевского обихода — не подходящего. «Старый Фирс в починку не годится». Если бы этих странностей не было, их «следовало бы выдумать». Что если этот «выпавший из времени старик» — последняя (и блестяще удавшаяся) роль Станиславского? Кстати, и подсказка была: пьеса Луиджи Пиранделло «Генрих IV», герой которой прячется от опасной реальности под маской безумца, в ту пору уже переведена и известна в Москве.

Окружающие часто оценивали творческое и интеллектуальное состояние Станиславского по событиям анекдотическим. Сосредоточивались на поступках, якобы свидетельствующих о слабостях характера, игнорируя всё принципиальное, важное, говорящее о напряженности и полноте его интеллектуальной и творческой жизни.

Внезапный, четко артикулированный выход К. С. из укрытия открывает очень непростые процессы, которые происходили тогда в его душе. И свидетельствует о пользе ежедневного чтения партийной печати. Поддержка Мейерхольда — жест, показавшийся внезапным, импульсивным, случайным, таким не был. Следом за ним К. С. совершил еще один важный поступок, о котором почти не вспоминают в театральной литературе. А между тем в соединении друг с другом два этих неожиданных шага уже образуют систему. Как известно, постановка в Большом театре оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» после неодобрения ее Сталиным вызвала грандиозный скандал. 28 января 1936 года в «Правде» появилась знаменитая статья «Сумбур вместо музыки». Станиславский, прилежный читатель этой газеты, откликнулся сразу — пригласил композитора к себе в Леонтьевский переулок, чтобы договориться о совместной работе. Он хотел, чтобы Шостаковичу заказали оперу для Оперного театра, в котором и без того уже служил опальный Мейерхольд (готовился к постановке «Дон Жуана» Моцарта, премьера должна была состояться в следующем сезоне). Всеволод Эмильевич нередко приезжал к Станиславскому, они подолгу говорили. Устойчивая публичная близость к К. С. целительно сказывалась на социальной репутации Мейерхольда, что Станиславский, помимо личного интереса к беседам, безусловно, учитывал. Теперь гостем Леонтьевского переулка стал еще и Шостакович, обрванный главной газетой страны.

В таких поступках К. С., в самой их повторяемости проглядывает решимость, своего рода метод, «способ служения России» в жестоко изменившихся условиях.

Конечно, он предчувствовал приближение конца. Иногда шутил по этому поводу. Так, в Музее Художественного театра предложил выделить комнатку, где бы хранился его прах после кремации. В эту комнатку следовало запираить на несколько дней провинившихся («в художественном смысле, конечно», предусмотрительно добавил он) молодых актеров, с которыми он, мол, «разберется».

Но само предчувствие было совсем не веселым.

Когда в 1934 году умер Собинов, К. С. спросил: «Кто следующий на “с”?» Мор на эту букву в Художественном театре

был действительно упорный, особенно среди тех, кто Станиславскому близок. Открыл этот список еще в 1912 году Илья Александрович Сац, композитор, дирижер, заведующий музыкальной частью МХТ. И — пошло... Сулержицкий, Стахович и вот теперь — Собинов. Он чувствовал, что его собственная очередь приближается. Но следующим «на “с”» оказался Симов. Он умер 21 августа 1935 года, и смерть его заставила Станиславского вернуться мысленно в годы их творческой молодости. На расстоянии многое видится не просто иначе, но четче, без затемняющих суть случайных подробностей: «Это горе подействовало на меня очень сильно. Слишком много было пережито вместе».

Спустя несколько дней после своих юбилейных торжеств он, как пишет Духовская, «заявил серьезным и уверенным тоном:

— А я умру в этом году... — и он опять повторил эту фразу.

— Почему вы это решили?

— У меня есть на то основание.

Больше он ничего не сказал».

Дальше медсестра добавляет: «У Константина Сергеевича были, как это ни странно, свои предрассудки и приметы, в которые он верил». На сей раз, «как это ни странно», приметы не подвели. Он прожил еще немногим больше полугода и умер, как и предсказал, в «этом году», году своего 75-летия (см. Приложение, с. 441).

В деревнях старухи, чувствуя приближение смерти, приводили в порядок простые, но для них важные дела. Перебирали нехитрый свой скарб, выбрасывали хлам, накопившийся за целую жизнь. Откладывали «наследство», которое останется после них родственникам. А то, не дай бог, оговорят: «Жила, жила и ничего не нажила». Посмертного оговора боялись больше, чем самых суровых пересуд при жизни. А еще — загодя шили платье «на смерть». Выбирали материю, чтобы к лицу. Иногда и гроб уже срублен заранее, дожидается жильца, мирно просыхая в сарае...

Станиславского вряд ли могло занимать, кому достанутся его сосчитанные «духовным сыном» «75 костюмов и 40 пар обуви». И уж тем более, в каком костюме его похоронят, придется ли он к лицу... Но о «платье на смерть», не в буквальном, разумеется, смысле, он не думать не мог. Долгие, особенно последние годы ему казалось, что таким «платьем» станет его система. Ради нее он отошел ото всего. От созданного им театра. От общественной жизни. От бытового уюта. От многих радос-

тей, которые могла предложить и предлагала настойчиво жизнь (см. Приложение, с. 333).

Но «нельзя жить в обществе и быть свободным от общества». А он позволил себе быть свободным. Редкая привилегия, особенно в большевистской стране, для человека его положения и рода занятий. Общественные обязанности К. С. в последние годы сводились к самому малому: он ставил свою подпись под суконными чаще всего текстами поздравительных телеграмм и юбилейных адресов. И никто не мог войти в его внутренний мир, понять, как на самом деле он воспринимает реальность и каких нравственных усилий стоит ему его социальное смирение. Скорее всего, окружающие не предполагали, что этот мир может быть настолько напряженным и сложным. Станиславский казался им вполне и окончательно понятым, как понятен физически ослабевший, доживающий жизнь старик.

Неприкасаемый, как культурная реликвия, он тем не менее не мог чувствовать себя защищенным. Неприкасаемых для Сталина не было — он с особенным сладострастием уничтожал именно тех, кто казался неуничтожимым. Тем не менее Станиславский совершил подряд два поступка, граничащих с политическим вызовом. И ведь он не только тихо приблизил к себе осужденных, но демонстративно, публично сыграл с их участием целый спектакль. Он был великим режиссером и прекрасно срежиссировал свой неожиданный выход из политического небытия.

Вот как описывает А. Февральский*, оказавшийся свидетелем неожиданной режиссерской и нравственной акции К. С., просмотр 25 мая 1938 года «Виндзорских проказниц», учебной работы Оперной студии.

Собравшимся «пришлось необычно долго дожидаться Константина Сергеевича, и вдруг он вышел не из передней, а из двери, соединявшей зал непосредственно с его комнатами. Он появился не один: с ним были Мейерхольд и Шостакович. Станиславский обратился к присутствующим со словами: “Прошу приветствовать наших гостей”, и, повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, стал им аплодировать и жестом предложил всем последовать его примеру. Потом он, прежде чем сесть в приготовленное для него кресло, усадил с одной стороны Мейерхольда, с другой — Шостаковича и во время показа... <...> не раз вполголоса обращал их внимание на те или иные моменты действия, а в перерывах беседовал только с ними».

* Александр Вильямович Февральский (1901—1984) — литературовед, автор воспоминаний «Записки ровесника века» (М., 1976).

Не правда ли, вызывающая картина? Два изгоя: ошуюю и одесную. И не где-нибудь, а на публичном показе. И выходят-то они вместе с хозяином, и не из коридора, как прочие, а прямо из внутренних комнат. Да еще с большим, явно специальным, опозданием: мол, заговорились. А потом — откровенная демонстрация предпочтений. Подчеркнутое внимание к дорогим опальным гостям. Неожиданное предложение их поприветствовать напоминает о просьбе почтить память Саввы Морозова вставанием, обращенную к залу, в котором — члены правительства во главе со Сталиным. Будто К. С. запомнил унижительный страх, охвативший его (не без разъяснений окружающих) в те дни, и теперь публично изживал свое унижение, доказывая превосходство исконных норм человеческого общежития над сиюминутной политической конъюнктурой. Или это была отчаянная реакция загнанной в угол жертвы, которой так боялся ее преследователь?

С каждым днем ему, вероятно, было все труднее мириться с происходящим — не в области чистой политики, а на пространствах российской культуры, где он в поте лица возделывал «сад» всю свою жизнь. Все равно, сколько дней еще осталось ему — два или тысяча, но они были последними, и надо было что-то объяснить и исправить. Он спешил сшить свое «платье на смерть».

Конечно, небольшой Онегинский зал с наивным ритмом его белых колонн, с покоем тихого переуллка за окнами — не трибуна, не площадь. Но в соединении с его именем он становился и трибуной, и площадью. Входя в этот зал вместе с Мейерхольдом и Шостаковичем, заставив присутствующих встретить их приветствием, демонстративно проигнорировав всех остальных, К. С., наверное, испытал нравственное облегчение. На угрожающее: «Кто не с нами, тот против нас» он, наконец, публично ответил. Он остался с российской культурой, с ее неудобными, «лишними» при новом порядке гениями.

И удивительно, как прорастают сквозь время человеческие поступки. Ровно через 40 лет, почти день в день Олег Ефремов, художественный руководитель МХАТа, повторил вызывающий жест К. С. почти буквально. Вот как об этом рассказывал Давид Боровский:

«11 марта 1978 года.

Здесь нужна точность. Документальность.

В этот день “Правда” опубликовала статью Жюрайтиса “В защиту ‘Пиковой дамы’”.

Статья нашумела и в дальнейшем прославила автора. Стала классической для тех, кто изучает жанр доносов нашей Новейшей Истории.

<...> У меня была рабочая встреча с Ефремовым.

Олег ходил по кабинету зигзагами и к столу приближался лишь затем, чтобы в пепельницу скинуть с сигареты пепел.

На столе лежала “Правда”.

Наконец, Олег уселся на свое место за столом и кивнул мне: это, мол, непросто. “Ох, непросто!”

И дальше:

— Как фамилия композитора?

— Шнитке.

— Ты его знаешь?

— Разумеется.

— И телефон?

— И телефон.

Громко секретарше:

— Ирина Григорьевна! Вот возьмите и, пожалуйста, сейчас меня соедините.

Мне:

— Как звать-то его?

— Альфред Гарриевич.

— Альфред Гарриевич, здравствуйте. С вами говорит Ефремов из Художественного театра. Знаете? Вот и хорошо. Мы здесь собираемся ставить “Утиную охоту” Вампилова, слышали про такого? И я бы очень вас просил написать музыку. <...> Если вы согласитесь, мы будем очень, очень рады. Всего вам доброго!

У меня внутри все колотилось.

В правдинской статье Шнитке был оскорблен и унижен. Мало кто позвонил ему в этот день.

Звонок Ефремова в такие минуты...»

Факт примечательный.

Знал ли Ефремов о поступке Станиславского? Наверное, знал, он постоянно интересовался историей руководимого им театра. А перед важными решениями запрашивал в Музее МХАТ документы, отражавшие взгляд основателей на вставшую перед ним проблему. Но мог и не знать. Просто судьба и человеческая нравственность срифмовали эти события...

Станиславский спешил перед смертью, приближение которой чувствовал, исправить то, что еще можно исправить, высказать невысказанное, объясниться, быть может — показаться. В отличие от Немировича он умел видеть себя со стороны. Умел признавать собственную неправоту. Несправедливости, которые он допускал по отношению к разным людям, оказывавшимся вблизи, прежде вытесняемые из сознания упреждающим движением творчества и жизни, теперь беспокоили его. Вспоминал ли он Виктора Андреевича Симова, который

умер год назад, так и не получив настоящего признания своих безусловных заслуг не только перед Художественным театром, но и перед сценическим искусством вообще? Или Николая Васильевича Демидова, на отчаянные мольбы которого не откликнулся? Впрочем, кто может знать, кого и что он ставил себе в вину..

«Какие у вас грехи...» — говорит Петя Трофимов Раневской.

Какие у Вас грехи, Константин Сергеевич...

Настоящие грешники — это мы, Ваши поразительно неблагодарные наследники.

ВМЕСТО ФИНАЛА

Итак, Станиславский умер 7 августа 1938 года, прожив 75 лет и еще несколько месяцев. До самых последних дней он работал. Репетиции, встречи, правка рукописи. И — рывками ухудшающееся самочувствие. То прижмет, то отпустит. В конце концов — не отпустило...

Похороны были многолюдными — по свидетельству прессы, попрощаться с К. С. пришло 25 тысяч человек. Власть представлял председатель Совнаркома РСФСР Н. А. Булганин, в своей краткой речи упиравший на патриотизм покойного и его близость к народу. На похороны явилась вся театральная Москва за редкими исключениями — одним из них был Мейерхольд, отдыхавший в Кисловодске. Он говорил А. Гладкову: «Когда я узнал от Ливанова о смерти Станиславского, мне захотелось убежать одному далеко от всех и плакать, как мальчику, потерявшему отца». Самому Всеволоду Эмильевичу оставалось жить полтора года, и ему не досталось ни посмертных почестей, ни даже могилы. К. С. повезло больше — он упокоился на Новодевичьем кладбище, рядом с Симоным и Чеховым. М. П. Лилина писала сыну: «Эта троица начинала театр, и теперь все трое кончили свое служение искусству. Мне приятно и утешительно, что они вместе».

Немирович-Данченко срочно приехал из-за границы и произнес речь у могилы. «Здесь начинается бессмертие», — сказал он. И оно началось. Жизнь после смерти. Не где-то там в неведомых нам пространствах бытия или небытия. А здесь, на земле, среди повседневной человеческой суеты сует. В стремительном движении режиссерского века он был его активным участником, приобретал все новых восторженных последователей и старательных учеников. Свободно искренних и подневольно ложных, как в Советском Союзе, где его, непрерывно ищущего, превратили в застывшую догму, следовать которой обязательно было для всех.

Но как бы то ни было, гениальная догадка К. С. о сущест-

вовании общих творческих правил в работе актера дала новое направление театральной мысли Нового времени и прошла сквозь целый век (и какой век — насыщенный социальными, научными, художественными взлетами и катаклизмами), не потеряв практической актуальности. И не только в том дело, что в театрах на любом континенте можно встретить актеров, которые учились как раз «по системе», и целые армии педагогов, готовых по ней учить. Главный индикатор ее жизнестойкости — все еще не угасшая полемичность. Идеи и опыты Станиславского до сих пор вызывают споры среди представителей разных педагогических и исполнительских школ. А уж у нас-то до сих пор не могут забыть советские годы, когда система была так же обязательна к применению в театре, как диалектический материализм в науке. Стараясь изжить комплекс прежней зависимости, до сих пор (а прошли уже целые десятилетия «раскрепощения») кидаются в крайности демонстративного иронического неприятия, с переходом «на личность». Будто это сам Станиславский, подобно одиозному диктатору-аграрию Лысенко, добивался поголовного насаждения своих идей. Будто это он виноват, что «свободные художники» проявили такую покорность.

В нынешний, юбилейный для К. С. год принижать его стало как-то особенно модно. Никакой системы, мол, нет — это всего лишь отражение личной творческой практики самого Станиславского, возведенное в ранг высшей исполнительской истины. Частный случай, почему-то загипнотизировавший театральный мир. Трогательный аргумент — и лукавый. В искусстве ведь действительно ничего нет, кроме индивидуального опыта художника. На самых крутых эстетических поворотах мы непременно наталкиваемся на кем-то конкретным созданный образец, кем-то, названным по имени, угаданный путь. Совсем не случайно пушкинский «Божественный глагол», чтобы явить себя миру, должен был сначала «уха чуткого коснуться», превратиться «всего лишь» в личный опыт поэта. Важно, чей это опыт, гениального провидца, протрывающий будущее, или же — скромный труд творческого обывателя. Если вспомнить и вдуматься, тысячелетиями свободно ветвящееся великое древо театра (тут «высокий штиль» вполне уместен) бесконечно обязано «личному опыту» некоего античного драматурга, который вдруг решил вывести на оркестру трех актеров, вместо традиционных двух. И всё задышало, усложнилось. Стало возможным. Действие, конфликт, структура драмы и так далее... Так же и Станиславский с его системой.

Хотя... В «несуществовании системы» доля печальной ис-

тины все-таки есть. Но в ином, от К. С. уже не зависящем, смысле. Ведь до сих пор не существует академического издания текстов Станиславского, а значит, множество документов, связанных с его работой над системой, остаются достоянием архивов. Всежизненный труд явлен миру лишь в той его части, которую (практически на пороге смерти) успел, смог собрать в книгу сам Станиславский. К тому же вынужденный считаться с тогдашними цензурными ограничениями в духе диалектического материализма.

В самом ли деле К. С. пытался создать абсолютное руководство, учебник на все времена? Хотел довести его до последней правильности, словно это был учебник по арифметике, где дважды два всегда, на всех языках, в любом уголке земли будет четыре. Да, конечно, хотел. Но это хотение представляло собой непрерывный, живой и честный процесс, где радость находок то и дело сменялась отрицанием найденного. Он искал общие правила, но при этом больше всего боялся помешать ими великому непредсказуемому творчеству самой природы: «Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. <...> Каждый убежден, что его красота правильная и единственная. Да, посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет — правильных и вычурных, до которых еще не додумывались, и все они естественны и просты, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава Богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному».

Так он писал. Так думал. И так работал. И не его вина, что порой его ложно истолковывали. Что его всеобъемлющий «мир Божий», понятие для К. С. сущностное и естественное, сводился и сводится до сих пор к традиции бытового или бытово-психологического театра. И «жизнь человеческого духа» воспринимается как необходимость соблюдать реальные обстоятельства. Этот «дух» (якобы по Станиславскому) непременно должен жить в достоверной бытовой или исторической среде, носить соответствующий времени и месту костюм и не иметь связи с реальным «человеческим духом» актера. Истолкователей, к сожалению, не выбирают...

А между тем в нынешнем мире, порабоженном техническим прогрессом, с каждым годом все решительнее отъединяющим нас от живой плоти бытия, стремление Станиславского к природному, естественно возникающему, независимо многообразному, наверное, как никогда актуально. Точнее

сказать — неосознанно актуально. Ситуация исторической компрессии, возникшая где-то в середине XIX века, не исчерпана, она только лишь набирает силу. Реальность, нас окружающая, преобразается все с большей стремительностью. Искусство, это тончайшее, уязвимое достояние человечества, испытывает на себе, как никогда прежде, жесточайшее иноприродное давление, заставляющее постепенно менять саму свою сущность. Неровен час, его ждет судьба Старой дамы Дюрренматта, чье живое тело превратилось в коллекцию бесчувственных протезов. Уже и теперь спектакли, сделанные по такому принципу, стали попадаться всё чаще. Зараза эта, вроде свиного или птичьего гриппа, искусственна, но непреодолима. Так бывает в сумеречные периоды, которые Юрий Тынянов назвал «промежутком», временем, когда пишет не писатель, а литература. Когда диктатура уже созданного, усвоенного, вызубренного подавляет в зародыше индивидуальные устремления художника. И даже «новое слово» в эти периоды «ново» лишь настолько и так, насколько и как (по какому-то негласному сговору) ему положено быть.

Конечно, даже на обозримом отрезке истории театр уже попадал в тупиковые ситуации, но всякий раз умудрялся выбраться из них великолепно преображенным. Авось выберемся и теперь. Но вспомним, за счет какого ресурса он выбрался-преобразился. Ответ вроде бы лежит на поверхности — конечно же благодаря спасительному появлению фигуры режиссера нового современного типа. Целый век не перестаем за него благодарить судьбу. Ведь это он создал спектакль как единое художественное целое, он заключил союз с новой драматургией, позволивший сцене войти в резонанс с переменами жизни общественной и жизни частной. Он нашел поддержку в неудержимом техническом обновлении мира, которое подстегивало, делая осуществимыми самые дерзкие сценические поиски. Потому-то так смело и быстро произошли судьбоносные перемены в мировом театре на границе между девятнадцатым веком и веком двадцатым. Будто хорошо подготовленный к выполнению ответственного задания десант режиссеров-гениев был специально заслан кем-то откуда-то.

Смешно было бы отрицать, что представители первого режиссерского поколения, появившиеся вдруг и разом, были выдающимися художниками. Однако дело было еще и в другом. Вместе с убыстрением исторического процесса изменилось информационное мировое пространство. В поле зрения художников нового театрального времени теперь попала не ближайшая пространственно-временная реальность, а самые разные творческие системы, возникавшие в разные периоды в

разных культурах, в разных уголках и углах шара земного. Как в эпоху Возрождения, когда Европе открылось великое наследие Античности, только еще глобальнее, у их ног оказался необозримый художественный мир. Надо было сделать лишь один, но конечно же гениальный, шаг, догадаться, осмелиться применить открывшиеся вдруг знания в современном театре. И будто расколдовались тысячелетние клады.

Но сегодня ситуация совершенно иная.

Общечеловеческий художественный ресурс превратился уже в склад вещей второй свежести. Вот и постмодернизм, заложивший его по второму разу в свою «мясорубку», превративший чужое творческое добро в материал для собственных опытов, лишь на время создал атмосферу эстетического оживления. Но на втором витке запас оказался значительно скромнее и истощился неожиданно быстро. Как термин, лозунг постмодернизм пока (и лишь кое-где) еще сохраняет кое-какую остаточную энергию, но его художественная реальность давно уже исчерпана.

Современная альтернативная драматургия на нынешнем этапе тоже не сумела помочь театру. Она не обладает необходимым влиянием, чтобы стать источником новых идей не в узком альтернативном кругу, а на общем пространстве театральной культуры. Что, нет смелых и талантливых авторов? Они есть. Но само отношение к литературному тексту как к изначальной основе спектакля в современном театре стало иным. Театр уже не ждет с прежним доверием появления «своего» драматурга. Он научился находить повод для спектакля в самых неожиданных местах, порой вообще не связанных с какой бы то ни было литературой. И, соответственно, разучился уважать авторский текст. Так возникают детские интеллектуальные игры «для продвинутых взрослых» — постдраматический театр, визуальный театр, концептуальный театр. Термины, под которые можно подвести все, что захочется. В основном то, что уже было не раз либо как эстетическая теория, либо как художественная практика. И — исчезло, как исчезает любая сценическая реальность, едва закроется занавес. Но почему бы не поиграть? Всё живое — играет.

Реально новое в театре сегодня конечно же есть. Это — небывалые технические возможности. Они колоссальны и обладают диктующей волей. А потому часто обманчиво сходят за более сущностную, сугубо сценическую новизну. Вторжение непрерывно обновляющихся технологий воспринимается нами как обновление художественного языка. Но это пускай. Известно же: «Ах, обмануть меня не трудно, я сам обманываться рад». Хуже другое. Вторжение новейших технологий

постепенно сглаживает принципиальное отличие театра, искусства сиюминутно живого, от других видов искусств, никогда не работавших в режиме онлайн. Мертвое, виртуальное и на сцене все увереннее подменяет реально живое. Влияет и на теоретические конструкции критиков, пытающихся как-то овеществить признаки «новой театральной реальности».

«И все-таки она вертится». У театра есть его исконный, скорее всего единственно реальный «ресурс» выживания — человеческий. То есть актер. Пусть это звучит нестерпимо банально для сегодняшнего уха, заласканного иными словами. Но именно в нем будущая «новая театральная реальность». Я не пророк, могу ошибаться, но, по-моему, иного пути просто нет, если театр хочет оставаться собой и выполнять в человеческом мире ту особенную работу, ради которой возник. Придет время, и театр как способ скоротать вечерок, бездумно развлечься, насмотреться всяческих чудес-превращений, поразгадывать немудреные режиссерские загадки и хитрости, уже никому не будет нужен. Слишком велика конкуренция, слишком уж она агрессивна. А человечество расточительно лишь до определенных пределов и по возможности за чужой (в основном — многострадальной природы) счет. Мы заигрались. Пора возвращаться домой. Не надо стыдиться — ведь многие уже возвращаются. Увлечение новейшими техническими возможностями сменяется робкой ностальгией по утраченным ценностям. Подлинные материалы уже стоят дороже еще не так давно восхищавшей синтетики. Вот и винил начинает отвоевывать какое-то пространство у всемогущих электронных носителей. И черно-белое, даже немое кино потихонечку воскресает. И фотография необязательно уже бывает цветная...

А у театра-то — такие возможности! Как личность и как «материал» актер не требует специального осовременивания, он пришел с сегодняшних улиц, из гущи сегодняшней жизни. Все, что он есть — это нынешний день, записанный на самом живом, сложном, до сих пор не постигнутом «носителе» из всех возможных. Надо только освободить его «я», этого всемогущего джинна, которому (напрасно мы боимся это признать) в последние театральные десятилетия редко позволяли выбраться из бутылки.

Вспомним, как почти мгновенно преобразился театр, когда в середине минувшего века режиссура выпустила на волю человеческую сущность актера, увидела в нем не материал для спектакля, не «карандаш», послушный чьим-то рукам, а соавтора-единомышленника. Без опоры на актера-личность, актера-художника не было бы того поразительного обновле-

ния театрального языка, того влияния сцены на общественное сознание и нравственность. Так называемый «исповедальный способ игры» изменил отношения между залом и сценой. В театр пришли иные энергии, критики заговорили об актерской теме, о личной жизненной позиции участников спектакля.

Олег Ефремов, начиная «Современник», утверждал, что они — новая студия Художественного театра, что в основе их реформы — идеи системы Станиславского, воспринятые сквозь призму новых общественных и эстетических обстоятельств. Тогда многие восприняли эти его заявления как способ обмануть «око недреманное», чтобы выжить под официально одобряемым знаменем. Однако на самом-то деле Олег Николаевич если и лукавил, то лишь самую малость. Способы игры в «Современнике», на Таганке (да-да, и на Таганке, не случайно Любимов, один из немногих своих коллег, прилежно ходил в ВТО на занятия М. Н. Кедрова по системе), у Эфроса и Товстоногова были близки мечте Станиславского о сценической правде существования актера, за образом не теряющего самого себя. Конечно, все это разные театральные миры, но в их основе — единство фундамента, на котором они были построены. И у ранней Таганки при всей великолепной условности ее спектаклей уникально открытый способ актерской игры, агрессивная, направленная в зал живая энергия были одним из существеннейших элементов эстетики Юрия Любимова. И это было уникальным явлением в истории актерского искусства России. Но в те времена политическая острота спектаклей Таганки, их яркая и тоже художественно уникальная условность оказались в центре интересов публики и критики. Время ушло и с ним ушла неповторимая и незафиксированная актерская школа Любимова. Остались легенды, но живое надо видеть живыми глазами, соприкасаться с ним сиюминутно, живыми энергиями.

Но из всех материалов, которыми пользуется художник, реализуя свой замысел, этот — единственный, который сам участвует в своей обработке, порой осознанно сопротивляясь манипуляциям со стороны. Из всех «красок», которыми пользуются разные виды искусств, актер — единственно живой, ежесекундно подвижный, изощренно двойственный. Как тело он целиком принадлежит природе, а как личность — вообще трудно сказать кому. И в каждой из этих ипостасей — он необъяснимый, непредсказуемый, нестабильный, текучий. Но есть и третья, особенная ипостась; он — часть спектакля, то есть в своем роде произведение искусства. Но именно «в своем роде», до какой-то степени. Он же не овеществился, не

утратил ни собственной воли, ни разума, ни связей с реальной действительностью, как и ощущений процесса своего физиологического бытия. Представьте себе живописца, который вечером, закончив портрет, утром вдруг обнаружит, что краски потускнели, румянец со щеки перебрался на нос, борода подросла, один глаз — исчез, его забрали на съемки, а другой... лучше не смотреть. Или композитора, с которым ноты, вместо того чтобы ложиться на нотный лист, затеяли бы дискуссию, им, видите ли, захотелось впасть в другую тональность. Или писателя, который, всякий раз открывая свой текст, боится обнаружить в нем чью-то грубую стилистическую и смысловую правку. Но ведь это фактически происходит с любым спектаклем в процессе репетиционной работы и продолжается после премьеры до самого последнего дня его репертуарного бытия.

Театр с этим сталкивается с самых первых своих шагов в человеческом мире, пытаясь если не побороть, то во всяком случае переработать в актере его плотскую, бытовую, психологическую, социальную, словом, любую, реальности. И в то же время ухитрится сделать это так, чтобы живая энергия актера не исчезла, без нее сцена мертва. В этой извечной борьбе первозданное противоречие театра, как вида искусства, но и его уникальность. В разные периоды эта борьба то обострялась, то вроде бы сходила на нет. Сегодняшнее поколение режиссеров исходит, к сожалению, не из творческого понимания проблемы, а из чисто административного по своей истинной природе волевого посыла, который меньше всего учитывает состояние актера в процессе игры. И стремление первого, великого режиссерского поколения договориться с живой природой актера, опираясь на ее собственные законы (понять их как раз и стремился до последних дней своей жизни К. С.), сегодня выглядит чем-то архаично наивным, пустой тратой времени, вроде писем, приносимых гонцом в век Интернета.

Однако у театра, этого странного вида искусства, которое делается людьми из людей же, вряд ли существует иной сценарий выживания, чем возвращение к пониманию того, что он (в этом всегда был уверен К. С.) все-таки «для актера».

И не знаю, как кому кажется, но я, наблюдая за сегодняшними сценическими процессами, все-таки замечаю с надеждой попытки в нынешней «зациклившейся» театральной ситуации по-своему, по-новому опереться именно на великий актерский «ресурс». Стоит под этим углом зрения вспомнить самые реально художественно удавшиеся (а не просто умело пропиаренные) спектакли сегодняшних впередсмотрящих постановщиков (к сожалению, реже у нас, на родине Стани-

славского и его системы, чаще — за ее пределами). И тогда обнаружится, что они оказались бы пусть занятыми, но всего лишь упражнениями на фантазию, соревнованием в искусстве композиции, если бы не прекрасные актеры, отдающие спектаклю не только художественную, но и реально человеческую свою энергию.

Подождем. И не будем прежде времени хоронить Константина Сергеевича, выводя его опыты за скобки сегодняшних поисков. В таком сложном искусстве, как искусство театра, существуют связи и отклики, которые невозможно предвидеть. Некоторые из них адресованы будущим гениям. И совсем не для красного словца утверждал Ежи Гротовский, что самым лучшим учеником Станиславского был Мейерхольд.

А мы — просто люди, хотя кто-то непременно о себе понимает иначе. Настоящее бессмертие Станиславского, я уверена, всё еще впереди. Как и будущее, в которое он «инвестировал» свой всежизненный труд. А доживем ли мы, сегодняшние, до этого будущего или не доживем — это уж не его, а наша проблема...

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Станиславский о Станиславском**

Из книги «Моя жизнь в искусстве»

Упрямство

Я родился в Москве в 1863 году — на рубеже двух эпох. <...> Мой отец, Сергей Владимирович Алексеев, чистокровный русский и москвич, был фабрикантом и промышленником. Моя мать, Елизавета Васильевна Алексеева, по отцу русская, а по матери француженка, была дочерью известной в свое время парижской артистки Варлей, приехавшей в Петербург на гастроли. Варлей вышла замуж за богатого владельца каменоломен в Финляндии, Василия Абрамовича Яковлева, которым поставлена Александровская колонна на бывшей Дворцовой площади. Артистка Варлей скоро разошлась с ним, оставив двух дочерей: мою мать и тетку. Яковлев женился на другой, г-же Б., турчанке по матери и гречанке по отцу, и передал ей заботу о воспитании своих дочерей. Их дом был поставлен на аристократическую ногу. Тут, по-видимому, сказались придворные {54} привычки, унаследованные новой женой Яковлева от своей матери-турчанки, бывшей ранее одной из жен султана. Старик Б. похитил ее из гарема и спрятал в ящике, который был сдан в багаж как простая кладь. По выходе корабля в море ящик вскрыли и выпустили гаремную узницу на свободу. Как сама Яковлева, так и ее сестра, вышедшая замуж за моего дядю, любили светскую жизнь; они давали обеды и балы.

В шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали. В течение сезона балы давались ежедневно, и молодым людям приходилось бывать в двух-трех домах в один вечер. Я помню эти балы. Приглашенные приезжали чуть ли не цугом, со своей прислугой, в парадных ливреях на козлах и сзади, на запятках. Против дома, на улице, зажигались костры, а вокруг костров расставляли угощение для кучеров. В нижних этажах дома готовился ужин для приехавших лакеев. Щеголяли цветами, нарядами. Дамы увешивали грудь и шею бриллиантами, а любители считать чужие богатства вычисляли их стоимость. Те, которые оказывались наиболее бедными среди окружающей их роскоши, чувствовали себя несчастны-

* Все тексты Приложения приводятся по изданию: *Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1989—1999.*

ми и точно конфузились своей нищеты. Богатые же поднимали головы и чувствовали себя царицами бала. Котильоны с самыми замысловатыми фигурами, с богатыми подарками и премиями танцующим длились по пяти часов беспрерывно. Чаще всего танцы кончались при дневном свете следующего дня, и молодые люди прямо с бала, переодевшись, отправлялись на службу в контору или в канцелярию.

Мой отец и мать не любили светской жизни и выезжали только в крайних случаях. Они были домоседы. Мать проводила свою жизнь в детской, отдавшись целиком нам, ее детям, которых было десять человек.

Отец, до самого дня свадьбы, спал в одной кровати с моим дедом, известным своей патриархальной жизнью старинного уклада, унаследованной им от прадеда — ярославского крестьянина, огородника. После женитьбы он перешел на свое брачное ложе, на котором спал до конца жизни; на нем он и умер.

Мои родители были влюблены друг в друга и в молодости, и под старость. Они были также влюблены и в своих детей, которых старались держать поближе к себе. Из моего далекого прошлого я помню ярче всего мои собственные крестины, — конечно, созданные в {55} воображении, по рассказам няни. Другое яркое воспоминание из далекого прошлого относится к моему первому сценическому выступлению. Это было на даче в имении Любимовка, в тридцати верстах от Москвы, около полустанка Тарасовка Ярославской ж. д. Спектакль происходил в небольшом флигеле, стоявшем во дворе усадьбы. В арке полуразвалившегося домика была устроена маленькая сценка с занавесью из пледов. Как полагается, были поставлены живые картины «Четыре времени года». Я — не то трех-, не то четырехлетним ребенком — изображал зиму. Как всегда в этих случаях, посреди сцены ставили срубленную небольшую ель, которую обкладывали кусками ваты. На полу, укутанный в шубу, в меховой шапке на голове, с длинной привязанной седой бородкой и усами, постоянно всползавшими кверху, сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать. Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках. После аплодисментов, которые мне очень понравились, на бис мне дали другую позу. Передо мной зажгли свечу, скрытую в хворосте, изображавшем костер, а в руки мне дали деревяшку, которую я как будто совал в огонь.

«Понимаешь? Как будто, а не в самом деле!» — объяснили мне.

При этом было строжайше запрещено подносить деревяшку к огню. Все это мне казалось бессмысленным. «Зачем как будто, если я могу по-всамделишному положить деревяшку в костер?»

Не успели открыть занавес на бис, как я с большим интересом и любопытством потянул руку с деревяшкой к огню. Мне казалось, что это было вполне естественное и логическое действие, в котором был смысл. Еще естественнее было то, что вата загорелась и вспыхнул пожар. Все всполошились и подняли крик. Меня схватили и унесли через двор в дом, в детскую, а я горько плакал.

После того вечера во мне живут, с одной стороны, впечатления приятности успеха и осмысленного пребывания и действия на сцене, а с другой стороны — неприятности провала, неловкости бездействия и бессмысленного сидения перед толпой зрителей.

Итак, мой первый дебют кончился провалом, и произошел {56} он из-за моего упрямства, которое временами, особенно в раннем детстве, доходило до больших размеров. Мое природное упрямство, в известной мере, оказало и дурное, и хорошее влияние на мою артистическую жизнь. Вот почему я на нем останавливаюсь. Мне пришлось много бороться с ним. От этой борьбы во мне уцелели живые воспоминания.

Как-то, в раннем детстве, во время утреннего чая, я шалил, а отец сделал мне замечание. На это я ему ответил грубостью, без злобы, не подумав. Отец высмеял меня. Не найдя, что ему ответить, я сконфузился и рассердился на себя. Чтобы скрыть смущение и показать, что я не боюсь отца, я произнес бессмысленную угрозу. Сам не знаю, как она сорвалась у меня с языка:

«А я тебя к тете Вере не пушу...»

«Глупо! — сказал отец. — Как же ты можешь меня не пускать?»

Поняв, что я говорю глупость, и еще больше рассердясь на себя, я пришел в дурное состояние духа, заупрямился и сам не заметил, как повторил:

«А я тебя к тете Вере не пушу».

Отец пожал плечами и молчал. Это показалось мне обидным. Со мной не хотят говорить! Тогда — чем хуже, тем лучше!

«А я тебя к тете Вере не пушу! А я тебя к тете Вере не пушу!» — настойчиво и почти нахально твердил я одну и ту же фразу на разные лады и интонации.

Отец приказал мне замолчать, и именно поэтому я четко произнес:

«А я тебя к тете Вере не пушу!»

Отец продолжал читать газету. Но от меня не ускользнуло его внутреннее раздражение.

«А я тебя к тете Вере не пушу. А я тебя к тете Вере не пушу!» — назойливо, с тупым упрямством долбил я, не в силах сопротивляться злой силе, которая несла меня. Чувствуя свое бессилие перед ней, я стал ее бояться.

«А я тебя к тете Вере не пушу!» — опять сказал я после паузы и против своей воли, от себя не завися.

Отец стал грозить, а я все громче и настойчивее, точно по инерции, повторял ту же глупую фразу. Отец постучал пальцем по столу, и я повторил его жест вместе с надоевшей фразой. Отец встал, я тоже, и опять тот же рефрен. Отец стал почти кричать (чего с ним никогда не бывало), и я сделал то же, с дрожью в голосе. {57} Отец сдержался и заговорил мягким голосом. Помню, меня это очень тронуло, и мне хотелось сдаться. Но, против воли, я повторил в мягком тоне ту же фразу, что придавало ей оттенок издевательства. Отец предупредил, что он поставит меня в угол. В его же тоне я повторил свою фразу.

«Я тебя оставляю без обеда», — более строго произнес отец.

«А я тебя к тете Вере не пушу!» — уже с отчаянием говорил я в тоне отца.

«Костя, подумай, что ты делаешь!» — воскликнул отец, бросая на стол газету.

Внутри меня вспыхнуло недоброе чувство, которое заставляло меня швырнуть салфетку и заорать во все горло:

«А я тебя к тете Вере не пушу!»

«По крайней мере так скорее кончится», — подумал я.

Отец вспыхнул, губы его задрожали, но тотчас же он сдержался и быстро вышел из комнаты, бросив страшную фразу:

«Ты — не мой сын».

Как только я остался один, победителем, — с меня сразу соскочила вся дурь.

«Папа, прости, я не буду!» — кричал я ему вслед, обливаясь слезами. Но отец был далеко и не слышал моего раскаяния.

Все душевные ступени моего тогдашнего детского экстаза я помню как сейчас и при воспоминании о них вновь испытываю щемящую боль в сердце.

Междуцарствие: балет — оперная карьера — любительщина

В нашем Алексеевском кружке дела пошли плохо. Сестры вышли замуж, брат женился, у всех родились дети, явились заботы, которые мешали им отдавать время театру. Не было возможности наладить новый спектакль, и для меня наступила

довольно долгая полоса бездействия. {140} Но заботливая судьба моя не дремала и не давала мне пропускать времени зря. В ожидании новой работы она толкнула меня прежде всего в царство Терпсихоры. Это необходимо нашему брату, драматическому артисту. Однако я стал ходить в балет без всякой преднамеренной цели. В период «междущарствия» я бросался из стороны в сторону, — вот и попал в балет, чтоб посмотреть, как там мои товарищи, завязтые балетоманы, «ломают дураков». Пошел, чтобы посмеяться, — и сам попался.

<...>

В меблированных комнатах, где обыкновенно жили незамужние танцовщицы, многое напоминало студенческую жизнь в мансардах. Из разных комнат собирались жильцы, кто-нибудь бежал в лавочку покупать закуску, другие делились тем, что у них есть, поклонники приносили конфеты и угощали ими друг друга. Так создавался импровизированный ужин и чай с самоваром. Во время этой трапезы перемывали все косточки актрисам и начальству или рассказывали какое-нибудь событие из жизни театра и закулисного мира, но главное — подробно обсуждали последний спектакль. Вот эти моменты я очень любил, так как, слушая, я вникал в тайны балетного искусства. Для того, кто не собирается изучать предмет специально, а лишь знакомится с ним в общих чертах, стараясь понять то, что ему, быть может, впоследствии придется изучать подробно, всего интереснее и целесообразнее присутствовать при живых спорах специалистов по поводу только что виденного и, следовательно, лично проверяемого. Эти споры по поводу живых образцов, с демонстрацией тех принципов, о которых идет речь, лучше всего вводили меня в тайны балетной техники. Когда балерине не удавалось доказать словами, она убеждала ногами, то есть тут же танцевала. Нередко даже при этом мне приходилось быть в роли балетного кавалера и поддерживать демонстрирующую балерину. Я ронял их, и моя неловкость наглядно объясняла мне тайну какого-нибудь технического приема или трюка. Если прибавить к этому вечные споры балетоманов {143} в их курительной конуре в театре, куда я был вхож и где встречал умных, начитанных и чутких эстетов, которые обсуждали танцы и пластику не с точки зрения их внешней техники, а со стороны производимого ими эстетического впечатления или художественных, творческих задач, то материал для моего познания и исследования оказывался для меня более чем достаточным. Все это, повторяю, воспринималось мною без определенной цели, так как я ходил в балет не ради учения, а потому, что мне нравилась таинственная красочная и поэтичная жизнь кулис.

Как красивы, как причудливы углы задней стороны декораций, с неожиданными бликами света от повсюду расставленных щитков, прожекторов, волшебных фонарей. Здесь — синий, там — красный, там — фиолетовый. Там — движущийся хромотроп воды. Бесконечная высота и мрак сверху; таинственная глубина внизу, в люке. Живописные группы ожидающих выхода артистов в их пестрых костюмах из разноцветных материй. А в антракте яркий свет, бешеное движение, хаос, работа. Слетающие сверху и улетающие наверх живописные полотна с горами, скалами, реками, морем, безоблачным небом, грозowymi тучами, райскими растениями, адским пеклом. Скользящие по полу огромные красочные стены павильонов, рельефные колонны, арки, архитектурные части. Измученные рабочие в поту, грязные, всклокоченные, а рядом — эфирная балерина, расправляющая свои ножки или ручки, готовясь выпорхнуть на сцену. Фраки оркестрантов, ливреи капельдинеров, мундиры военных, франтоватые костюмы балетоманов. Шум, крик, нервная атмосфера — все перепуталось, смешалось, вся сцена обнажилась для того, чтобы после создавшегося столпотворения все снова постепенно пришло в порядок и создало новую, стройную, гармоническую картину. Если есть на земле чудесное, то только на сцене!

Можно ли среди такой обстановки не влюбиться? И я был влюблен, и я смотрел целые полгода на одну из воспитанниц школы, которая, как меня уверяли, была без памяти влюблена в меня, и мне казалось, что она мне улыбается и делает таинственные знаки со сцены. Нас представили друг другу впервые, когда воспитанниц школы распустили домой на рождество. Но... скандал! Оказалось, что я полгода смотрел не на ту, которую считал своею. Но и эта, другая, мне сразу {144} понравилась, и я тут же влюбился в нее. Все это было по-детски наивно, таинственно и поэтично, и, главное, чисто. Напрасно думают, что в балете царит иной, развратный дух. Я его не видал и с благодарностью вспоминаю веселое время, влюбленность и увлечение, которое я пережил в царстве Терпсихоры. Балет — прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов. Нам нужно другое. Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное! Нам нужно лишь заимствовать отсюда их удивительную трудоспособность и умение работать над своим телом.

<...>

Благодаря частым выступлениям в любительских спектаклях я стал довольно известным среди московских дилетантов. Меня охотно приглашали как в отдельные спектакли, так и в кружки, где я перепознакомился почти со всеми артистами-лю-

бителями того времени, поработал у многих режиссеров. При этом я имел возможность выбирать и играть те пьесы и роли, которые мне хотелось, что позволило мне испробовать себя в разных ролях, особенно в драматических, о которых всегда мечтает молодежь. Когда в человеке много юных сил и он не знает, куда их девать, приходится «рвать страсть в {152} клочки». Но... как я уже не раз говорил, подобно тому как опасно с непоставленным голосом петь сильные партии, например, вагнеровского репертуара, так точно опасно и вредно для молодого человека без надлежащей техники и подготовки браться за непосильные ему роли. Когда приходится делать непосильное, естественно, прибегаешь ко всяким уловкам, то есть уклоняешься от главного, основного пути. Именно это еще раз и в сильнейшей степени повторилось со мной во время моих любительских мытарств — в период все еще длившегося «междущарствия».

Я играл в разных случайных спектаклях, в быстро возникающих и кончающихся любительских кружках, в грязных, холодных, маленьких любительских помещениях, в ужасной обстановке. Постоянная отмена репетиций, манкировки, флирт вместо работы, болтовня, наскоро слепленные спектакли, на которые публика ходила, только чтобы потанцевать после спектакля. Приходилось играть в неотапленных помещениях. В большие холода я устраивал свою театральную уборную в квартире сестры, которая жила неподалеку от того театра, где я часто играл. В каждом антракте надо было ездить на извозчике в свою уборную, к сестре, для переодевания, а вернувшись — до своего выхода на сцену кутаться в шубу.

Какой ужас эти халтурные любительские спектакли! Чего только я не нагляделся! Вот, например, на один из спектаклей в водевиле, в котором участвовало до пятнадцати человек, не собралось и половины исполнителей, и нас, участвовавших в другой пьесе, заставили играть и в водевиле. Но мы не имели о нем никакого представления.

«Что же мы будем играть?» — недоумевая, спрашивали мы.

«Что! Что! Да выходите и говорите что попало. Надо же кончить спектакль, раз публика заплатила деньги!»

И мы, действительно, выходили и черт знает что говорили. Потом уходили, когда нечего было говорить. Выходили другие и делали то же самое. И когда сцена пустела, нас снова вытаскивали. И мы и публика хохотали от бессмысленности того, что происходило на сцене. По окончании спектакля нас вызвали всем театром, кричали «бис», а главный устроитель спектакля торжествовал.

«Видите? Видите? — говорил он. — А вы еще отказывались!»

{153} Приходилось участвовать нередко в компании каких-то подозрительных лиц. Что делать? Играть было негде, а играть до смерти хотелось. Тут бывали и шулера и кокотки. И мне, человеку «с положением», директору Русского музыкального общества, выступать в такой обстановке было далеко не безопасно с точки зрения моей «репутации». Приходилось скрыться за какой-нибудь выдуманной фамилией. И я искал ее в надежде, что она действительно меня скроет. В то время я увлекался одним любителем, доктором М., игравшим под фамилией Станиславского. Он сошел со сцены, перестал играть, и я решил стать его преемником, тем более что польская фамилия, как мне тогда казалось, лучше укрывала меня. Однако я ошибся. Вот что случилось.

Я играл какой-то французский трехактный водевиль, действие которого происходило в уборной актрисы, за кулисами. Завитой, расфранченный, я влетел на сцену с громадным букетом. Влетел... и остолбенел. Передо мной в центральной ложе сидели отец, мать, старушки гувернантки. А в последующих актах мне предстояли такие сцены, которые не могли бы быть пропущены строгой семейной цензурой. Я сразу одеревенел от конфуза и смущения. Вместо бойкого разбитного молодого человека у меня получился скромный, воспитанный мальчик. Вернувшись домой, я не смел показаться на глаза домашним. На следующий день отец сказал мне только одну фразу:

«Если ты непременно хочешь играть на стороне, то создай себе приличный кружок и репертуар, но только не играй всякую гадость бог знает с кем».

Старая гувернантка, помнившая меня еще в колыбели, воскликнула:

«Никогда, никогда я не думала, что наш Костя, такой чистый молодой человек, способен публично... Ужасно! Ужасно! Зачем глаза мои видели это?!»

Однако нет худа без добра: во время этих скитаний по любительским спектаклям я узнал некоторых лиц, которые впоследствии стали видными членами нашего любительского кружка Общества искусства и литературы, а потом перешли и в Художественный театр.

Драматическая школа

<...> Отец, увлекшись нашей театральной деятельностью, построил нам в Москве великолепный театральный зал. В превосходной большой столовой были арки, соединяющие ее

с другой комнатой, в которой можно было ставить подмостки сцены или снимать их, превращая комнату в курительную. В обыкновенные дни — это столовая. В дни спектаклей — это театр. Для этого превращения стоило только зажечь газовую рампу и поднять великолепный красный занавес с золотистым рисунком, за которым были скрыты подмостки. За сценой были предусмотрены все необходимые удобства. Надо было обновить новый зал спектаклем.

К тому времени я привез из Вены новую оперетку «Жавотта». У нее было два достоинства: первое, что она никогда не была играна в Москве, а второе, что она предоставляла для всех исполнителей более или менее подходящие роли. Не хватало лишь актера на {117} роль герцога. Эта роль требовала подлинного певца. Нам партия оказалась не по силам. Пришлось пригласить со стороны профессионала, кончающего ученика Консерватории, баритона с превосходным голосом, хорошим умением петь, хотя и с плохой внешностью: маленького, некрасивого, с банальными приемами плохого оперного актера и без всяких признаков драматического таланта. Баритону нельзя было ничего сказать — настолько он был уверен в своем превосходстве над нами. «Тем хуже для него», — решил я, давая волю своему дурному актерскому оскорбленному самолюбию. Его партнершей была наша родственница — певица, весь век готовившаяся стать оперной артисткой и не решавшаяся до старости дебютировать в театре. С первых же репетиций обозначились две группы. Мы — бедные, ничтожные любители, и они — ученые певцы. Соревнование вызывало в нас, любителях, удвоенную энергию к работе. Большим затруднением было то, что ученый баритон быстро выучил партию и не желал продолжать долбить ее с безграмотным хором. Пришлось мне учить ту же партию, чтобы помогать хору вместо ученого баритона.

Когда все было готово, баритон явился и милостиво одобрил работу любителей. Мы, то есть группа любителей, репетировали по выработанной нами системе: во-первых, и прежде всего, мы старались «наговорить» текст ролей так, чтобы слова сами собой, механически слетали с языка, как это было в «Слабой струне» и «Тайне женщины»; во-вторых, мы учились жить в окружающей нас жизни не от своего имени, а от имени роли, как это было в «Практическом господине». Понятно, что из такого соединения не могло выйти большого толка, так как прием переживания ролей в жизни требовал постоянного экспромта, а ремесленный прием забалтывания слов исключал возможность экспромтов. Как всякая грубая, механическая привычка, — забалтывание слов взяло верх. Едва партнер

кончал свои реплики и я слышал знакомые заключительные слова, как сам язык продолжал говорить, и чувство опаздывало, не поспевая за словами. При этом механическая уверенность принималась нами тогда за быстрый темп, с одной стороны, и за крепкий тон — с другой.

Тем не менее какая-то слаженность достигалась от частого повторения на репетициях. Мы все точно пришлифовались {118} друг к другу, и механическая приученность давала иллюзию большой срепетированности. План постановки и ролей, вероятно, был выработан неплохо. И немудрено: образцы лучших европейских артистов повлияли на развитие в нас вкуса. Несомненно, что в этом отношении между нами и учеными певцами была большая разница не в пользу последних. Однако стоило баритону взять полной грудью высокую ноту с умением настоящего вокалиста и наполнить благородным звуком залу, — публика забыла о нас и устроила на спектакле овацию тому, в ком чувствовался специалист.

«Ведь он же дуб», — горячились мы с нескрываемой завистью.

«Конечно, — отвечал нам кто-нибудь из публики, — но, знаете, — голос! Какая сила! Какое умение!»

«Вот ты тут и работай!» — говорили мы себе, разводя руками и переглядываясь с товарищами-актерами.

Героем спектакля оказался ученый баритон. Таким образом, мы лишь подыгрывали ему. Обида и несправедливость заставили нас опять глубоко задуматься. Да, конечно, кроме таланта нужно еще и умение! Что же делать? Куда идти? Как и над чем работать? Если нужно учиться, — мы не прочь, скажите только, где и как? К кому обратиться? Поступить в школу? Но ее не было еще тогда. Были лишь любительские кружки, в которых спорили об искусстве без всякого плана и системы. Брать частные уроки? Но большинство так называемых профессоров шарлатанили и портили учеников, а хорошие артисты мало интересовались любителями. Кроме того, у отдельных выдающихся артистов хоть и были какие-то основы, которые они не то сами выработали себе, не то получили в завешание от своих старших учителей, но они своих секретов не выдавали. Как артист работает и творит, это — тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а творят по интуиции, без сознательного отношения к творчеству; другие же, напротив, отлично понимают, что, для чего и как делается, но это их секрет, патент, который невыгодно даром передавать другому. Те и другие, может быть, преподавали неплохо, но они не открывали глаз своим ученикам.

Но вот на мое счастье в описываемое время учредилась но-

вая театральная школа, под руководством талантливой артистки, ученицы Щепкина, питомицы старой {119} театральной школы императорских театров. Я много знал — слышал о том, как там учились в старину, и эти рассказы запечатлелись в моей памяти.

В старину учили попросту и, кто знает, может быть, кое в чем и правильной, чем теперь.

«Хочешь в театр, быть актером? — Иди в балетную школу: прежде всего необходимо выправить артиста. А народ там нужен. Если не танцевать, то в шествии ходить, пажей изображать. Выйдет из тебя танцор — отлично. А заметим, что к танцам нет способностей, а клонит тебя к опере или к драме — переведем на выучку к певцу или к актеру. Не пойдет — возвращайся, играй пажей, а то в бутафоры или чиновником в кантору».

При таком порядке на драматическую сцену попадали, после основательной проверки, только те, у кого есть данные. Это хорошо. Без данных и таланта не надо идти в драму. В теperешней школе драматического искусства — не то. Там необходимо определенное количество платных учеников. А ведь не всякий, кто платит, талантлив и может быть артистом. В действительности как раз наоборот, таланты не платят, даже если у них есть деньги: зачем платить, когда их и так не прогонят? Платят менее даровитые или бездарные. Они материально поддерживают школу, содержат профессоров, отапливают квартиру. Вот и получается: чтоб выпустить одного даровитого, надо обманывать сотню бездарных. Без компромисса никакая художественная школа не может существовать.

Знакомство с Л. Н. Толстым

Наш любительский кружок, Общество искусства и литературы, играл несколько спектаклей в Туле. Репетиции и другие приготовления к нашим гастролям происходили там же, в гостеприимном доме Николая Васильевича Давыдова, близкого друга Льва Николаевича Толстого. Временно вся жизнь его дома приспособилась к театральным требованиям. В промежутках между репетициями происходили шумные обеды, во время которых одна веселая шутка сменялась другой. Сам, уже немолодой, хозяин превратился в школьника.

{198} Однажды, в разгар веселья, в передней показалась фигура человека в крестьянском тулупе. Вскоре в столовую вошел старик с длинной бородой, в валенках и серой блузе, подпоясанной ремнем. Его встретили общим радостным восклицанием. В первую минуту я не понял, что это был Л. Н. Толстой. Ни

одна фотография, ни даже писанные с него портреты не могут передать того впечатления, которое получалось от его живого лица и фигуры. Разве можно передать на бумаге или на холсте глаза Л. Н. Толстого, которые пронизывали душу и точно зондировали ее! Это были глаза то острые, колющие, то мягкие, солнечные. Когда Толстой приглядывался к человеку, он становился неподвижным, сосредоточенным, пытливо проникал внутрь его и точно высасывал все, что было в нем скрытого — хорошего или плохого. В эти минуты глаза его прятались за нависшие брови, как солнце за тучу. В другие минуты Толстой по-детски откликался на шутку, заливался милым смехом, и глаза его становились веселыми и шутливыми, выходили из густых бровей и светили. Но вот кто-то высказал интересную мысль, — и Лев Николаевич первый приходил в восторг; он становился по-молодому экспансивным, юношески подвижным, и в его глазах блестели искры гениального художника.

В описываемый вечер моего первого знакомства с Толстым он был нежный, мягкий, спокойный, старчески приветливый и добрый. При его появлении дети вскочили со своих мест и окружили его тесным кольцом. Он знал всех по именам, по прозвищам, задавал каждому какие-то непонятные нам вопросы, касающиеся их интимной домашней жизни.

Нас, приезжих гостей, подвели к нему по очереди, и он каждого подержал за руку и позондировал глазами. Я чувствовал себя простреленным от этого взгляда. Неожиданная встреча и знакомство с Толстым привели меня в состояние какого-то оцепенения. Я плохо сознавал, что происходило во мне и вокруг меня. Чтоб понять мое состояние, нужно представить себе, какое значение имел для нас Лев Николаевич.

При жизни его мы говорили: «Какое счастье жить в одно время с Толстым!» А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он — Лев Толстой! — И снова хотелось жить.

Его посадили за обеденный стол против меня.

{199} Должно быть, я был очень странен в этот момент, так как Лев Николаевич часто посматривал на меня с любопытством. Вдруг он наклонился ко мне и о чем-то спросил. Но я не мог сосредоточиться, чтобы понять его. Кругом смеялись, а я еще больше конфузился.

Оказалось, что Толстой хотел знать, какую пьесу мы играем в Туле, а я не мог вспомнить ее названия. Мне помогли.

Лев Николаевич не знал пьесы Островского «Последняя жертва» и просто, публично, не стесняясь, признался в этом; он может открыто сознаться в том, что мы должны скрывать,

чтоб не прослыть невеждами. Толстой имеет право забыть то, что обязан знать каждый простой смертный.

«Напомните мне ее содержание», — сказал он.

Все затихли в ожидании моего рассказа, а я, как ученик, проваливающийся на экзамене, не мог найти ни одного слова, чтобы начать рассказ. Напрасны были мои попытки, они возбуждали только смех веселой компании. Мой сосед оказался не храбрее меня. Его корявый рассказ тоже вызвал смех. Пришлось самому хозяину дома, Николаю Васильевичу Давыдову, исполнить просьбу Л. Н. Толстого.

Сконфуженный провалом, я замер и лишь исподтишка, виновато осмеливался смотреть на великого человека.

В это время подавали жаркое.

«Лев Николаевич! Не хотите ли кусочек мяса?» — дразнили взрослые и дети вегетарианца Толстого.

«Хочу!» — пошутил Лев Николаевич.

Тут со всех концов стола к нему полетели огромные куски говядины. При общем хохоте знаменитый вегетарианец отрезал крошечный кусочек мяса, стал жевать и, с трудом проглотив его, отложил вилку и ножик:

«Не могу есть труп! Это отрава! Бросьте мясо, и только тогда вы поймете, что такое хорошее расположение духа, свежая голова!»

Попав на своего конька, Лев Николаевич начал развивать хорошо известное теперь читателям учение о вегетарианстве.

Толстой мог говорить на самую скучную тему, и в его устах она становилась интересной. Так, например, после обеда, в полутьме кабинета, за чашкой кофе, он в течение более часа рассказывал нам свой разговор {200} с каким-то сектантом, вся религия которого основана на символах. Яблоня на фоне красного неба означает такое-то явление в жизни и предсказывает такую-то радость или горе, а темная ель на лунном небе означает совсем другое; полет птицы на фоне безоблачного неба или грозовой тучи означает новые предзнаменования и т. д. Надо удивляться памяти Толстого, который перечислял бесконечные приметы такого рода и заставлял какой-то внутренней силой слушать, с огромным напряжением и интересом, скучный по содержанию рассказ!

Потом мы заговорили о театре, желая похвастаться перед Львом Николаевичем тем, что мы первые в Москве играли его «Плоды просвещения».

«Доставьте радость старику, освободите от запрета “Власть тьмы” и сыграйте!» — сказал он нам.

«И вы позволите нам ее играть?» — воскликнули мы хором.

«Я никому не запрещаю играть мои пьесы», — ответил он.

Мы тут же стали распределять роли между членами нашей молодой любительской труппы. Тут же решался вопрос, кто и как будет ставить пьесу; мы уже поспешили пригласить Льва Николаевича приехать к нам на репетиции; кстати воспользовались его присутствием, чтобы решить, какой из вариантов четвертого акта нам надо играть, как их соединить между собой, чтобы помешать досадной остановке действия в самый кульминационный момент драмы. Мы заседали на Льва Николаевича с молодой энергией. Можно было подумать, что мы решаем спешное дело, что завтра же начинаются репетиции пьесы.

Сам Лев Николаевич, участвуя в этом преждевременном совещании, держал себя так просто и искренно, что скоро нам стало легко с ним. Его глаза, только что прятавшиеся под нависшими бровями, блестели теперь молодо, как у юноши.

«Вот что, — вдруг придумал Лев Николаевич и оживился от родившейся мысли, — вы напишите, как надо связать части, и дайте мне, а я обработаю, по вашему указанию».

Мой товарищ, к которому были обращены эти слова, смутился и, не сказав ни слова, спрятался за спину одного из стоявших около него. Лев Николаевич понял наше смущение и стал уверять нас, что в его предложении {201} нет ничего неловкого и неисполнимого. Напротив, ему только окажут услугу, так как мы — специалисты. Однако даже Толстому не удалось убедить нас в этом.

«Потонувший колокол»

На театральном горизонте появилась новая пьеса Гауптмана — «Потонувший колокол». Наше Общество искусства и литературы впервые в Москве поставило ее. В этой лирической трагедии-сказке, рядом с философией, много фантастики. Старуха Виттиха — что-то вроде колдуньи. Ее внучка, Раутенделейн, с золотистыми волосами, — прекрасное дитя гор, мечта поэта, муза художника или скульптора, танцующая под лучами горного солнца или плачущая над ручьем. Ее советник, собеседник и философ — Водяной, который появляется из воды, фыркает, как морж, и утирает морду лапами с перепонками, наподобие плавников у рыбы, а в важные моменты произносит свое глубокомысленное философское «бре-ке-ке-кекс!». Леший с звериной мордой, в шкуре и с хвостом, прыгающий с камня на камень или вниз, в пропасть, карабкающийся по деревьям, местный сплетник, знающий все новости, которые он докладывает своему другу Водяному. Целая вереница молодых прекрасных эльфов, которые появля-

ются в хороводах, при луне, точно наши русские русалки. Какие-то зверьки, не то крысы, не то кроты, которые приползают отовсюду по зову Виттихи, чтоб кормиться остатками {238} ее пищи. Тут и скала с расщелиной, в которой живет колдунья Виттиха, и крошечная, в два квадратных метра, площадка, заваленная обрушившимися сверху камнями, на которой греется на солнце, танцует и прыгает Раутенделейн, и горное озеро с журчащей водой, из которого появляется Водяной, и упавшее через ручей дерево, по которому ловко балансирует Леший, и бесконечное количество нагроможденных во всех направлениях площадок и вверху и внизу, дающих хаотический вид полу, и много люков.

<...>

Материал, данный в пьесе поэтом, неисчерпаем для режиссерской фантазии. К тому времени, когда ставилась пьеса, я уж научился владеть как режиссер сценическим полом. Современному это значит, что я был опытным конструктором. Постараюсь объяснить, о чем идет речь.

Дело в том, что театральная рамка портала плюс сценический пол создают три измерения: высоту, ширину и глубину. Художник же пишет эскизы на бумаге или на холсте, имеющих два измерения, и часто забывает о глубине сценического пола, то есть третьем измерении. Конечно, на рисунке он выражает его перспективно, но не считается при этом с планом сцены, с ее размером. При переводе плоского эскиза на подмости обнажается на самой авансцене огромное пространство грязного, плоского театрального пола, отчего сцена становится похожей на концертную эстраду, на которой можно стоять перед рампой, декламировать, двигаться и выявлять свои чувства лишь постольку, поскольку хватает разнообразия и выразительности при постоянно прямом, стоячем положении тела актера. Оно чрезвычайно ограничивает гамму пластических поз, движений и действий. От этого и передача душевной жизни роли также становится беднее. Трудно в стоячем положении передать то, что требует сидячей или лежачей позы. И режиссер, который мог бы в этом смысле помогать актеру своей мизансценой и группировкой, также остается наполовину связанным из-за ошибок, допущенных художником, заменившим скульптурную лепку пола скучными, гладкими досками. При таких условиях приходится актеру наполнять собой одним всю сцену, вмещать {241} в себе всю пьесу и, с помощью переживания, мимики, глаз и до крайности ограниченной пластики, обнажать тончайшую сложную душу изображаемого героя — Гамлета, Лира, Макбета и проч. Трудно удержать на себе одном внимание тысячной толпы зрителей.

О! Если б были артисты, способные выполнить такую простую мизансцену: стояние у суфлерской будки. Как это упростило бы театральное дело. Но... таких артистов не существует на свете. Я следил за величайшими артистами, чтобы выяснить себе, сколько минут они одни, стоя перед рампой на авансцене, без всякой посторонней помощи, могут удерживать на себе внимание толпы. При этом я также следил, насколько разнообразны их позы, движения и мимика. Опыт показал мне, что максимум их способности одному безостановочно держать внимание тысячной толпы при сильной захватывающей сцене равен семи минутам (это огромно!). Минимум — при обыкновенной тихой сцене — одна минута (это тоже много!). А далее им уже не хватает разнообразия выразительных средств, им приходится повторяться, отчего внимание ослабевает, вплоть до следующего перелома, вызывающего новые приемы воплощения и новый приступ внимания зрителей.

Заметьте, — это у гениев! А что же у простых актеров с их доморощенными приемами игры, с плоским малоподвижным лицом, с руками, которые не гнутся, с телом, которое коченеет от напряжения, с ногами, которые не стоят, а топчутся на месте! Долго ли они могут владеть вниманием зрителя? А ведь это именно они больше всего любят стоять на авансцене с ничего не выражающим лицом и телом, выставленным напоказ. Это они стараются всегда держаться поближе к суфлеру. И они имеют претензию заполнить собою всю сцену, держать на себе все время внимание всей театральной толпы? Но им это никогда не удастся. Вот почему они так нервничают, вертятся выюном, боясь, что публика соскучится. Они, более чем кто-либо, должны поклониться режиссеру, художнику и просить, чтобы для них был заготовлен конструктором удобный пол, который помог бы им, с помощью мизансцены и группировки, передать те душевные тонкости роли, которые они не могут передать своими доморощенными средствами. Скульптурные предметы помогли бы им если не вполне выявить чувства роли во всех положениях, то {242} по крайней мере пластически передать намеченный внутренний рисунок, а удачная мизансцена и группировка создала бы соответствующую атмосферу. Какое дело мне, актеру, что за моей спиной висит задник кисти великого живописца! Я его не вижу, он меня не воодушевляет, он мне не помогает. Напротив, он меня только обязывает быть таким же гениальным, как и тот фон, на котором я стою и которого я не вижу. Часто этот чудесный красочный фон мне даже мешает, так как мы не сговорились с художником и, в большинстве случаев, тянем в разные стороны. Дайте мне лучше одно стильное кресло, вокруг которого я

найду бесконечное количество поз и движений для выражения своего чувства; дайте мне камень, на который я мог бы сесть и мечтать, или лежать в отчаянии, или стоять высоко, чтобы быть ближе к небесам. Эти осязаемые и видимые нами на сцене предметы, возбуждающие нас художественно своей красотой, нужны и важны нам, артистам, на подмостках куда больше красочных полотен, которых мы не видим. Скульптурные вещи живут с нами, а мы — с ними, тогда как живописные полотно, висящие сзади, живут врозь с нами.

Новая пьеса, «Потонувший колокол», давала огромные возможности режиссеру-конструктору. Судите сами: первое действие — горы, хаос, камни, скалы, деревья и вода, где живет вся сказочная нечисть. Я приготовил актерам такой пол, по которому ходить было невозможно. «Пусть, — думал я, — актеры лезут или сидят на камнях, прыгают по скалам, балансируют или ползают по деревьям, пусть уходят вниз, в люк, чтобы снова взбираться кверху. Это заставит их (и меня в том числе) как актеров приспособливаться к непривычной для актера мизансцене, играть так, как по традициям играть было не принято, без стояния у рампы». Негде было производить оперного торжественного шествия, не для чего было прибегать к воздеванию «руц». На всей сцене было всего несколько камней, на которых можно было стоять или сидеть. И я не ошибся. Как режиссер я не только помог актеру необычной планировкой, но вызвал, помимо его воли, новые жесты и приемы игры. Сколько ролей выиграло от этой мизансцены! Скачущий Леший, которого превосходно играл Г. С. Бурджалов; плывущий и ныряющий в воде Водяной, которого прекрасно исполняли В. В. Лужский и А. А. Санин; прыгающая по скалам Раутенделейн в исполнении М. Ф. Андреевой; {243} рождающиеся из тумана эльфы, протискивающаяся сквозь красную расселину скал Виттиха — все это само по себе делало роли характерными, красочными и вызывало типичные для сказочного мира образы и будило фантазию актера. Справедливость требует признать, что на этот раз я сделал шаг вперед как режиссер.

Совсем иначе дело обстояло со мной как с актером. Все то, что я не умел делать, чего я не должен был делать, к чему я не призван природой, составляло главную суть роли мастера Генриха. Лиризм, который я тогда ошибочно понимал в слащавом, женственном, сентиментальном смысле; романтизм, который ни я и никто из актеров, кроме подлинных гениев, не умел выражать просто, значительно и благородно; наконец, пафос и трагический подъем в сильных местах, который лежал на мне одном, без помощи режиссерских приемов, помогав-

ших мне в «Акосте» или «Польском еврее»; — все это было выше моих сил и данных. Теперь мы знаем, что, когда актер стремится сделать непосильное для него, он попадает в трясину внешних, механических, ремесленных штампов, что актерский штамп есть результат артистического бессилия. В этой роли, в моменты сильного подъема, я еще ярче, грубее и по-актерски увереннее штамповал то, что было мне не по силам. Новый вред от непонимания своего амплуа, новая задержка в развитии своего искусства, новое насилие над своей природой!

Но... поклонницы и поклонники, всегда мешающие правильной самооценке артиста, снова укоренили меня в моей ошибке. Правда, многие товарищи, мнением которых я дорожил, многозначительно и грустно молчали. Тем сильнее я откликался на лесть, боясь потерять веру в себя. И снова я легкомысленно объяснял себе молчание завистью и интригой. Но все-таки внутри была ноющая боль от неудовлетворения. Скажу в свое оправдание, что не самолюбие и избалованность артиста делали меня таким самоуверенным. Напротив, постоянные тайные сомнения в себе самом и панический страх потерять веру в себя, без которой не хватит мужества выходить на подмостки и встречаться лицом к лицу с толпой, — вот что заставляло меня насильно верить своему успеху. Ведь большинство актеров боится правды не потому, что они ее не выносят, а потому, что она может разбить в них веру в себя.

{244} Пьеса имела исключительный успех и была повторена не только в клубе, но позднее и в самом Художественном театре.

«Чайка»

Еще одна серия наших постановок и работ шла по линии интуиции и чувства. К этой серии я бы причислил все пьесы Чехова, некоторые Гауптмана, отчасти «Горе от ума», пьесы Тургенева, инсценировки Достоевского и другие.

Первой постановкой из этой серии была пьеса А. П. Чехова — «Чайка».

Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего {289} чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве.

Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым. Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере, так как других путей к нему не существует. Все театры России и многие — Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единичный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности. А ведь за его пьесы брались не кто-нибудь, а лучшие артисты мира, которым нельзя отказать ни в таланте, ни в технике, ни в опыте. И только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты театра и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство.

Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе:

«Хорошо, но... ничего особенного, ничего ошеломляющего. Все как надо. Знакомо... правдиво... не ново...»

Нередко первое знакомство с его произведениями даже разочаровывает. Кажется, что нечего рассказывать о них по прочтении. Фабула, сюжет?.. Их можно изложить в двух словах. Роли? Много хороших, но нет выигрышных, за которыми погонится актер на амплу хороших ролей (есть и такой). Большинство из них — маленькие роли, «без ниточки» (то есть в один лист, не требующий ниток для сшивания). Вспоминаются отдельные слова пьесы, сцены... Но странно: чем больше даешь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места ее заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, еще лучших местах и наконец — о всем произведении. Еще и еще перечитываешь его — и чувствуешь внутри глубокие залежи.

{290} Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении — новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены.

Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы.

Вот почему и мечта его о будущей жизни на земле — не маленькая, не мешанская, не узкая, а, напротив, — широкая, большая, идеальная, которая, вероятно, так и останется несбыточной, к которой надо стремиться, но осуществления которой нельзя достигнуть.

Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой Душе, о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар, о новой прекрасной жизни, для создания которой нам надо еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать.

Все это из области вечного, к которому нельзя относиться без волнения.

<...>

Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотоносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему, — и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведения к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается «чеховское настроение» — тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души.

Но техника этой сложной внутренней работы и пути к творческому сверхсознанию — разнообразны. Мы оба, то есть В. И. Немирович-Данченко и я, подходили к Чехову и зарытому в его произведениях духовному {294} кладу каждый своим самостоятельным путем: Владимир Иванович — своим, художественно-литературным, писательским, я — своим, изобразительным, свойственным моей артистической специальности. Вначале это различие путей и подходов к пьесе мешало нам. Мы вдавались в продолжительные споры, переходя от частного к принципиальному, от роли к пьесе и искусству вообще. Дело доходило до ссор, но они были художественного и артистического происхождения и потому были неопасны. Напротив, они были благотворны, так как учили нас углубляться сознанием в самую сущность искусства. Что же касается разграничения наших подходов и разделения наших сил в работе театра на роли литературную и сценическую, то вскоре все это исчезло: мы убедились, что нельзя отделить форму от содержания, литературную, психологическую или общественную сторону произведения от тех образов, мизансцен и вещественного оформления, которые в своей совокупности создавали художественность постановки.

Несомненно, однако, что наша коллективная работа над Чеховым, для того чтобы дать художественные результаты, тре-

бовала определенного соединения творческих сил, а именно: 1) такого театрального человека-писателя, драматурга и учителя театральной молодежи, каким был Владимир Иванович; 2) свободного от избитых театральных условностей режиссера, способного передавать на сцене настроения поэта и раскрывать жизнь человеческого духа в его пьесах при посредстве своих мизансцен, определенной манеры актерской игры, новых достижений в области световых и звуковых эффектов; 3) близкого душе Чехова художника-декоратора, каким был В. А. Симов.

Наконец, нужна была талантливая актерская молодежь, воспитанная на современной беллетристике, как Книппер, Лилина, Москвин, Качалов, Мейерхольд, Лужский, Грибунин и другие. Режиссеры всячески старались помочь молодым артистам и натолкнуть их на верный творческий путь. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, то есть декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение.

Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею {295} интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом. Действующее лицо пьесы естественно отражало душу артиста. Чужие слова и действия роли превращались в собственные слова и поступки артиста. Происходило творческое чудо. То наиболее важное и нужное таинство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы, терпеть, страдать и работать в нашем искусстве.

Если историко-бытовая линия привела нас к внешнему реализму, то линия интуиции и чувства направила нас к внутреннему реализму. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артистического сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства — от внешнего через внутреннее к сверхсознанию — еще не самый правильный, но возможный. В то время он стал одним из основных, — по крайней мере в моем, лично, искусстве.

Обстоятельства, при которых ставилась «Чайка», были сложны и тяжелы.

Дело в том, что Антон Павлович Чехов серьезно заболел. У

него произошло осложнение туберкулезного процесса. При этом душевное состояние его было таково, что он не перенес бы вторичного провала «Чайки», подобного тому, какой произошел при первой ее постановке в Петербурге. Неудача спектакля мог оказаться губительным для самого писателя. Об этом нас предупреждала его до слез взволнованная сестра Мария Павловна, умолявшая нас об отмене спектакля. Между тем он был нам до разреза необходим, так как материальные дела театра шли плохо и для поднятия сборов требовалась новая постановка. Предоставляю читателю судить о том состоянии, с которым мы, артисты, выходили играть пьесу на премьере, собравшей далеко не полный зал (сбор был шестьсот рублей). Стоя на сцене, мы прислушивались к внутреннему голосу, который шептал нам:

«Играйте хорошо, великолепно, добейтесь успеха, триумфа. А если вы его не добьетесь, то знайте, что по получении телеграммы любимый вами писатель {296} умрет, казненный вашими руками. Вы станете его палачами».

Как мы играли — не помню. Первый акт кончился при гробовом молчании зрительного зала. Одна из артисток упала в обморок, я сам едва держался на ногах от отчаяния. Но вдруг, после долгой паузы, в публике поднялся рев, треск, бешеные аплодисменты. Занавес пошел... раздвинулся... опять задвинулся, а мы стояли, как обалделые. Потом снова рев... и снова занавес... Мы все стояли неподвижно, не соображая, что нам надо раскланиваться. Наконец мы почувствовали успех и, неизменно взволнованные, стали обнимать друг друга, как обнимаются в пасхальную ночь. М. П. Лилиной, которая играла Машу и своими заключительными словами пробила лед в сердцах зрителя, мы устроили овацию. Успех рос с каждым актом и окончился триумфом. Чехову была послана подробная телеграмма.

Из артистов наибольший успех выпал на долю О. Л. Книппер (Аркадина) и М. П. Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях.

Превосходно играли В. В. Лужский (Сорин), А. Р. Артем (Шамраев), В. Э. Мейерхольд (Треплев), А. Л. Вишневский (Дорн)... В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу.

С именем Чехова связано имя покойного критика Н. Е. Эфроса — самого горячего почитателя чеховского творчества. На премьере «Чайки» Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать.

Он первый стал прославлять Чехова-драматурга, артистов и театр за коллективное создание этого спектакля. С тех пор Николай Ефимович вписался в число самых близких и интимных друзей нашего театра, отдал нам много своего любящего нежного сердца и до конца дней был неизменным другом и летописцем театра, который ему бесконечно обязан и благодарен.

Открытие давно известных истин

Смерть Чехова оторвала у театра большой кусок его сердца. Болезнь, а впоследствии смерть Морозова оторвала у него другой кусок. Неудовлетворенность и тревога после неудачи с пьесами Метерлинка, ликвидация Студии на Поварской, недовольство собой как артистом, полная неясность того, куда идти дальше, — все это не давало покоя, отнимало веру в себя и делало меня на сцене каким-то деревянным и безжизненным. За долгое время моей сценической деятельности, начиная с Алексеевского кружка, скитаний по любительским халтурам и кончая Обществом искусства и литературы и несколькими годами работы в Московском Художественном театре, я много узнал, много понял, на многое случайно натолкнулся; я непрерывно искал все нового как во внутренней актерской работе, так и в режиссерском деле, в принципах внешней постановки. Я бросался во все стороны, часто забывая важные открытия и ошибочно увлекаясь случайным и наносным. К описываемому времени у меня накопился, в результате моего артистического опыта, полный мешок всевозможного материала по технике искусства. Все это было как бы свалено без разбора, спутано, перемешано, не систематизировано, а в таком виде трудно пользоваться своими артистическими богатствами. Надо было навести порядок, разобраться в накопленном, рассмотреть, оценить и, так сказать, разложить материал по душевным полкам. То, что оставалось в неотесанном виде, следовало обработать и заложить, как камни фундамента, в основу своего искусства. То, что от времени успело износиться, следовало освежить. Без этого дальнейшее движение вперед становилось невозможным.

{371} В таком состоянии я приехал на лето в Финляндию. Там, во время утренних прогулок, я уходил к морю и, сидя на скале, мысленно перебирал свое артистическое прошлое. <...> Я перебирал в памяти все места пьесы и моменты роли, которые с трудом давались мне при создании образов, вспоминал слова А. П. Чехова, Владимира Ивановича, советы режиссеров и товарищей, свои творческие муки, отдельные этапы в процес-

се зарождения и созревания ролей, я перечитал записи в своем артистическом дневнике, живо напомнившие мне то, что переживалось при творчестве. Все это я сравнил с тем, что у меня, от времени, набилось в мускулах, засело в душе, — и изумился своему открытию. Боже! Как изуродовали мою душу, тело и самую роль дурные театральные привычки, актерские штучки, невольное угождение публике, неправильные подходы к творчеству, изо дня в день, на каждом повторном спектакле!

{373} Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.

С этими мыслями и заботами в душе я вернулся после летнего отдыха в Москву на сезон 1906/07 года и начал присматриваться к себе и к другим во время работы в театре.

<...>

У всех больших артистов: Дузе, Ермоловой, Федотовой, Савиной, Сальвини, Шаляпина, Росси, так же, как и у наиболее талантливых артистов Художественного театра, я почувствовал что-то общее, родственное, всем им присущее, чем они напоминали мне друг друга. Что же это за свойство? Я путался в догадках; вопрос казался мне чрезвычайно сложным. На первых порах я лишь подметил на других и на себе самом, что в творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста. Благодаря такой дисциплине получается превосходно организованная творческая работа, при которой артист может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа. Смотря на других в такие моменты, я, по режиссерской привычке, сам ощущал это состояние творческого самочувствия. {377} Когда же оно создавалось на сцене во мне самом, я испытывал такое же чувство освобождения, какое, вероятно, переживает колодник, после того как разобьет кандалы, мешавшие ему в течение годов свободно жить и действовать.

Я до такой степени увлекся и поверил своему открытию, что стал превращать спектакли в экспериментальные опыты. Я не играл, а проделывал на глазах у зрителей театра придуманные мною упражнения. Смушало меня только то, что ни один из окружающих меня артистов или зрителей, по-видимому, не замечал перемены, происшедшей во мне, если не

считать нескольких отдельных комплиментов относительно той или иной сценической позы, движения, действия, подмеченных наиболее внимательными и чуткими зрителями.

Новая случайность натолкнула меня еще на одну элементарную истину, которую я глубоко почувствовал, то есть познал. Я понял, что мне потому стало хорошо и приятно на сцене, что, кроме ослабления мышц, мои публичные упражнения приковывали внимание к ощущениям тела, тем самым отвлекали меня от того, что происходило за рампой, в зрительном зале, за черной страшной дырой сценического портала. Отвлекаясь, я переставал бояться публики и минутами забывал о том, что я на сцене. Я заметил, что именно в эти минуты мое самочувствие становилось особенно приятным.

Вскоре я получил подтверждение или объяснение моего наблюдения. На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его улаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой.

{378} Продолжая свои дальнейшие наблюдения над собой и другими, я познал (то есть почувствовал), что творчество есть прежде всего — полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица. Эта новая истина проверялась мною на глазах зрителей, перед освещенной рампой, с помощью придуманных мною упражнений. Я систематически развивал свое внимание. Не буду, однако, касаться здесь вопроса о приемах такой работы. Надеюсь посвятить этому целые главы моей будущей книги.

Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творче-

ское «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить.

Сцена — правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобию в своей душе и своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и способности артиста чувством правды. В нем игра воображения и создание творческой веры, в нем ограждение от сценической лжи, в нем и чувство меры, в нем и залог детской наивности и искренности артистического чувства. Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению. Не время говорить о способах и средствах этой работы. Пока скажу только, что эту способность надо довести до такой степени, чтобы решительно ничто на сцене не совершалось, не говорилось, не воспринималось без предварительной очистки через фильтр артистического чувства правды.

С момента открытия этой общепризнанной истины я подверг контролю чувства правды все мои сценические {382} упражнения по ослаблению мышц, так точно, как и по сосредоточенности. И что же? Только теперь, с помощью чувства правды, мне удалось достигать подлинного, естественного, а не насильственного ослабления мышц и сосредоточенности на сцене во время творчества.

На пути новых исследований и случайных интуитивных открытий я понял, то есть всем артистическим существом почувствовал, еще много других, давно знакомых в жизни (но не на сцене) истин. Все вместе взятые они помогали создавать то превосходное артистическое состояние, которое я назвал творческим самочувствием в отличие от иного, плохого — актерского самочувствия, с которым я неустанно учился бороться.

К этому периоду моей артистической жизни мы — оба

главные деятели театра, то есть Владимир Иванович и я, — сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины. Естественно, что каждый из нас хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра.

Прежде за режиссерским столом сидели оба режиссера, часто работая над одной и той же постановкой. Теперь каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку. Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв, — это было вполне естественное явление: ведь каждый художник или артист, для того чтобы работать вполне успешно, должен в конце концов выйти на тот путь, к которому толкают его особенности его природы и таланта.

Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя.

Не могу не отметить, что как раз к этому периоду относятся высшие достижения Владимира Ивановича в области режиссуры — его замечательные инсценировки «Братьев Карамазовых» и «Бесов» Достоевского, в которых сказались одновременно и его литературная проникновенность, и его умение направлять по намеченному им углубленному руслу творчество актеров. Особенно замечательна была, по смелости сценического замысла и по яркости его выполнения, постановка «Братьев Карамазовых», в которой внешняя, декоративная сторона была сведена к скудным художественным намекам и весь центр тяжести перенесен на актеров. Некоторые из них развернулись при этом с неожиданной {383} стороны. Леонидов в роли Мити Карамазова проявил огромный драматический темперамент, — и монументальный, шедший два вечера подряд спектакль достигал во второй части такого напряжения и захвата, что давал предчувствие какой-то новой, будущей русской трагедии.

Я же продолжал в это время свой путь, полный сомнений и беспокойных исканий.

Итоги и будущее

Я не молод, и моя артистическая жизнь подходит к последнему акту. Настало время подвести итоги и составить план последних, заключительных работ по моему искусству. Моя работа как режиссера и актера протекала отчасти в плоскости внешне-постановочной, но главным образом в области душевного актерского творчества.

Прежде всего покончу с вопросом о внешних, постановочных возможностях и о завоеваниях театра, происходивших в этой области на моих глазах.

{490} Изведав в театральном деле все пути и средства творческой работы, отдав дань увлечения всевозможным постановкам по линии историко-бытовой, символической, идейной и проч., изучив формы постановок различных художественных направлений и принципов — реализма, натурализма, футуризма, статуарности, схематизации, с вычурными упрощениями, с сукнами, с ширмами, тюлями, всевозможными трюками освещения, я пришел к убеждению, что все эти средства не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его творчество. Если прежде, производя свои изыскания в области декорационных и иных постановок, я приходил к выводу, что наши сценические возможности скудны, то теперь я должен признать, что все оставшиеся сценические возможности исчерпаны до дна.

Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист. Но мне так и не удалось найти для него тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе. Нужен простой фон, — и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии. Но я не знаю, как сделать, чтобы простота богатой фантазии не лезла на первый план еще сильнее, чем утрированная роскошь театральности. Простота ширм, сукна, бархата, веревочных декораций из «Жизни Человека» и проч., и проч. оказалась той простотой, которая хуже воровства. Она обращает на себя больше внимания, чем обычная театральная постановка, к которой привык наш глаз, которую он перестает замечать. Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон.

Однако если в области внешней постановки все средства театра могут считаться изученными, то в области внутреннего актерского творчества дело обстоит совсем иначе. Там все предоставлено таланту, интуиции, там царствует в огромном большинстве случаев безоглядный дилетантизм. Законы актерского творчества не изучены, и многие считают изучение их лишним и даже вредным.

<...>

Очередной задачей, ближайшим этапом нашего искусства, несомненно, является усиленная работа в области внутренней техники актера. Какова же моя роль в этой предстоящей нам работе? Наше положение, стариков и представителей прежнего, так называемого буржуазного искусства, сильно измени-

лось. Старые художественные революционеры, мы очутились в правом крыле искусства, и, по давней традиции, левые должны нападать. Надо же им иметь врагов, на которых нападать. Наши новые роли менее красивы, чем прежние. Я отнюдь не жалею, я только констатирую. Каждому возрасту — свое. Нам грешно жаловаться. Мы пожили. Мало того, мы должны благодарить судьбу за то, что {496} она дала нам возможность подсмотреть одним глазом то, что будет после нас, в будущем. Мы должны стараться понять те перспективы, ту конечную цель, которая манит к себе молодое поколение. Это очень интересно — жить и наблюдать то, что делается в юных умах и сердцах.

Однако в моем новом положении я хотел бы избежать двух ролей. Я боюсь стать молодящимся старичком, который подлизывается к молодым, притворяясь их сверстником — одинакового с ними вкуса и убеждений, который старается кадить им и, несмотря на одышку, прихрамывая и спотыкаясь, ковыляет в хвосте у молодежи, боясь от нее отстать. Но я не хотел бы и другой роли, противоположной этой. Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, брюзжащим, не признающим ничего нового, забывшим об исканиях и ошибках своей молодости.

Я хотел бы быть в последние годы жизни тем, что я есть на самом деле, тем, чем я должен быть по естественным законам самой природы, по которым я весь век живу и работаю в искусстве.

Кто же я такой и что из себя представляю в новой, зарождающейся жизни театра? Могу ли я, как встарь, до малейшей тонкости понимать все происходящее кругом и то, чем увлекается теперь молодежь?

Я думаю, что многого из их юных стремлений я уже понять не могу, — органически. Надо иметь смелость в этом сознаться. Вы знаете теперь по моим рассказам, как нас воспитывали. Сравните нашу прошлую жизнь с теперешней, закалившей молодое поколение в опасностях и испытаниях революции.

Наше время — было время мирной России, время довольства для немногих. Теперешнее поколение — от времен войны, мировых потрясений, голода, переходной эпохи, взаимного непонимания и ненависти. Мы видели много радостей, мало делились ими с нашими ближними и теперь расплачиваемся за свой эгоизм. Новое же поколение почти не знает радостей, ищет их и создает сообразно с новыми условиями жизни, стараясь по-своему наверстать потерянные для личной жизни молодые годы. Не нам осуждать их за это. Наше дело — с интересом и доброжелательством наблюдать за эволюцией

жизни и искусства, развертывающейся на наших глазах по естественным законам природы.

Но есть область, в которой мы еще не устарели, {497} напротив, — чем больше будем жить, тем будем в ней опытнее и сильнее. Здесь мы можем сделать многое — можем помочь молодежи нашим знанием и опытом. Мало того, в этой области молодежь не обойдется без нас, если не захочет вторично открывать уже открытую Америку. Это область внешней и внутренней техники нашего искусства, равно обязательной для всех — молодых или старых, левого или правого направления, женщин или мужчин, талантливых или посредственных. Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время «Боже, царя храни», и тем, кто поет теперь «Интернационал». И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых. А между тем именно в этой области чаще всего вывихивают и калечат свою природу начинающие артисты. Мы можем им помочь, мы можем их предостеречь.

Есть и еще область, в которой наш опыт может пригодиться молодежи. Мы знаем, на основании пережитого, не на словах и не в теории только, что такое вечное искусство и назначенный ему самую природою путь, и мы знаем также, на основании личной практики, что такое модное искусство и его коротенькие тропинки. Мы имели возможность убедиться, что молодому человеку очень полезно на время сойти с торной дороги, с надежного, ведущего в даль шоссе, на тропинку и погулять на свободе, нарвать цветов и плодов, чтобы снова вернуться с ними на дорогу и неустанно продолжать свой путь. Но опасно совсем сбиться с основного пути, по которому с незапамятных времен шествует искусство. Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору.

Как же я могу поделиться с молодыми поколениями результатами моего опыта и предостеречь их от ошибок, порождаемых неопытностью? Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песка и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла. Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, {498} радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл.

Такой рудой в моей артистической области, результатом

исканий всей моей жизни, является так называемая моя «система», нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Основой этого метода послужили изученные мною на практике законы органической природы артиста. Достоинства его в том, что в нем нет ничего, мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой, естественно вытек из моего долголетнего опыта.

«Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно содздалось и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.

Самый страшный враг прогресса — предрассудок: он тормозит, он преграждает путь к развитию. Таким предрассудком в нашем искусстве является мнение, защищающее дилетантское отношение актера к своей работе. И с этим предрассудком я хочу бороться. Но для этого я могу сделать только одно: изложить то, что я познал за время моей практики, в виде какого-то подобия драматической грамматики, с практически упражнениями. Пусть проделают их. Полученные результаты разубедят людей, попавших в тупик предрассудка.

Этот труд стоит у меня на очереди, и я надеюсь выполнить его в следующей книге.

Из статьи «{83} А. П. Чехов в Художественном театре»

Где и когда я познакомился с Антоном Павловичем Чеховым — не помню. Вероятно, это случилось в 18...*

В первый период нашего знакомства, то есть до возникно-

* Пропуск в тексте. Знакомство могло произойти 3 ноября 1888 года на открытии Общества искусства и литературы, где в числе приглашенных был А. П. Чехов. Воспоминания Станиславского были написаны в 1907 году и впервые напечатаны с сокращениями в альманахе «Шиповник» за 1914 год.

вения Художественного театра, мы изредка встречались с ним на официальных обедах, юбилеях, в театрѣх.

Эти встречи не оставили в моей памяти никакого следа, за исключением трех моментов.

Помню встречу в книжном магазине А. С. Суворина в Москве.

Сам хозяин, в то время издатель Чехова, стоял среди комнаты и с жаром порицал кого-то. Незнакомый господин в черном цилиндре и сером макинтоше в очень почтительной позе стоял рядом, держа только что купленную пачку книг, а А. П., опершись о прилавок, просматривал переплеты лежащих подле него книг и изредка прерывал речь А. С. Суворина короткими фразами, которые принимались взрывом хохота.

Очень смешон был господин в макинтоше. От прилива смеха и восторга он бросал пачку книг на прилавок и спокойно брал ее опять, когда становился серьезным.

Антон Павлович обратился и ко мне с какой-то приветливой шуткой, но я не ценил тогда его юмора.

Мне трудно покаяться в том, что Антон Павлович был мне в то время мало симпатичен.

Он мне казался гордым, надменным и не без хитрости. Поэтому ли, что его манера запрокидывать назад голову придавала ему такой вид, — но она происходила от его близорукости: так ему было удобнее смотреть через пенсне. Привычка ли глядеть поверх говорящего с ним или суетливая манера ежеминутно поправлять {84} пенсне делали его в моих глазах надменным и неискренним, но на самом-то деле все это происходило от милой застенчивости, которой я в то время уловить не мог.

Другая малозначащая встреча, уцелевшая у меня в памяти, произошла в Москве, в театре Корша, на музыкально-литературном вечере в пользу фонда литераторов.

Я в первый раз выступал в настоящем театре перед настоящей публикой и был очень занят собой.

Не без умысла оставил я верхнее платье не за кулисами, как полагается актерам, а в коридоре партера. Я рассчитывал надеть его здесь, среди любопытных взоров той публики, которую я собирался поразить.

В действительности случилось иначе. Мне пришлось торопиться, чтоб уйти незамеченным.

В эту-то критическую минуту и произошла встреча с Антоном Павловичем.

Он прямо подошел ко мне и приветливо обратился со следующими словами:

— Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу «Медведь». Послушайте, сыграйте же. Я приду посмотреть, а потом напишу рецензию.

Помолчав, он добавил:

— И авторские получу. — Помолчав еще, он заключил:

— 1 руб. 25 коп.

Признаться, я обиделся тогда, зачем он не похвалил меня за только что исполненную роль.

Теперь я вспоминаю эти слова с умилением.

Вероятно, А. П. хотел ободрить меня своей шуткой после только что испытанной мною неудачи.

Обстановка третьей и последней уцелевшей в моей памяти встречи первого периода знакомства с А. П. такова: маленький, тесный кабинет редактора известного журнала.

Много незнакомых людей.

Накурено.

Известный в то время архитектор и друг А. П. Чехова демонстрировал план здания для Народного дома, чайной и театра. Я робко возражал ему по своей специальности.

Все глубокомысленно слушали, а А. П. ходил по комнате, всех смешил и, откровенно говоря, всем мешал. В тот вечер он казался особенно жизнерадостным: большой, полный, румяный и улыбающийся.

Тогда я не понимал, что его так радовало.

{85} Теперь я знаю.

Он радовался новому и хорошему делу в Москве. Он был счастлив тем, что к темным людям проникнет маленький луч света. И после всю жизнь его радовало все, что красит человеческую жизнь.

— Послушайте! это же чудесно, — говорил он в таких случаях, и детски чистая улыбка молодила его.

Второй период нашего знакомства с Антоном Павловичем богат дорогами для меня воспоминаниями.

Весной 1898 года зародился Московский Художественно-Общедоступный театр.

Пайщики набирались с большим трудом, так как новому делу не пророчили успеха.

Антон Павлович откликнулся по первому призыву и вступил в число пайщиков. Он интересовался всеми мелочами нашей подготовительной работы и просил писать ему почаще и побольше.

Он рвался в Москву, но болезнь приковывала его безвыездно к Ялте, которую он называл Чертовым островом, а себя сравнивал с Дрейфусом*.

* Имеется в виду нашумевшее в те годы дело капитана французской армии А. Дрейфуса, еврея по национальности, ложно обвиненного в шпионаже и заключенного в тюрьму на Чертовом острове в Гвиане.

Больше всего он, конечно, интересовался репертуаром будущего театра.

На постановку его «Чайки» он ни за что не соглашался. После неуспеха ее в С.-Петербурге это было его большое, а следовательно, и любимое детище.

Тем не менее в августе 1898 года «Чайка» была включена в репертуар. Не знаю, каким образом Вл. И. Немирович-Данченко уладил это дело.

Я уехал в Харьковскую губернию писать *mise en scène**.

Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями «Чайки», которые уже начались тогда. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве. Дурная погода угнала его назад в Ялту. Репетиции «Чайки» временно прекратились.

Настали тревожные дни открытия Художественного театра и первых месяцев его существования.

Дела театра шли плохо. За исключением «Федора Иоанновича», делавшего большие сборы, ничто не привлекало публики. Вся надежда возлагалась на {86} пьесу Гауптмана «Ганнеле», но московский митрополит Владимир нашел ее нецензурной и снял с репертуара театра.

Наше положение стало критическим, тем более что на «Чайку» мы не возлагали материальных надежд.

Однако пришлось ставить ее. Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра.

Но этого мало. Прибавилась еще гораздо большая ответственность. Накануне спектакля, по окончании малоудачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра Антона Павловича — Мария Павловна Чехова.

Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты.

Мысль о вторичном неуспехе «Чайки» при тогдашнем положении больного приводила ее в ужас, и она не могла примириться с тем риском, который мы брали на себя.

Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля, что было равносильно закрытию театра.

Не легко подписать приговор своему собственному созданию и обречь труппу на голодовку.

А пайщики? Что они сказали бы? Наши обязанности по отношению к ним были слишком ясны.

* Мизансцена (*фр.*).

На следующий день в 8 часов занавес раздвинулся. Публики было мало. Как шел первый акт — не знаю. Помню только, что от всех актеров пахло валериановыми каплями. Помню, что мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной и что я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась.

Казалось, что мы проваливались. Занавес закрылся при гробовом молчании. Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике.

Гробовая тишина.

Из кулис тянулись головы мастеров и тоже прислушивались. Молчание.

Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы.

В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес.

Говорят, что мы стояли на сцене вполоборота к публике, что у нас были страшные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы и что кто-то из нас даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем.

{87} В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая Пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец.

В конце вечера публика потребовала посылки телеграммы автору.

С этого вечера между всеми нами и Антоном Павловичем установились почти родственные отношения.

<...>

В следующем году* у нас шли «Снегурочка», «Доктор Штокман», «Три сестры», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

С самого начала сезона Антон Павлович часто присылал письма то тому, то другому. У всех он просил сведений о жизни театра. Эти несколько строчек Антона Павловича, это его постоянное внимание незаметно для нас оказывали на театр большое влияние, которое мы можем оценить только теперь, после его смерти.

Он интересовался всеми деталями и особенно, конечно, репертуаром театра. А мы все время подзуживали его на то, чтобы он писал пьесу. Из его писем мы знали, что он пишет из военного быта, знали, что какой-то полк откуда-то куда-то уходит. Но догадаться по коротким, отрывочным фразам, в чем заключается сюжет пьесы, мы не могли. В письмах, как и

* Имеется в виду театральный сезон 1900/01 года.

в своих писаниях, он был скуп на слова. Эти отрывочные фразы, эти клочки его творческих мыслей мы оценили только впоследствии, когда уже узнали самую пьесу.

Ему или не писалось, или, напротив, пьеса была давно уже написана и он не решался расстаться с ней и заставлял ее вылеживаться в своем столе, но он всячески оттягивал присылку этой пьесы. В виде отговорки он уверял нас, что на свете столько прекрасных пьес, что надо же ставить Гауптмана, надо, чтобы Гауптман написал еще, а что он же не драматург и т. д.

Все эти отговорки приводили нас в отчаяние, и мы писали умоляющие письма, чтобы он поскорее прислал пьесу, спасал театр и т. п. Мы сами не понимали тогда, что мы насилуем творчество большого художника.

Наконец пришли один или два акта пьесы, написанные знакомым мелким почерком. Мы их с жадностью прочли, но, как всегда бывает со всяким настоящим сценическим произведением, главные его красоты были скрыты при чтении. С двумя актами в руках невозможно было приступить ни к выработке макетов, ни к распределению ролей, ни к какой бы то ни было сценической подготовительной работе. И с тем большей энергией мы стали добиваться остальных двух актов пьесы. Получили мы их не без борьбы.

{104} Наконец Антон Павлович не только согласился прислать пьесу, но привез ее сам.

Сам он своих пьес никогда не читал. И не без конфуза и волнения он присутствовал при чтении пьесы труппе. Когда стали читать пьесу и за разъяснениями обращаться к Антону Павловичу, он, страшно сконфуженный, отнекивался, говоря:

— Послушайте же, я же там написал все, что знал.

И действительно, он никогда не умел критиковать своих пьес и с большим интересом и даже удивлением слушал мнения других. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его «Три сестры», а впоследствии «Вишневый сад» — тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе.

Конечно, мы воспользовались присутствием автора, чтобы извлечь все необходимые нам подробности. Но и тут он отвечал нам односложно. Нам в то время его ответы казались неясными и непонятными, и только потом мы оценили всю их необыкновенную образность и почувствовали, как они типичны для него и для его произведений.

Когда начались подготовительные работы, Антон Павлович стал настаивать, чтобы мы непременно пригласили одного его знакомого генерала. Ему хотелось, чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива. Сам же Антон Павлович, точно посторонний человек, совершенно якобы непричастный к делу, со стороны наблюдал за нашей работой.

Он не мог нам помочь в нашей работе, в наших поисках внутренности Прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, — словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены.

Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все эти подробности.

{105} Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Эта чисто театральная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральный человек. Он любил, понимал и чувствовал театр — конечно, с лучшей его стороны. Он очень любил повторять все те же рассказы о том, как он в молодости играл в разных пьесах, разные курьезы из этих любительских проб. Он любил тревожное настроение репетиций и спектакля, любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участии пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата.

Он бывал почти на всех репетициях своей пьесы, но очень редко, осторожно и почти трусливо выражал свои мнения. Лишь одно он отстаивал особенно энергично: как и в «Дяде Ване», так и здесь он боялся, чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни, чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпора-

ми, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, без всяких театрально-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.

— Этого же нет, — убеждал он особенно горячо, — военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже даже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собой культуру в отдаленные медвежьи углы.

На этом он настаивал тем более, что тогдашнее военное общество, узнав, что пьеса написана из их быта, не без волнения ожидало ее появления на сцене.

{106} Репетиции шли при участии рекомендованного Антоном Павловичем генерала, который так сжился с театром и судьбой репетируемой пьесы, что часто забывал о своей прямой миссии и гораздо больше волновался о том, что у того или иного актера не выходит роль или какое-нибудь отдельное место.

Антон Павлович просмотрел весь репертуар театра, делал свои односложные замечания, которые всегда заставляли задумываться над их неожиданностью и никогда не понимались сразу. И лишь по прошествии известного времени удавалось сжиться с этими замечаниями. Как на пример такого рода замечаний могу указать на упомянутое мною выше замечание о том, что в последнем акте «Дяди Вани» Астров в трагическую минуту свистит.

Антону Павловичу не удалось дождаться даже генеральной репетиции «Трех сестер», так как ухудшившееся здоровье погнало его на юг, и он уехал в Ниццу.

Оттуда мы получали записочки — в сцене такой-то, после слов таких-то, добавить такую-то фразу. Например: «Бальзак венчался в Бердичеве» — было прислано оттуда.

Другой раз вдруг придет маленькую сценку. И эти бриллиантики, которые он присылал, просмотренные на репетициях, необыкновенно оживляли действие и подталкивали актеров к искренности переживания.

Было и такое его распоряжение из-за границы. В четвертом акте «Трех сестер» опустившийся Андрей, разговаривая с Ферапонтом, так как никто с ним больше не желал разговаривать, описывает ему, что такое жена с точки зрения провинциального, опустившегося человека. Это был великолепный монолог страницы в две. Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его всего лишь тремя словами:

— Жена есть жена!

В этой короткой фразе, если вдуматься в нее глубже, заключается все, что было сказано в длинном, в две страницы, монологе. Это очень характерно для Антона Павловича, твор-

чество которого всегда было кратко и содержательно. За каждым его словом тянулась целая гамма разносторонних настроений и мыслей, о которых он умалчивал, но которые сами собой рождались в голове.

Вот почему у меня не было ни одного спектакля, несмотря на то, что пьеса игралась сотни раз, чтобы я не {107} делал новых открытий в давно знакомом тексте и в не раз пережитых чувствах роли. Глубина чеховских произведений для вдумчивого и чуткого актера неисчерпаема.

{164} Из пережитого за границей*

1

Длинный ряд пережитых нами тяжелых дней, полных жуткими, а иногда и страшными впечатлениями, начался еще в Мариенбаде**, где нас застало объявление войны Австрией Сербии, где на наших глазах происходила спешная мобилизация, где отношение к русским обитателям курорта сразу круто изменилось, атмосфера быстро насытилась подозрительностью и враждою.

Но это было лишь бледное начало по сравнению с тем, что ждало нас впереди, с момента нашего отъезда из Мюнхена.

Прочно врезался в память огромный мюнхенский вокзал. В нем тихо-тихо, хотя он переполнен. Какое-то настроение угрюмо-торжественное. Несчетные поезда с солдатами и пушками. Такое впечатление, что кругом какая-то сплошная сталь. Даже одетые в однотонные серые мундиры баварские солдаты кажутся из стали. И стальное небо. Мертвенная тишина. А толпа отъезжающих все растет. И недоумеваешь, куда же поместится вся эта огромная и все растущая толпа. Преобладают русские. Но не слышно звука русской речи. Каждый боится проронить слово, чтобы не обратить внимания, не возбуждать подозрения. Ведь Мюнхен — во власти шпиономании. И жертвы этой мании — русские.

Прошло полтора часа томительного и молчаливого ожидания отхода поезда. Иногда глубокую тишину вдруг пререзал резкий военный окрик, и опять все затихало. Потом откуда-то

* Воспоминания впервые опубликованы в газете «Русские ведомости» в сентябре 1914 года, сразу после возвращения Станиславского в Москву. Позже перепечатывались под названием «В немецком плену».

** Мариенбад — австрийский курорт (ныне Марианске-Лазне в Чехии), где Станиславский вместе с М. П. Лижиной, В. И. Качаловым и Л. Я. Гуревич отдыхал в июне—июле 1914 года.

какие-то победоносные крики. Это прокричали отъезжающие солдаты. Тишина словно поглотила торопливо эти крики, и опять мертвенно-тихо. В стекла вокзала смотрит злобещий закат. Густые сумерки. И кажется, что всюду витает смерть...

{165} Люди близкие стоят рядом, но не обмениваются словом. Придумываешь себе какое-нибудь занятие, что-то будто бы внимательно разглядываешь, только бы иметь право молчать и этим упорным молчанием не возбуждать внимания грубой публики третьего класса. Направо, налево — какие-то подозрительные фигуры. Кажется, что это сыщики. А с сыщиками уже приходилось иметь дело в мюнхенской гостинице.

Наконец наш поезд отошел под грубые озлобленные крики.

Рядом с нами сидят в вагоне захмелевшие баварские резервисты. Всю дорогу пьют пиво, хмелеют все больше, поют военные песни, машут платками проезжающим мимо поездам. Наше упрямое безмолвие становится, кажется, подозрительным. Дамы начинают о чем-то шептаться! Это перешептывание еще подозрительнее... Жара нестерпимая. Мучают жажда и голод...

Остановка. Все заметались. Уж не Линдау ли, ближайшая цель нашего путешествия? Я рискую спросить об этом своего соседа, несомненно, сыщика. Он, оказывается, знает по-русски, знает также, кто я. Другой сыщик чего-то смеется. Оказывается, до Линдау еще далеко. Это только Иммерштадт.

Вся станция набита полупьяными резервистами. Масса военных. Вдруг какой-то резкий крик. На русского, вылезшего из вагона, налетел военный, машет перед самым его носом пистолетом. Что-то прокричал. И заколыхалось море голосов: «*Russen... Spionen!!*»* Так и гудят всюду эти слова. Забегали по станции солдаты с ружьями. Словно началась атака неприятеля. Откуда-то выскочил патруль с обнаженными саблями. В наш вагон с двух сторон врываются солдаты и на тех же штампованных, военных нотах кричат: «*Hrraus! Russische Spionen! Hrraus!*»** Не забуду озверевшего лица солдата с синими губами, который подбежал ко мне.

— Кто вы?

— Русский...

— *Hrraus!*

Багаж летит в окно. Нас выталкивают. Вся станция ревет. Какие-то люди в азарте лезут на окна, на столбы, только бы получше разглядеть нас. Яркая картина озверения и людского безумия... К нам подбегает еще солдат {166} и кричит, чтобы

* Русские... шпионы!! (нем.).

** Вон! Русские шпионы! Вон! (нем.).

мы бросили багаж. Нас сталкивают в кучу. Солдаты продолжают обход вагонов. Группа пленников все растет. Растет и вой толпы. Толпа громко считает, сколько поймали шпионов. Потому что в ее глазах все мы — несомненные шпионы. Тесным кольцом окружил нас взвод солдат со штыками. Солдаты то и дело направляют ружья. Кого-то ждут. Приходят какие-то высшие чины с обнаженными саблями. Осмотрят нас и пройдут куда-то дальше.

Как мы потом узнали, уже истек срок, назначенный для отъезда иностранцев из Германии, и после этого срока мы, русские, считались военнопленными. Страшное слово сказано. Мы были тут первыми военнопленными, и потому нами, как новинкой, насладились вовсю. Чувство у нас жуткое...

2

Нас построили парами. Часть солдат осталась на платформе, другая окружила нас. И мы под этим прикрытием благополучно прошли. Те же, которые не были прикрыты, получали плевки, толчки и удары. Усердствовали главным образом резервисты.

Нас ввели в маленькую комнату с большими стеклянными окнами, почти во всю стену, с двух сторон. К окнам этим прильнула ожесточенная толпа. Одни взбирались на плечи другим, чтобы лучше рассмотреть «русских шпионов»... Иногда во сне бывают такие кошмары... Целая стена человеческих лиц, и лица эти — уже не человеческие, а какие-то звериные. Налево — все больше мужчины-резервисты, направо — женские лица, впрочем, не в меньшей мере озверевшие. Особенно одно лицо выделялось в этой живой стене своим яростным выражением. Странно и отратно, как легко очеловечивается зверь в человеке... Стоило нашей спутнице Л. Я. Гуревич, известной петроградской журналистке, взглянуть ласково в это лицо, потерявшее было облик человеческий, стоило ей улыбнуться своей доброй улыбкой, покачать с полушутливым укором головою — и «зверь» сконфузился, женщина затихла и больше уже ни разу не поддавалась соблазну жестокосердия.

Между тем в комнате, куда нас загнали, начались какие-то жуткие приготовления. В полураскрытые окна и двери просунулись ружья. Стали зачем-то передвигать и переставлять столы, то так поставят, то этак. Все время входили и выходили какие-то военные. За дверями на {167} несколько минут как будто затихнет, потом опять стон, визг, рев. И в дверь влетали, часто тут же падая, новые пленники. То бросили к нам сербку с растрепанными волосами, за которые ее хватили резерви-

сты, то беременную француженку, горько плакавшую. Иногда, когда дверь была отворена, явственно доносились ужасные звуки ударов. Кого-то били. Но я должен подчеркнуть: тотчас же раздавался все тот же, уже так нам знакомый военный окрик, призывал он к порядку, и эксцессы прекращались. Опять на время восстанавлилась тишина.

Должен вообще указать, что и тут, и раньше, в Мюнхене, дурно вела себя по отношению к не-немцам только толпа. К огорчению, не представляла исключения и немецкая интеллигенция. Но все носящие мундир, и военные и чиновники, очень, правда, цеплялись за всякие формальности, и иной раз этот персонал в формальностях доходил до издевательства, был до тупости строг, — но с нами были корректны.

Нас расставили до панели комнаты, как раз против ружей, торчавших в окна. Закружились в голове мысли о расстреле. И странно, всеми нами точно овладело какое-то спокойствие. Во всяком случае, было почему-то спокойнее, чем когда мы мыкались по вокзалам и вагонам. Я даже пощупал у себя пульс — он был ровный и четкий. И такое спокойствие было, кажется мне, во всех. На секунду почему-то мелькнула у меня мысль: как это им не жаль хорошей панели? Ведь когда будут нас расстреливать, ее непременно испортят. Потом я стал соображать, что если будет расстреливающих много, то смерть явится мгновенно. Но если шесть человек будут стрелять в пятьдесят — торчали в окна шесть ружей, — то это будет уже не расстрел, а просто бойня... Мысленно я тут же решил, что в этой комнате с панелью нас расстреливать не станут, а поведут направо, на улицу, через ревушую толпу, которая прилипла к окнам. Там — казармы, там поле...

Я вспомнил, что при мне свидетельство, которое мне дала в Мюнхене наша миссия и в котором удостоверялось, кто я, упоминалось и о том, что я играл в присутствии Вильгельма. Я решил, что пришел момент попробовать воспользоваться этим документом, протянул бумагу одному военному, который мне показался наиболее в этой вооруженной толпе добродушным. Бумага пошла по рукам. Военные заглядывали в лист, переглядывались между собою с каким-то {168} многозначительным выражением. И нам показалось, что настроение по отношению к нам изменилось, стало помягче и потише...

Пришел офицер, прекрасно говоривший по-русски. Он стал о чем-то расспрашивать, что-то переводить другим, потом поспешно вышел. Уходя, он нам заявил, что нас держат потому, что идет важный переговор по телефону, чуть что не с самим баварским королем, и этот телефонный переговор должен решить нашу участь. <...>

Мысленно прощаемся мы с так сурово обошедшейся с нами Германией. И не чувство злобы у меня на душе к этой стране, где у меня было столько друзей по моему искусству, но чувство жалости, что вырастила она у себя целую новую породу людей с каменными сердцами...

Пароход пристал к швейцарскому берегу. Полные надежд сходим мы. Но у последнего трапа — остановка. Опять нас не пускают, опять рассматривают наши паспорта. Уводят каждого отдельно в какое-то помещение, спрашивают, сколько у кого с собой денег. И такое чувство, что не в Швейцарии мы, но попали снова в Германию...

Но не приходится винить Швейцарию. Нужно встать в ее очень трудное положение. Ей приходится принимать первый транспорт русских, и транспорт большой, и в большинстве все это полуголодные люди. А совсем близко Линдау, и оттуда следят немцы, готовые послать упрек в излишней любезности к их врагам. Чудится обвинение в нарушении нейтралитета. И когда я вдумываюсь в то, что делали с нами в пограничном Роршахе, все больше мне кажется, что было это лишь особым маневром, чтобы дать русской толпе незаметно растаять в Швейцарии. Но этот маневр нам пришлось испытать на своей спине.

Проходит несколько часов мучительного ожидания. Нас шатает между надеждой и отчаянием, что вернут обратно в Германию. А уже стусились сумерки. Решения нашей судьбы все еще нет. Нас привели под конвоем в какое-то большое третьего сорта кафе, чтобы мы поели и отдохнули, пока бернский бундесрат занимается вопросом о том, как с нами быть. Так мы прождали до одиннадцати часов вечера. Бундесрат все продолжал, говорили нам, свое совещание. Наконец нас отпустили по гостиницам спать, но обязали завтра в девять опять прийти и узнать решение. Так прошло три дня. То нас отпускали внутрь Швейцарии, то возвращали в Германию... Затем частным образом стали отдавать по гостиницам паспорта, и таким образом русская толпа незаметно рассеялась, рассыпалась по Швейцарии. В этом {176} незаметном распылении, думается мне, и была истинная цель всего того, что с нами проделали в Роршахе.

Мы проехали в Берн. Он имел вид совершенно опустошенного города. Совсем не видно взрослых мужчин. Только женщины да дети. И по опустевшему городу проносились автомобили с военными, проходили взводы швейцарских солдат. Вид у них великолепный. Народ все очень рослый, сильный, как на подбор.

Положение наше в Берне было тяжелое. Сидели без денег, так как иностранных денег не меняли, даже французских, по аккредитивам почти ничего не выплачивали. Должен тут же отметить, что отношение к нам, русским, в Швейцарии было безупречное. Правда, в германской Швейцарии все симпатии, по-видимому, на стороне Германии. Но с нами обращались с полной предупредительностью, делали все, что нужно, все, что диктовалось сознанием своего долга перед застрявшими тут мирными иностранцами. Не было, пожалуй, в швейцарских отношениях к нам теплоты, трогательной сердечности. Но корректность была полная. Наша маленькая миссия была застигнута событиями поистине врасплох. В первые дни совершенно растерялась перед необходимостью кормить и затем переправить как-нибудь на родину тысячи и тысячи русских туристов. Миссия стала увеличивать свой персонал, причем привлекала всех, кого могла. Так стали работать в миссии Бубнов из мюнхенского посольства, фон Фелькнер из Франкфурта, Волконский из Рима. Приняли в работе миссии [участие] и многие добровольцы. Много делал, для примера, для русских местный профессор Рейхесберг; принял большое участие в работе по организации помощи один присяжный поверенный из Харькова. Вблизи миссии — сквер, и в нем здание какого-то театра или кафешантана. Это помещение было отведено для русских, и каждый день сходились они сюда, получали горячую пищу, молоко. Сюда же стали являться швейцарцы со своими пожертвованиями натурой. Кто принесет курицу, кто — барана, бобов и т. д. Конечно, положение большинства русских было ужасающее. Две московские балерины были принуждены, чтобы как-нибудь прокормиться, поступить в труппу бродячего цирка и там танцевать. На одной аристократке ее роскошное платье, единственное, какое уцелело, обратилось в настоящие лохмотья. А в кармане у нее — буквально ни гроша...

Не без зависти поглядывали мы на застрявших англичан. Какую заботу проявило по отношению к ним их {177} правительство! Оно организовало быстро специальные для них поезда до Ламанша, прислало артельщиков с тючками золота. На каждые двадцать человек был прислан доктор. Приехали даже специальные экспедиторы, чтобы отправить в Англию багаж застрявших в Швейцарии...

После долгих мытарств, обусловливавшихся и безденежьем и неизвестностью, как добраться до родины, какие пути открыты туда и сколько-нибудь безопасны, мы наконец решили ехать морем через Марсель, хотя и добраться до Марселя было далеко не легко, и путь от Марселя был далеко не обеспечен от всяких опасностей и жутких случайностей. Но выбирать и медлить не приходилось.

В Лион мы приехали ночью. Это были как раз те дни, когда немцы стали двигаться к югу Франции. Настроение в Лионе — угнетенное. И это настроение еще увеличивали все прибывавшие транспорты раненых. Гарсон в отеле рассказал нам, что взят какой-то город, а он только в ста километрах от Лиона, что, значит, не сегодня-завтра враг — у ворот Лиона. Потом оказалось, что вся тревога была по недоразумению. Два городка во Франции носят одинаковое имя. Один из них — близ Парижа, другой — под Лионом. Вести касались первого...

Наконец мы в Марселе. Тут картина совершенно иная. Выпал к тому же отличный солнечный день. Все улицы полны, чрезвычайное оживление. Нарядная, чисто парижская толпа. Постоянно проходят войска, и улица устраивает им самые восторженные овации. Клики, аплодисменты, цветы. Особенно сильны стали овации, когда появились туркосы из Марокко. Красивые, картинные лица, красивые костюмы, великолепные кони. Было в этих заморских войсках что-то оперное. Точно перенесли на улицу Марселя акт из «Аиды». Марсельцы встречают их ликующе. И так же восторженно отвечают туркосы, кричат, что Франция может быть спокойна. Они опрокинут немца!..

Вот мы и на пароходе. До Мальты — бурно. От Мальты море тихое; едем очень хорошо, но все время мучает вопрос о Дарданеллах. Пропустят — не пропустят... Между Мальтой и Архипелагом — много французских и английских военных судов. Чем ближе к Дарданеллам, тем этих судов все больше. Доехали до Смирны. Настроение там напряженное. Но все-таки часть наших пассажиров рискнула сойти на берег, побывать в турецком городе.

{178} Вот и Дарданеллы. Мы прошли мимо двух фортов, стали сигнализировать. Нам ответили, что уже поздно, что нужно ждать восхода солнца, хотя был еще далеко не вечер. Мы стали на якорь, так простояли остаток дня и всю ночь. Явился пилот, чтобы вести нас мимо минных заграждений. Вдруг на всем ходу турецкий крейсер дает сигнал остановиться. Объявляет, что нас пропустят при условии, если капитан возьмет на борт турецких солдат и офицеров. Это против всяких правил. Но о правилах думать не приходится. Капитан соглашается. На наш пароход входят солдаты в красных фесках. Расхаживают по всем направлениям, зачем-то заглядывают в каюты... Турецкие офицеры запечатывают аппараты беспроволочного телеграфа. Когда мы миновали Дарданеллы, турки сошли с парохода. Мы пристали к Константинополю. Настроение — крайне напряженное. Атмосфера парохода насыщается всякими тревожными слухами. Хотя русский консул, явив-

шийся на пароход, и рекомендовал не сходить на берег, некоторые из пассажиров все-таки сошли, побывали в городе. Вернувшись, рассказывали, что в Константинополе чрезвычайное оживление, мобилизация на полном ходу. Капитан наш решил не медлить в Константинополе, и в тот же день мы отошли. Прошли первую линию минных заграждений. Опять остановка. Опять вошли офицеры, но уже для того, чтобы распечатать беспроволочный телеграф. Пошли дальше. Вдруг какое-то волнение. Выстрелы из пушки. Мы зашли за указанную для торговых судов линию. Вдали показалось громадное военное судно. Оказалось, что это пресловутый «Гебен», возвращающийся из Черного моря, куда он выходит каждый день для каких-то эволюций. Вокруг «Гебена», который все продолжают так именовать, хотя он официально переименован на турецкий лад, целая свита крейсеров, миноносцев. Очевидно, мы остановлены, чтобы дать пройти этому великану. Кажется, что «Гебен» идет прямо на нас. Но посторониться мы не можем, так как прижаты почти вплотную к минным заграждениям. Сделаем шаг — взлетим на воздух. «Гебен» идет, так сказать, напролом, не держась полагающейся стороны. И проходит мимо нас почти борт к борту. На пароходе — высшее напряжение тревоги и страха. И, как объяснил потом мне капитан, мы действительно были на волос от гибели. Зато мы имели возможность разглядеть команду на «Гебене». Офицеры — в немецкой форме. Устроенный с «Гебеном» маскарад, очевидно, уже не считается нужным {179} продолжать. Когда мы поравнялись, вся команда, точно один человек, повернулась к нам спиной и сделала непристойный жест. Так германцы хотели, способом чисто ребяческим, выразить нам, русским, свое презрение.

Наконец мы вышли из Босфора. Ширь Черного моря. На следующий день мы в Одессе. На пароход наш вошел наш русский офицер, приветствует нас с благополучным возвращением, приносит весть, что взят Ярослав. Пароход огласился звуками гимна. Потом поют «Марсельезу». Наутро мы подходим к берегу, сходим на русскую землю. Кончился этот долгий и мучительный путь, кончились эти жестокие недели за границей. Мы — дома, мы — в России.

В Одессе тревожно. Ходят волнующие слухи: возможна бомбардировка города, потому что не сегодня-завтра Турция ввяжется в войну и ее флот, в центре которого немецкий броненосец, бросится к черноморской красавице. При таких условиях оставаться в Одессе, как ни велика потребность отдохнуть, не приходится. И мы на следующий день тронулись в путь в Москву.

Публика и пресса поощряют и балуют представителей сценических искусств несравненно более, чем художников и творцов в других областях искусств. Это происходит по многим причинам. Во-первых, потому, что драматическое творчество совершается целиком на глазах толпы. При встрече артиста со зрителями они сливаются в творчестве и воздействии. Одно разжигает другое. Артист получает немедленную оценку даже между актами, до окончания творчества. Этот суд так же поспешен, как и несправедлив. В момент обострения чувств толпы, разжигаемых стадным чувством, царит одно чувство, а правильный анализ и критика бездействуют. Разожженное чувство толпы ищет объект для принятия своих восторгов, и они падают на виновника торжества, то есть на артиста. При негодовании или разочаровании толпы чувство, плохо еще проверенное анализом мысли, делает то же, то есть отдается впечатлению и поспешно критикует или порицает необдуманно. При таких условиях трудно отделить работу поэта, то есть роль, от режиссера, то есть творца всего сценического целого, и от художника — творца красок, и от артиста — творца образного. Почти всегда артист или получает за счет других со товарищей более, чем ему следует, или, наоборот, — менее. Чтобы сделать указанное расчленение творчества, необходимо большое знание, опыт и критические способности, но — второе — публика совершенно не знает нашего искусства. Она не подозревает даже, что оно требует специальных знаний, что в нашем искусстве есть такие душевные тайники, такие технические трудности, с которыми профессиональный артист не успевает познакомиться за всю свою жизнь. Публика настолько наивна и невежественна в нашем искусстве, что, не зная всех этих тонкостей, считает себя ценителем и критиком и подходит к оценке с самым примитивным мерилем. То, что захватывает и нравится, — хорошо; то, что скучно и не нравится, — {384} дурно. Она не разбирает, почему ей скучно или весело — по вине ли автора, артиста, режиссера или (чаще всего в серьезных вещах) по вине ее самой, ее пустоты и невежества. Она произносит суд так, как чувствует, не желая вникать ни в суть творчества, ни в суть искусства.

Меньше всего публика знает наше искусство. В музыке они судят осторожнее. Может быть, потому, что они ежедневно видят, как их дети долбят гаммы или выводят линии по указке учителя-художника. Из этих примеров публика заключает, что

* Заметки, датируемые 1908 годом.

для того, чтобы быть музыкантом или художником, надо чему-то учиться, что-то знать. Наших работ, которые проходят или в уединении, или на репетициях, куда никого не пускают, она не знает и потому думает, что их нет. Если есть талант — крой, нет — ничего не выйдет.

Что публика? Мало ли артистов, которые так думают. Таких артистов подавляющее большинство. А критики? Разве не то же самое?

Кто из этих олимпийцев бывал на репетициях, изучил психологию творчества, учился драматическому искусству, о котором он призван судить? Знакомство с литературой, несколько опытов никуда не годных в случайных любительских спектаклях, два-три просмотра репетиций в настоящем театре, несколько книг об искусстве (есть обрывки мыслей, но ничего систематического), бойкое перо — критик готов.

Нагляднее всего видишь невежество критики и публики на простых репетициях. Где опытный глаз и чувство догадываются, что выйдет из творчества и чего не хватает, — на этих репетициях профаны ведут себя совершенно так же, как и на спектаклях. Если интересно — хвалят, если скучно — предсказывают с апломбом провал и критикуют то, что понятно всем без критики, часто хвалят то банальное, в изгнании чего и состоит репетиция. Особенно забавно их удивление, когда они увидят спектакль в законченном виде: «Какие успехи!» Мы улыбаемся, так как знаем причину успеха. Тогда актер не играл и говорил по суфлеру — теперь он живет, и суфлер молчит. Это огромная разница.

Более скромные стушевываются на репетиции и скучают или забавляются видом актеров вблизи. Чтоб оправдать свое невежество, в котором никто еще не сознлся, они разводят руками и непременно отвечают: «Конечно, я не специалист, и потому я не могу еще судить об целом по репетиции. Вам виднее». И в этой скромной фразе {385} звучит, что я, мол, судить могу, но по спектаклю, а не по репетиции. Это лишь половинное сознание невежества. Настоящего ответа: «Я профан и ничего в этом искусстве не понимаю» — я не слыхал ни разу в моей жизни.

Жаль, что так мало знакомят общество с нашим искусством. Это необходимо, так как зритель — это третий творец в нашем искусстве.

Нередко люди больше любят свои недостатки, чем достоинства.

Эта странность особенно проявляется у актера. Скажите, например, сентиментальной актрисе, что она некультурна,

неталантлива, неискренна, — все это она выслушает скрепя сердце; но попробуйте заикнуться о том, что она сентиментальна и минодирует*, — вы наткнетесь на такое упрямство и отстаивание этого недостатка, что скоро откажетесь от всех ваших слов, чтобы не нажить себе смертельного врага. Это происходит иногда потому (в редких случаях), что актер сам сознает свою болячку и не может от нее отделаться. Всякое напоминание об его недуге так же действует на него, как насмешка над горбом на горбатого.

Иногда это происходит от лени и слабой воли. Актер сознает свой недостаток, знает, что необходимо от него отделаться, но, сознавая весь объем труда и энергии, которую надо положить на эту работу, он злится от одного напоминания, нарушающего его покой. Попробуйте в веселую минуту напомнить о неприготовленных уроках ленивому ученику.

Еще чаще это происходит от плохого вкуса или непонимания своих данных или требований сцены, искусства и хорошей части публики. Недостатки нравятся, а достоинства находятся в пренебрежении.

Часто сентиментальничают и от желания молодиться, и это тоже признак дурного вкуса.

<...>

Большое невежество — получить от меня просьбу или письмо о том, что нужно сделать, и ничего не ответить. Пусть говорят: да, я сделаю; или — нет, не сделаю. Тогда я буду знать, чего держаться. Если же молчат, то я думаю, что делают; а письмо разорвано или потеряно.

Это еще труднее: меня все боятся расстроить и все опекают, как безумного гения. Не желаю. Пусть не жалеют и говорят вовремя.

Для опеки я стар.

{259} Заметки после сезона 1904/05 года

Задачи режиссера:

1. Творческие (над самим произведением).
2. Посреднические (между автором и актером). Творческие распадаются на разные пункты. Не могу еще формулировать их понятно и элементарно. Посреднические распадаются на:
 - а) вызвать творчество актера, декоратора и других;
 - б) понять и оценить это творчество;

* От *minauder* (фр.) — жеманиться, ломаться.

в) уложить каждое отдельное творчество в одно общее создание (создание гармонии);

г) помочь дойти до публики в ясной и определенной форме как отдельных творчеств, так и всей суммы их.

Оживлять наклеенные волосы, обращаться как с живыми.

Градации темперамента. Отношение форте к пиано (Тартини).

Как выделять реплики (1-я сцена 1-го акта «Привидений»). Вишневский читает и выделяет реплики голосом, громко, а надо на деловом интересе, интонацией.

Актёр должен приучать себя к тому, что сцена — это место особенное, священное. По привычке и установившемуся обычаю мы входим в алтарь с каким-то почтением, кто по своей вере и религиозности, другие — по чувству уважения к чужому религиозному чувству. Та же привычка и уважение к сцене должна быть усвоена и актёром. Переходя ее порог, он должен инстинктивно подтянуться, он должен быть другим человеком на сцене и за ее {260} порогом. Пусть ему при входе на сцену захочется тише говорить, ходить на цыпочках и держаться приличнее, избегать шуток, пошлости.

Для чего? Тут есть и духовный и практический смысл. При таком отношении к сцене, входя на нее для исполнения роли, он будет объят каким-то торжественным ощущением, которое необходимо для артистического вдохновения. Если бы то же соблюдала и публика, как легко было бы играть. Есть и практический смысл: надо, чтобы за кулисами было тихо. Это достигается только привычкой, и надо себя приучить раз и навсегда. Пусть с этого и начинают молодые актёры и ученики.

Уместно вспомнить о Мартынове. Он приходил в уборную и снимал и вешал тот сюртук, в котором пришел и в котором должен был играть. Для чего? Ему нужен был момент облачения в свой костюм, и тогда он чувствовал себя иным человеком.

<...>

Когда случайно упадет на сцене стул, уронят вещь или поставят мебель на самом ходовом месте, надо, чтобы первый, кто это заметит, сыграл бы на этой случайности и поставил вещь на свое место. Если он растеряется от неожиданности или старательно обойдет (чего он не сделал бы в жизни) — это выказывает трусость актёра и заставляет публику забыть о действительности и пожалеть и развлечься из-за ненаходчивости актёра. Если же он поставит предмет на место, — все успокаиваются.

Мне поставили в особую заслугу в «Дяде Ване» в СПб., что я, уронив трубку в 1-м акте, поднял ее и очистил от песка, то есть сыграл на случайности.

Когда на сцене много отвлекающих движений или игра за кулисами тоже отвлекающая, надо, чтоб актер на сцене говорил громче, определеннее и тем привлек к себе внимание, отошедшее от него.

При народных гулах актер должен выждать время, когда можно начать говорить. Обыкновенно этого не делают, тогда гул покрывает начало его фразы. Оно пропадает, а поэтому и конец фразы теряет смысл.

Когда действующие лица при игре толкают стулья, шумят, роняют предметы, это очень грязнит и грубит игру. Надо бегать, но ничего не задевать. Избави Бог уронить или разбить что-либо.

{262} Нехорошо также, когда для усиления темперамента швыряют стул или чересчур резко ударяют по столу (по-шенберговски: определенно). Например, Калужский в конце объяснения с Качаловой при ее уходе (последний акт «Ивана Мironыча», сцена Калужского и Качаловой).

Когда двое на сцене и один из них говорит слова общего характера, а другое лицо возьмет да и уйдет — оказывается, что вместо диалога первое лицо произносит монолог, нетерпимый на сцене.

Актер должен знать реплику для своего выхода и выходить сам. Нужно знать содержание последней сцены перед выходом, а последние слова следует знать наизусть. Без этого всегда выход будет неожидан для актера, и он не успеет к нему подготовиться. Наоборот, прислушиваясь к происходящему на сцене перед выходом и дожидаясь знакомых слов, актер невольно начинает жить тем, что происходит на сцене, и связывается с ней, входит в роль и таким образом является на сцену уже подготовленным. Без этого неожиданный знак режиссера для выхода застигнет его врасплох.

Перерасти толпу.

Вспоминаю, что в молодости, когда играл любителем, особенно в комических ролях, заранее знал, где публика будет смеяться, или в драме — где она смолкнет.

Теперь несколько лет как я ничего не понимаю: смеются там, где мне шемит сердце. Например, в «Дяде Ване». «Я ни-

кого не люблю. — Никого? — Разве вашу няню» и т. д. Или в «Иванове» четвертый акт: «Дай денег, на том свете сочтемся».

Словом, теперь публика смеется над тем, что я считаю пошлостью, и очень часто настоящей тонкости моей не откликается. Не признак ли это того, что я ушел вперед толпы?

До какого хамства может дойти актер. Например, Шаляпин. Сцена на генеральной репетиции гречаниновской оперы с гуслями: ругался, остановил оркестр. Заявление всему хору: я вас кормлю. Умышленное опаздывание на репетиции на полтора-два часа. Это для того, чтобы изводить дирекцию. При чем же бедные неповинные режиссеры, артисты, хор, оркестр?

{263} Как он выругался, когда режиссер намекнул на то, что, может быть, он не получил вовремя повестки.

Когда Шаляпин является на репетицию, ему хамы-товарищи аплодируют.

Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. Так, одни поклоняются правильным, другие — искривленным линиям, одни — простоте, другие — вычурности.

Каждый в отдельности убежден, что их красота правильная и единственная.

Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет — правильных и вычурных, до которых еще и не додумывались, и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава Богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному, то есть к Богу, и тогда вы поймете не одну, а неисчислимые красоты Бога, которые закрылись от вас благодаря правилам и условностям. Поэтому — красив римлянин, но красив и Аким, скрывающийся под грязным полущубком чистую душу.

Даже оперетка — искусство, раз что она действует на естественные и здоровые чувства молодости.

Условностей нет.

То, что публика желает видеть актера и его освещают рампой, — это не условность, а условие (или самая малая ее часть). То, что актеру приходится говорить громко, чтоб его слышали, — это тоже ничтожная условность. Бог даст, со временем уничтожатся техникой и эти ничтожные условности. Но раз что есть неизбежные условности, это еще не причина создавать

новые: коли есть одна — нехай, пусть будет все условно. Или все, или... Это чисто русская купеческая привычка.

Если есть условности в театре, пусть будет их возможно меньше, а не больше. Это логичнее. Пусть техника и изобретения вступят в борьбу с остатками условности для того, чтобы очистить искусство и сделать его ближе к природе, то есть к Богу; пусть рядом с этим существует красота вроде Дункан — наивная и не обращающая внимания на все окружающее, а потому не замечающая этой условности.

{264} Застенчивым и неопытным артистам кажется более стыдным выражать свое чувство хорошо, чем дурно. Эта странность особенно сказывается на репетициях. Им кажется, что обнажать душу так же нескромно, как и свое тело.

Молодой девушке стыдно обнаружить таящуюся в ней искреннюю любовь или страсть, а молодому человеку мещанского склада — дать волю своему романтическому чувству. Они особенно охотно скрываются за условность или мелодрама-тизм.

По поводу краткости и сжатости письма Чехова.

Один вельможа пишет другому: «Я не имел времени, чтобы написать Вам коротко, и потому пишу длинно. Простите».

Я пишу длинно, так как не имею времени написать коротко.

Глупый человек говорит пространно: с одной стороны, с другой стороны... а умный говорит ясно и определенно свою мысль.

Только глупому можно выразить все словами.

<...>

Что публика не догадывается о сложности психологии актера на первом спектакле — это понятно, но то, что критики не желают с ней считаться, — это преступно. В большинстве случаев они не считаются с ней потому, что они ее не знают. В эти моменты они совершают непростительную несправедливость, предъявляя к человеческим нервам такие требования, которым они ответить не могут. Почти каждую серьезную пьесу можно изучить только на публике. Актер знает эту публику, но в некоторых вопросах она так непонятна, что невозможно сразу понять, с какой стороны подойти к ней с мыслью автора, чтобы она постигла ее и задумалась. Что проще и ближе {266} нам мыслей Чехова, а сколько лет, сколько кривых толков нужно было переслушать, раньше чем его простые мысли дойдут по назначению. Если публика примет образ актера — это одно. Тогда легче через этот образ провести и автора. На какие мысли публика отзывается, почему она кашляет или

смеется где не надо. Все это моменты, ставящие актера в тупик и требующие от него неимоверного самообладания.

Иногда текст роли и необходимые для выполнения замечания так напрягают память артиста, развивают такое напряжение, что артист сковывается и не может сойти с напряженной ноты голоса (Калужский в «Унтере Пришибееве»).

В иностранных пьесах переводят и стараются вводить русицизмы. Это неправильно. Надо напротив — побольше иностранного. И без того наша русская интонация удаляет нас от иностранцев.

Установив грим, костюм, посадку тела, мимику лица, характерные особенности роли, жесты, походку, надо сжиться со всеми этими жизненными наблюдениями, переданными рисуемому лицу. Надо, чтоб грим, платье стали своими. Надо, если есть усы, уметь обращаться с ними не как с наклеенными волосами, а как с настоящими, приросшими к телу. Не забывать того же и о парике, не бояться его трогать и дать почувствовать, что это не чужие волосы и кожа, а свои, которые требуют причесывания. Голова может чесаться.

То же и с платьем. Хорошо еще, если костюм похож на тот, который носится в жизни, к нему легко привыкнуть, но если это средневековый колет с трусами*, плащом, широкополой шляпой, или латы, или Людовик XVI — легко выйти на сцену костюмированным.

Как редко веришь, что актер родился и прожил в нем всю жизнь; обыкновенно понимаешь, что все это так, как будто бы маскарад, не жизнь. А те предметы, которые попадают актеру под руки на сцене, будь то шляпа, шпага, трость, кинжал, лорнет или табакерка, — надо и тут показать, что это вещи свои, что к ним привык.

{423} Искания (заметки 1912—1913 гг.)

Только в теории можно делить искусство и артистов на точно разграниченные категории. Практика не считается ни с какими классификациями и перемешивает настоящее переживание со сценической условностью, искусство — с ремеслом, правду — с ложью и т. д.

* Тогда это слово еще не имело современного значения — имеются в виду короткие мужские панталоны (*trousse*), которые носили в Европе в XVI—XVII веках.

Таким образом, в искусство представления нередко вторгаются моменты настоящего переживания, и наоборот, настоящее переживание подкрашивается эффектными приемами представления. Такая полужизнь-полуигра закрепляется раз и навсегда ремесленными штампами.

Теперь искусство актера получило в нашем искусстве совершенно определенные формы для своего выражения.

Искания стали излишни, и артисты горделиво замерли в академической неподвижности. Они ревниво и с трогательной любовью охраняли без разбора как устаревшие приемы актерской игры, которые, подобно мусору, веками накопились в нашем искусстве, так и великие, никогда не стареющие, но еще не оцененные традиции, доставшиеся нам по наследству от гениальных предков.

Но ведь охранять традиции — значит давать им развитие, так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное прежде всего жизнеспособно. К сожалению, этого не поняли ревнители старого именно потому, что они слишком ревнивы ко всему старому. Приверженцы старого раз и навсегда отреклись от всего молодого в искусстве и упрямо замерли на месте, не желая сдвинуться с него.

Они полюбили в традициях не их гениальную суть, а свою собственную привычку, полюбили форму, не познав ее души, которая и по настоящее время терпеливо ждет своего выражения.

{424} К счастью, время и культура, которые никогда не останавливаются, выработали новые запросы к нашему искусству и новых деятелей сцены, не удовлетворенных старым. Им стало тесно в узких рамках условного театра.

Росла тоска по большим чувствам и идеям, которые очень редко находили себе место на сцене, где по-прежнему царила занимательная фабула с внешним действием. Создалась рознь между старым и новым в искусстве.

Но и молодые оказались не безгрешны. И они отвернулись от всего старого только потому, что оно старо, и они не отличили в старом ценного от негодного. И они просмотрели гениальную суть старых заветов. И они нередко увлекались новым только потому, что оно ново.

Молодые протестанты очень скоро закружились в вихре нарождавшихся теорий, смелых отрицаний и неосуществимых мечтаний.

Беда, когда артисты признают свое искусство совершенным и замирают в неподвижности, но также беда, когда поклоняются новому только потому, что оно ново.

Нужна была революция для того, чтоб очистить старое от отжившего и новое от наносного.

И революция вспыхнула.

Прежде всего надо было разломать суженные рамки условного искусства и освободить артистов и театр от рабства, в котором они находились у зрителей и у дурных привычек сцены. Для этого бросились уничтожать условности, накопившиеся за долгое время академической неподвижности театра, так как эти условности мешали двигаться вперед.

Потом новаторы изучили театр с той его стороны, которая резче всего бросалась в глаза, то есть со стороны его внешнего реализма, декораций, их планировок, обстановки, костюмов, световых и звуковых эффектов и внешних приемов игры.

При этом открыли целый ряд новых возможностей и художественных приемов, ожививших сцену ароматом настоящей жизни.

Чем дальше подвигались искания, тем больше выяснялось расстояние, отделившее театр от жизни, от природы, простоты и правды.

Больше всего лжи и насилия обнаружилось в приемах душевного творчества и внутренней техники. На них-то почти исключительно и сосредоточились дальнейшие искания серьезных поборников искусства.

{425} Пройдя для этого целый ряд этапов, начиная с грубого реализма и кончая импрессионизмом, стилизацией, схематизацией и пр., искатели снова вернулись теперь к реализму, но только утонченному и обогащенному новыми приемами внутренней техники.

Это уже не прежний реализм быта и внешней правды, это реализм внутренней правды жизни человеческого духа, реализм естественного переживания, доходящий в своей естественности до душевного натурализма.

Теперь внешний реализм упрощен до минимума ради духовной правды и самоуглубления.

В последние годы, несмотря на продолжающееся брожение, понемногу стали выясняться завоевания как в области драматической литературы, так и сцены.

Некоторые наиболее важные для нас приобретения определились настолько, что о них уже можно говорить.

Главное и самое большое завоевание в том, что не нужно больше забавлять зрителей со сцены, не надо переживать «напоказ», а можно жить на сцене для себя.

Остальное является следствием этой победы, которая изменила главные условия сценического творчества.

Какое счастье для артистов и поэтов сознавать себя свободными в своем творчестве, без оков условностей, мешавших двигаться и свободно дышать, без давящих рамок, сузивших

художественные горизонты до размеров маленькой театральной щели, через которую едва была видна настоящая жизнь.

Теперь не надо бояться скуки, говоря о больших идеях, не надо разжевывать психологию — достаточно лишь намекать на нее, не надо рассказывать словами о переживаниях, а надо давать самое переживание, не надо забавлять зрителей, а надо самому жить и увлекаться на сцене — для себя.

И странно, такой разрыв между сценой и залом служит не разъединению, а, напротив, сближению зрителей с артистами.

В самом деле, чем меньше человек навязывается другим людям, тем больше другие интересуются человеком.

То же и в театре: чем больше артисты стараются заинтересовать зрителей, тем меньше зрители интересуются артистами. С того момента, как сцена зажила своей самостоятельной жизнью, зрители усиленно потянулись к сцене.

Мне вспоминается такой случай, наглядно иллюстрирующий такую психологию зрителей.

{426} Это было на костюмированном балу.

Среди навязчивых масок, усиленно старавшихся обратить на себя внимание, выделялись две ничем не замечательные фигуры в простых черных домино.

Фигуры сидели весь вечер за маленьким столом в самом бойком месте бала и о чем-то серьезно совещались.

Оказалось, что это были шутники, назначившие себе деловое и неотложное свидание среди общего веселья. Они съехались, серьезно занялись делом и в то же время не пропустили давно ожидаемого маскарада.

Чем меньше они обращали внимания на окружающих, тем больше окружающие интересовались ими, и скоро таинственные фигуры сделались центром общего внимания.

То же и в нашем искусстве. Чем интимнее жизнь артистов на сцене, тем она интереснее для зрителей, тем заразительнее атмосфера, создаваемая на сцене.

Это условие удачно подмечено и использовано новаторами в нашем искусстве. Они рассуждают так:

«Театр существует и творит для зрителей, но ни зритель, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой и еще больше усиливает их взаимное доверие».

Новые условия творчества создали новых поэтов в драматической литературе и новых артистов в нашем искусстве; и те и другие совместными усилиями воспитали новых зрителей, которые умеют не только смотреть и развлекаться в театре, но также слушать, чувствовать и мыслить в нем.

Подумайте только: внимательный, вдумчивый и чуткий зритель, умеющий смотреть, слушать, страдать и радоваться вместе с артистами и поэтом!

Это ли не завоевание?

Напрасно думают, что это легко — уметь смотреть и видеть красивое, слушать и слышать возвышенное, понимать умное и чувствовать глубокое.

Теперь новые зрители ждут от поэтов и театра не эффектной игры, не внешней фабулы и действия, а глубоких чувств и больших мыслей.

Теперь ценности переоценены в драматическом искусстве и литературе.

Новые зрители желают сами брать от поэта и театра то, что им важно или любо. Они не хотят, чтоб ими руководили, как детьми, со сцены. Доверяя авторам и артистам, {427} новые зрители требуют такого же доверия к себе. Они не хотят, чтоб их считали глупыми.

Поэтому актеры, косящиеся в публику и желающие разъяснить зрителям то, что сразу понятно, оскорбительны.

Невыносимо, когда разжевывают в театре то, что не требует пояснения.

Не надо мешать зрителям сосредоточиваться в себе самих.

Надо оставить их в покое.

Надо доверять им.

Таким образом, одно из главных достижений еще не окончившейся революции заключается в очищении основного принципа искусства переживания от всего условного и наносного.

Теперь нам предстоит научиться не тому условному переживанию роли, приспособленному к сцене и зрителю, которое выработало старое направление, а естественному переживанию и творчеству, освобожденным от условностей и приближенным к требованиям духовной и физической природы человека-актера.

Только такое искусство может сроднить нас с новыми авторами и с новыми течениями в искусстве, которые основаны на тонкостях чувства и на большой духовной и физической сосредоточенности.

Однако не так-то просто принести и показать со сцены неуловимые переживания и большие мысли так, чтобы театральный свет рамп не убил их полутонов.

Как сделать их заметными в огромном пространстве сцены, как заставить зрителей притаиться и напрячь внимание, чтоб воспринять неуловимое, как дойти на глазах тысячной толпы до той сосредоточенности, которая необходима артистам для переживания глубоких чувств и больших мыслей?

Целый ряд новых завоеваний отвечает на эти вопросы. Им посвящена и эта книга, в которой будет говориться подробно о средствах таких достижений и о выработке соответствующей техники.

Нужны ли народные дома и театры? (заметки 1915 года)

Нужны ли народные дома и театры? Проще всего по этому поводу высказался один рабочий: «Каждому человеку после работы надо надеть пальто и пойти куда-то. А нам ходить некуда. И потому мы ходим в кабак». И действительно, если вы присмотритесь к народным массам в праздничные дни, вы увидите, что им «ходить некуда». Сонные, скучающие толпы движутся молча: грызут подсолнухи, собираются кучками, рассаживаются на тумбы, потому что сидеть негде... И, конечно, они кончали кабаком, где можно сесть, встретить компанию и как-нибудь убить время.

Другой рабочий, с очень благоустроенной фабрики, где каждому из них предоставлена кровать, шкаф и маленький письменный стол, признавался мне, что он ежедневно в свободное время уходил в трактир, где было меньше комфорта, только для того, чтобы переменить стены, обстановку, людей и, главное, почувствовать свободу от обычного режима. На другой фабрике я знаю такой случай. Мастерам в стенах фабрики была устроена прекрасная чайная с некоторыми развлечениями (например, граммофон), газетами и играми. Чайная не имела никакого успеха. В то же время недалеко от фабрики на другой улице открылась чайная Общества трезвости, гораздо менее благоустроенная. И эта чайная имела полный успех и переманила к себе всех фабричных мастеров, так что фабричную чайную пришлось закрыть. Секрет простой: надо было надеть пальто и пойти куда-то в другое место.

Целый ряд фактов указывает на необходимость в народных домах и театрах, особенно теперь, когда мастер не может пойти в кабак, который, к величайшей нашей общей радости, закрыт.

{472} К счастью, потребность в разумных зрелищах, просвещении и культурной обстановке в русском народе огромна.

Приведу несколько примеров.

У одних знакомых в имении устраивался летом в простой риге целый цикл драматических спектаклей. Первое время в этих спектаклях участвовали сами помещики, интеллигенция, так как крестьяне считали выступление на сцене позором и грехом, и в этом их сильно поддерживали люди старого закала. С каждым годом спектакли посещались все с большим ин-

тересом: через несколько лет образовалась крестьянская труппа, где знакомые мои играли только те роли, которые были не под силу крестьянам.

Меня пригласили на одну из серий таких спектаклей. С десяти часов утра в дни спектаклей начинал звонить колокол, которым обыкновенно у помещиков возвещают начало работ. Протяжный, высокий, пронзительный звук не прекращался целый час, извещая соседние деревни о начале спектакля. Соседние деревни в свою очередь оповещали другие деревни. И начинала сходиться публика с округи чуть ли не в десять верст в праздничных, нарядных костюмах. Спектакль начинался часа в два и кончался часов в десять вечера, так как во время антрактов толпа зрителей обсуждала виденное, а на сцене с помощью зрителей-крестьян строилась целая реальная постановка, иногда с настоящими деревьями.

Толпа крестьян, узнав, что я артист и директор театра, посадила меня на пригорок и заставила меня говорить о пьесе и разбираться в ней. Меня поразила необыкновенная дисциплина: один человек говорит с толпой в двести человек — и это была действительно настоящая стройная беседа. Можно было толковать о всех деталях пьесы, разъяснять все недоразумения, возникающие у отдельных зрителей. Меня поразили также чисто актерские вопросы, намекающие на большой интерес к самой технике артиста. Так проходили все антракты, а в последнем антракте некоторые из наиболее артистических натур не выдержали, стали декламировать стихи Пушкина и Лермонтова и целые монологи из Островского.

Один из этих крестьян так пристрастился к театру, что он в течение года копил деньги для того, чтобы приехать в Москву со специальной целью посмотреть новый репертуар Художественного театра. По приезде он надевает свою светло-голубую шелковую рубашку (очень наивную), {473} сильно намазывает голову и торжественно приходит в назначенный час к обеду. Меня до слез трогает благоговение и внутренняя радость, которую он не в силах скрыть, от того, что он ходит по чистому паркету, сидит за хорошо накрытым столом. Я люблю им, так как в эти моменты для него это не простой обед, а трапеза, он не просто ест, а вкушает пищу. И та торжественность, с которой он берет и кладет вилку и нож, напоминает мне какую-то обрядность. Каждый его вопрос, как бы наивен он ни был, свидетельствует о большой вдумчивости; быть может, это результат сомнений и духовных исканий целого года. Разговаривать с ним трудно, так как нужно быть особенно внимательным и осторожным.

С такой же чинностью он посещает театр. После каждого

спектакля, который на него производит совершенно потрясающее впечатление, он до трех часов ночи ходит по пустым улицам Москвы, очевидно, переживая впечатление. Возвращаясь домой, в квартиру моей сестры, где он останавливается, он запирается в своей комнате и почти не показывается на люди. Нередко сестра мне дает знать по телефону, чтоб его не пускали в театр, так как впечатление становится уже слишком волнующим.

Я думаю, что простой зритель поймет все то, что правда и художественно, но только при одном условии, чрезвычайно важном: основная мысль пьесы должна быть проведена ясно, просто, правдиво и ярко по краскам. Тогда откроется простому зрителю и довольно глубокая суть пьесы. Так, например, при постановке «Дон Жуана» очень важно, чтобы последняя сцена возмездия за его грехи была показана чрезвычайно ярко и чтобы роль командора была в руках очень сильного артиста. Приведу такой пример: после одной постановки «Отелло», на которой присутствовало несколько простых рабочих с фабрики, одна светская образованная дама была очень изумлена тем, что Отелло был послан на остров с восточным населением, а присутствовавший здесь мастер понял это тоньше. Начать с того, что он сказал такую фразу по поводу похищения Отелло Дездемоны: «Это все равно что если бы персук похитил великую княжну. Понятно, что тут и ночью созовут заседание». По поводу же назначения Отелло на остров он сказал так: «Кого же и посылать-то против азиятов, как не черного». Он понял то, что обыкновенно не замечает публика и что составляет важное условие пьесы: национальную рознь {474} и различие в положении венецианских нобилей и порабощенных ими мавров.

Нет места, чтобы приводить другие мнения, хотя бы мнение мастеров о спектаклях Метерлинка («Слепые», «Внутри»); но и в этих отзывах сказывалась пытливость и проникновенность простого зрителя.

Еще лучше подтверждается эта потребность в театре, если приглядишься к нашим милым раненым солдатам, которые ввиду военного времени сидели в театрах наравне со всеми зрителями. Особенно интересны разговоры между артистами и солдатами в лазаретах, хотя бы в лазарете нашего Художественного театра, где наши артистки и артисты обслуживают раненых в качестве сестер и братьев милосердия. Вчерашняя героиня пьесы, которую смотрел солдат, на следующий день встречается с ним за перевязкой. И тут происходят длинные разговоры и споры между актерами и зрителями. Интересно то, что сначала, при поступлении в лазарет, солдаты как-то с

сомнением и непониманием относятся к совершенно неизвестной им деятельности актера. Но, побывав несколько раз в театре, они с увлечением начинают следить за спектаклями и очень заботятся о том, чтоб актриса, их сестра милосердия, не опоздала к спектаклю. Они торжественно напоминают ей: «Сегодня у вас “Синяя птица” (или “Федор Иоаннович”) с аншлагом. Идите, сестрица, опоздаете...»

В этот момент, когда германская материальная культура повернула в сторону варварства, русская культура сердца и духа должна усиленно влиять на душу народа. Эстетика театра и народного дома — одно из самых могучих средств для этого, наше искусство хоть и недолговечно, но зато оно неотразимо для его современников. Театр — самая могущественная кафедра для общения с целыми толпами людей одновременно.

{42} Ремесло (заметки 1921—1922 годов)

Можно докладывать роль со сцены, то есть грамотно читать ее в однажды и навсегда установленных для этого формах сценической интерпретации.

Это не искусство, а только ремесло.

За много веков существования нашего искусства, очень косного и редко обновляемого, ремесло актера получило огромное распространение и право гражданства. Ремесло задавило истинное искусство, так как недаровитых ремесленников — подавляющее большинство, а талантливых творцов — до отчаяния мало.

Вот почему приходится довольно подробно говорить о ремесле.

Но есть и другая причина, заставляющая останавливаться на ремесле.

Дело в том, что нередко даже большие артисты унижаются до ремесла, а ремесленники возвышаются до искусства.

Тем точнее артисты должны знать границы своего искусства и начала ремесла; тем полезнее и ремесленникам понять черту, за пределами которой начинается искусство.

В чем же заключается ремесло и где его границы?

В то время как искусство переживания стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство представления стремится пережить роль дома, лишь од-

нажды, для того чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и {43} навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех-ролей и направлений в искусстве. Другими словами, в искусстве переживания и представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и лишь попадаетея случайно. Ведь актеры-ремесленники не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными средствами сценической игры. Для этого актерам-ремесленникам нужны определенные приемы чтения всех ролей, им нужны готовые штампы для иллюстрации всех человеческих чувств, им нужны установленные трафареты для передразнивания всех человеческих образов. Приемы, штампы и трафареты упрощают задачи актерского ремесла.

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды; для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды; для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники — обряды, мещане — обычаи, шеголи — моду, а актеры — сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесло не имеет отношения ни к искусству переживания, ни к искусству представления, основанным, как и всякое искусство, на полном или частичном переживании.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры.

Вот как создались эти приемы.

Для того чтобы выразить чувство, надо его ощущать. Передразнить чувство нельзя. Поэтому ремесленник, неспособный к переживанию, оставляет самое чувство в покое и все свое внимание обращает на телесное действие, или движение, характеризующее несуществующее переживание. Таким образом, ремесленник имеет дело не с самим чувством, а лишь с его результатом, не с душевным переживанием, а лишь с физическим действием, выражающим пережитое.

{44} Поэтому на языке жеста, как и в речи актера, отражается не самое переживание, которое отсутствует у ремеслен-

ника, и даже не создается иллюзия его, как в искусстве представления, а просто механически передразнивается телесное отражение человеческого переживания, то есть не самое чувство, а его внешний результат, не духовное содержание, а лишь внешняя форма его. Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается на сцене, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп.

Целый ритуал таких штампов, раз и навсегда установленных, образует актерский изобразительный обряд, который сопровождает условный доклад или чтение роли.

Всеми этими ремесленными приемами игры актеры хотят заменить переживание и творчество.

<...>

Ремесленник возбуждает себя на сцене только мышечно, чтобы изобразить и заменить отсутствующее чувство; и чем сильнее изображаемое чувство, тем бессильнее ремесло, тем больше физическое напряжение. Но разве ремесленник достигает этим своей цели?

Ремесленник напоминает в эти минуты ребенка, которого заставляют представить, как он любит маму. Малышка тоже напрягается, судорожно сжимает кулачки, пыжится именно потому, что не имеет других средств выразить любовь, о которой к тому же он не имеет представления. И ремесленник не имеет других средств выражения чувства, и ремесленник часто не знает тех чувств, которые он изображает, и у ремесленника такая же бедность и примитивность изобразительных средств, но, на его счастье, веками изуродованные, доверчивые {63} зрители так же наивно верят актеру, как сентиментальная мать — любви ребенка.

Все эти приемы, штампы и трафареты докладывать, представлять роль и волновать зрителей образуют раз и навсегда выработанную актерскую манеру сценической игры ремесленника. Ремесленные приемы, штампы и трафареты преподаются в школах, и те, кто их изучил, считаются настоящими артистами.

Ремесленники оправдывают свою театральность условиями творчества актера, архитектурой и акустикой театра, стихотворной формой произведений поэтов, требующей особой игры, повышенным стилем трагедии, требующей позы, и отдаленностью изображаемой эпохи, которой почему-то приписывается театральная напыщенность. Но если допустить неизбежность некоторых театральных условностей, зачем же создавать еще новые условности актера? Почему одна услов-

ность должна непременно порождать другую — большую? Разве, чем больше условностей, тем лучше, а не хуже?

Казалось бы, напротив, чем их меньше, тем творчество проще, естественнее и свободнее.

И полно, так ли виноваты поэты, как об этом говорят ремесленники? Разве сами актеры расстаются с любимыми условностями в современных платьях и пьесах, в которых нет ни повышенного стиля, ни отдаленной эпохи, ни стихов, как, например, у Чехова?

Ведь и в этой обстановке актеры-ремесленники шествуют, восседают, возлежат и красуются. И в современных пьесах они любят голосовые штампы, классические руки, скульптурные кисти, жест Венеры или Аполлона, откинутую назад ногу, фотографическое коленопреклонение и все свои привычки, вьвшиися в плоть и кровь актера.

И в современных пьесах, как и в костюмных, эти привычки особенно сильно дают себя чувствовать именно тогда, когда требуются настоящие переживания. В эти минуты обнаруживают бессилие ремесленных штампов и призывают на помощь все, что имеется в распоряжении ремесла, — мышечные потуги и весь арсенал условностей, — пытаюсь усердием актера одолеть непреодолимое. В эти минуты ремесленнику некогда разбирать, в плаще он или во фраке, со шпагой или с тростью, и потому он остается в современных костюмах и пьесах таким же театральным, условным, каким был в {64} стихотворных произведениях и в средневековых колетах.

Но и в спокойные минуты простых переживаний ремесленники не оставляют условной образности, так как ремесленник принципиально не признает на сцене естественных человеческих чувств и их выражений. Ремесленник считает их ненужным, будничным натурализмом, а настоящую художественную простоту сценической передачи считает излишним упрощением возвышенного.

Когда хорошее ремесло не творит, а ловко и со вкусом подделывает творчество, оно до известной степени терпимо. Но когда ремесло самоуверенно кичится своей безвкусицей, оно становится нестерпимым.

А ведь именно такое плохое ремесло преобладает в русском искусстве, так как русский актер не способен, подобно иностранному ремесленнику, систематически и терпеливо вырабатывать и усовершенствовать свои актерские приемы и ремесленные штампы. Вот почему так невыносимы именно в русском ремесле актера и самый акт показывания безвкусных штампов, и тот грубый штамп, который показывается, и примитивные механические приемы показывания.

Я попробую подвести итоги всему тому, что было сделано до сих пор, что говорилось на этом собрании.

Прежде всего тот факт, что мы все здесь сидим, что мы так внимательно, с такой страстностью говорим о театре, — факт отрадный. После того как побываешь за границей и увидишь тамошний театр, который превратился в простое торговое учреждение, тот факт, что театру у нас, в СССР, придают такое значение, конечно, факт отрадный.

То, что говорит тов. Плетнев* относительно очень жесткой линии, которую он направляет главным образом против меня, меня несколько не пугает. Это есть убежденная линия человека, который любит театр и который видит в этом театре большую силу.

Когда я слышу, что есть какие-то производственные театры, где показывают или хотят показать, как нужно работать на машине, — и это меня не смущает.

Когда говорят, что должен быть какой-то специальный политический театр, — прекрасно, я радуюсь.

Когда мне говорят, что должны быть агитки, — прекрасно.

Почему? Да потому, что вы сами посудите — какая же многосторонняя сила скрыта в театре, и эту самую силу правительство поняло. И за это ему низкий поклон.

Теперь нам нужно договориться. Общее желание есть, все понимают значение театра. Надо только договориться, как этим важным оружием нужно пользоваться. Для того чтобы договориться, посмотрим, что было сделано в самом начале, когда только началась реформа театра. Сначала стали воспрещать пьесы, но так как эти пьесы писались в другом плане, при других {259} обстоятельствах, то пришлось бы, конечно, запретить все пьесы. После этого стали кое-что разрешать.

Пробовали в существующие пьесы вложить новую тенденцию, вынимали из пьесы душу и вкладывали новую, но, как видите, из этого ничего не получилось, и произведение умирало, как только вынимали из него ту душу, которая его родила. И так всегда бывает. Пробовали другое — давать просто заказ: определяли определенную тенденцию и на эту тенденцию давали заказ. Нельзя на тенденцию написать пьесу — получа-

* *Валериан Федорович Плетнев* (1886—1942) — режиссер, один из руководителей Пролеткульта, противопоставлявший академические театры рабочей самодеятельности, в которой он видел оплот социалистической театральной культуры. Стал жертвой сталинских репрессий.

лась агитка, это тоже не удовлетворяет. Пробовали, наконец, прикрыть старое содержание новой формой — брали всякие площадки, всякие разные футуризмы и другие «измы» для того, чтобы из старого сделать новое.

Во всех этих путях были свои отрицательные, были и свои хорошие стороны. Одни опыты показывали нам, что так делать не нужно, а другие опыты, напротив, дали нам обогащение. С одной стороны, со стороны формы, и с другой стороны — культуры актера, и с третьей стороны, может быть, воспитали актера в том смысле, в котором он до сих пор, согласен с вами, воспитан очень плохо — в политически-социальном и т. д. От старого актера не всегда это требовалось. Так что во всех этих опытах была большая польза, и я ее не отрицаю.

Но мы потому и сидим здесь, что все эти опыты ни к чему в конце концов не привели, ни в чем всех нас не убедили и не показали нам настоящей, правильной линии, которую нужно вести.

И теперь положение правительства и Реперткома очень трудное. Все-таки, спрашивается, какую же создать настоящую линию, которая бы приносила ту пользу, которую ждут от театра? Мне кажется, чтобы узнать эту линию, не нужно ли нам обернуться, посмотреть и подумать о самой природе искусства, о самом искусстве актера.

Ведь если актер является душой театра, если это тот инструмент, на котором хотят выражать те или другие свои чувства современные люди, то надо спросить, как с этим инструментом обращаться.

Вот этот вопрос до сих пор, по-моему, очень плохо дебатировался. Я ясно вижу, что природу актера (кроме тех специалистов, которые тут говорили) неспециалисты очень плохо знают и теми способами, которыми {260} они хотят воздействовать на нее, ничего в конце концов не получится.

Творчество имеет свои законы, и с ними бороться не приходится. Революция сильна, но победить природу человека, победить природу, законы психофизиологические, человеческие она не в силах. Она должна пользоваться этим инструментом в пределах тех возможностей, которые он может дать.

Если вы хотите творить, если вы хотите иметь созидательный процесс, то он имеет свои формальные законы. Надо взять семя, положить в землю, это семя должно сгнить непременно, и из этого сгнившего семени явится, пустит корни новое растение. Вот от этого закона никогда никто никуда не уйдет... Это есть общий закон нашей природы.

Как только это нарушается, получается выкидыш, недоносок и всякое уродство. Тут в конце концов получается не твор-

чество, а незаметно — так незаметно, что даже не определишь момент, где происходит превращение искусства в простое ремесло.

Да, ремеслу можно приказать все. Можно приказать — потрудитесь играть так, идти направо, чувствовать так-то. Ремесленник чувствует всегда «как прикажут», у него на всякий момент жизни, что бы ему ни приказали, есть свой штамп, и он этим штампом неспециалиста обманет, и неспециалист скажет: да, вы видите, как все хорошо обстоит, как все благополучно. Да, благополучно, но одного нет, одного только и нет, а именно того, что есть сущность искусства. Зритель не возбужден внутренне. Он кричал, он вызывал, а пришел домой и все забыл. Я помню, как качал когда-то итальянского тенора и орал и влез на сцену — а я уже был человек женатый, — но когда вернулся домой и проснулся на следующий день, подумал: почему я его качал? Мне стало стыдно. Неужели нужно такое впечатление от театра, неужели этим он силен?

Мне кажется, нам нужно обсудить, что можно требовать от актера, от режиссера, что он может дать. Но дай настоящее, то, что все требуют, то, что сейчас требует революция. Революция еще не выражена в искусстве театра, еще не родился тот поэт — он еще растет, — который может написать пьесу об этом огромном событии, которое прошло, как вихрь, и закружило всех нас. Этот поэт еще не родился, а вы требуете: потрудитесь его дать нам. Нет еще у нас сил, чтобы {261} выразить ту огромную сущность человека, те перерождения человеческой души, перерождения душ целой страны, которые произошли за десять последних лет. Это немыслимая вещь. Мы не можем сейчас требовать: давай нам революционную пьесу. Если мы это будем делать, то мы получим выкидыш.

Мы должны растить такого актера, растить такого поэта, который даст настоящее произведение. И нельзя терять при этом тех вековых познаний, традиций, мастерства, которое дало нам искусство. Я призываю актеров усовершенствоваться в этом искусстве как можно скорее, потому что придет скоро тот момент, когда настоящий поэт поднимет такие темы, создаст произведения, которые выразят самую сущность революции, то, что происходит, чем мы все живем, чего мы еще не можем сейчас выразить.

Тогда потребуются не простые ремесленники, а потребуются настоящие вдохновенные актеры, и если этот вдохновенный актер не будет иметь настоящей техники, то он в первом акте умрет, задохнется, он не сможет сыграть пятиактную трагедию, которая готовится, которая еще не написана, но которая, может быть, скоро появится.

Вот берегите этого актера, о котором говорил тов. Нароков*, только он выразит сущность революции, чего мы все так жадно ждем. Не будем убивать этого актера, подменять его простым ремесленником.

Я приветствую тов. Плетнева как очень молодого и горячего режиссера, но пусть он не очень зазнается в этом смысле, пусть он не увлекается. Наше искусство трудное, и его таким военным путем, военным приказом вырастить нельзя — его можно приказом только убить.

Поэтому я апеллирую к вам и прошу, чтобы вся следующая политика Реперткома, пусть она будет жесткой, какой хотите, но чтобы она не противоречила самой природе актера. Иначе вы его только убьете.

Письмо М. П. Лилиной 30 июня 1899 г.

Здравствуй, мой светлый, сизокрылый, нежный, добрый, умный, чудный ангельчик!

<...> Распахни мне свою душонку и согрей меня, одинокого. Впрочем, нет, я еще не совсем одинок и вот почему. Тронулся поезд. Едва различал я твое личико с начавшими уже распухать глазами. Потом безжалостная толпа заслонила тебя. Виднелась только синяя шляпа да худенькая беленькая рученька, но и та скоро исчезла. Я почувствовал полное одиночество. Слезы ждали этого момента, чтобы облегчить мое тяжелое состояние, — и я разреvelся. Долго стоял у окна — смотрел вдаль и орошал свой пиджак, а ветер обдувал мое лицо... Только что затихнут слезы, вспомню твое личишко, и опять слезы брызнут с еще большей силой. Но вот какая-то станция, поезд ослабил ход. На платформелюдно. Надо скрыть свое вспухшее лицо — я нарушил свою позу, до того времени неподвижную. Сел на диван, вынимая платок. Что-то упало — это был твой зонтик. Я опять разреvelся и стал целовать его. И после этого ты станешь утверждать, что во мне нет сентиментальности. Этот {294} зонтик — мой ангел-хранитель, моя маскотта**, я с ним не расстанусь до свидания с тобой и возвращу его с благодарностью. На ночь я его укладываю и крещу, утром здороваюсь. Подобно Нарциссу буду разговаривать с ним, и мне будет казаться, что я не совсем уж одинокий. Утешившись зонтиком и боясь опять впасть в слезливое настроение, я по-

* Михаил Семенович Нароков (1879—1958) — актер и режиссер Малого театра.

** От *mascotte* (фр.) — амулет.

шел поскорее в столовую и там спросил кофе. Захватил с собой и книгу об Иване Грозном. Долго я не понимал, что там написано, но наконец стал различать фразы, слова и наконец обошелся немного. Долго я принуждал себя читать и к ночи только понял, что книга интересная и нужная мне. Надо будет ее прочесть с начала, так как вчерашнее чтение не в счет.

Надвигалась туча, начиналась гроза, но мы обогнали ее и опять небо просветлело. Моя соседка, толстая женщина, проносила какие-то странные слова во сне, о чем-то вздыхала, и диван трещал под нею. В вагоне все затихло, и понятно, так как было уже двенадцать. Разделся, помолился, перекрестил зонтик, уложил его, простился и спать.

Утренний свет, конечно, разбудил меня. Я спал часов шесть. Недурно. Сегодня довольно свеж. Днем досплю остальное. Спросил кофе. Пью его и пишу это письмо. Качает. Прости, что неразборчиво.

В утешение, что ты не со мною в вагоне, могу тебе доложить, что пыль такая, какой я никогда еще не видывал. Стол, оклеенный красным сукном, покрыт пылью настолько, что не видать сукна. Налево в углу вытер, из окна собрал целую горсть вышиной в вершок — пыли. А что делается на лице, я уж и не знаю.

Ехать нежарко. Сегодня погода ясная и теплая.

Прощай, единственная радость моей жизни. Моя цель, мое существо, моя радость, солнце, свет.

Твой весь Котунчик.

Письмо М. П. Лилиной 30 июня 1899 г.

Бесценная моя Анелька!

Я в Варшаве. Здоров. Не скажу, чтоб очень грустен, но и не очень весел. Довольно свеж и не очень утомлен. Утром послал тебе письмо, писанное на ходу поезда. {295} Что же добавить еще о себе? День в вагоне, мало разнообразия. До Бреста (откуда послал телеграмму) почти все время читал твой французский роман. Не скажу, чтобы он меня заинтересовал. А уж сходства с нами никакого, скорее, полная противоположность.

Они начали с полного форте и кончили *decrecendo**, а мы, напротив, начали фальшиво и несмело. Надеюсь, только к шестидесяти годам доведем до полного *fortissimo*.

Этот француз, муж, был большой французский сальник, да и еще с перчиком. С первой минуты ясно, что он ее совсем не

* Ослабевая (*ит.*).

любил. Женился, чтобы лишить ее невинности по заранее обдуманному плану, развратив ее предварительно, устроить год оргии и потом разлюбить. Он ее и не уважал.

Нет, у нас, слава Богу, не так. <...>

Днем поспал, но не крепко, вернее, дремал. Целый день (и ночь) ехал один в купе и потому ни с кем не разговаривал целый день. После сна думал о Волге и многих ее видах и ландшафтах и... ну, конечно... и т. д... словом, целовал зонтик вместо тебя, красотульки. Завтра буду в Неметчине. Там уже не взыщи: письма и телеграммы будут реже, очень уж торопят там жить. Не поспеешь.

Подали ужинать, скоро ехать дальше. Прощай, цель моей жизни, моя дорогая женушка и очаровательная любовница.

Обожающий тебя и очень скучающий Котунчик. Целуй детей и наговори побольше приятного.

Письмо М. П. Лилиной 3 (15) июля 1899 г.

Белая моя Снегурочка, бедная моя сироточка! Здесь, в развратном Париже, ты мне представляешься беленькой-беленькой, чистенькой. <...> Ты красивее всех этих напудренных парижанок. Или я состарился, или Париж никуда уже больше не годится. Все эти слова, моя Снегурочка, ты поймешь из этого беглого рассказа. По Германии ехал я недурно и удобно, все время один и в отдельном купе (народу было мало). В Кёльне, по традиции, {296} ужинал, послал моей красотулке телеграмму, чтобы она не беспокоилась. Пересел во французский вагон (опять один в четырехместном купе). Решил выспаться на славу, так как французы не хотели ударить себя в грязь перед немцами и прислали туда вагон, как я уже сказал, роскошный. Электричество, чудная обивка, всюду роскошь.

Тронулись. Боже мой, как трясет! Первое разочарование. Укладываюсь — узенький диван, ручки (локотники) поднимаются. Железные скобы этих ручек служат двумя холодными компрессами. Один как раз попадает на место почек, другой к икрам. Сильный тряс, я валюсь на пол. Стараюсь выдвинуть диван, чтобы он был пошире, — не выдвигается. Электричество тухнет. Я барахтаюсь в темноте и кончаю тем, что засыпаю сидя. К шести часам утра, измученный, я догадываюсь: снимаю матрац дивана, кладу на пол и, толкаемый во все стороны, засыпаю. Вот прославленная нация: все напоказ!

Париж, таможня. С меня берут 21 франк за папиросы! Оказывается, я попал как раз в день 14 июля, национальный праздник. Вспоминаю тебя, думаю: надо будет сидеть целый день

дома, так как я обещал. Город украшен грошовыми знаками. Продают какие-то значки и флаги, и те же продавцы суют неприличные картинки. Город словно вымер — движения никакого, все магазины закрыты. Пью утренний кофе в кафе de la Paix*. Проходит убогая процессия с венками и флагами, которые несут какие-то оборванцы в скверных фраках. Они стараются выразить патриотизм — ничего не выходит. Идут прескверным маршем войска на парад. Группа из двадцати мальчишек пробегает и что-то кричит — ужасно делано. К двенадцати часам улицы переполняются простой толпой, всюду появляются фокусники и атлеты с своими старыми-престарыми штуками. Человек сорок подходят ко мне с неприличными картинками. Жара, духота.

Я пошел, взял ванну и улегся спать. Проспал до семи часов. Пешком прошел до «Фелисьена» (так, кажется, этот ресторан в Champs Elysées**). Съел тюрбо, очень вкусно, и цыпленка по-испански (отвратительный). Духота такая, что решил не идти в театр. Да и ничего интересного. Утром в Comédie шла «Свадьба Фигаро». Я не пошел, чтобы сдержать тебе обещание, думал, что будут манифестации. Вечером Comédie закрыт. Остальные {297} театры играют мелодрамы. Некуда деваться. Пообедал, прошелся по Champs Elysées — никого нет. Зашел в «Ambassadeurs». Хотел послушать Жильбер, а она не пела, по нездоровью. <...> Рядом со мной оказался русский, довольно милый. Он звал меня на уличный бал в Quartier Latin***. Хотел опять сдержать обещание избегать толпы — и не пошел. Зашел в «Jardin de Paris». Опять этот отвратительный канкан, который танцуют ужасные рожи. Belle Fatma — очень красивая глупая женщина представляет живые картины. Ужасный костюм. Совершенно приличный. Скука. Опять dance du ventre****. [...] В двенадцать часов уже никого не было в саду. Я пешком пошел до города. В café Américain выпил кофе. Опять акробаты, неприличные картинки. Две какие-то толстые женщины звали меня наверх, чтобы видеть des belles choses***** и какой-то новый способ. Уверяли, что они обожают русских, делали какие-то пошлые намеки, очень уж неостроумные, насчет alliance franco-russe*****. Я дал им пять франков отступных и бежал, так как боялся, что меня вырвет. Ни веселья, ни прежнего остроумия, ничего даже этого не ос-

* Знаменитый ресторан на бульваре Капуцинов в Париже.

** Елисейские Поля (фр.).

*** Латинский квартал (фр.).

**** Танец живота (фр.).

***** Отличные штучки (фр.).

***** Франко-русский союз (фр.).

талось. Говорят, что французы любят женщину. Нет. Они хладнокровно смотрят на нее. Им не хочется даже ухаживать, быть галантными, лень. Они требуют, чтобы им прямо поднимали юбку. И после этого ты смеешь меня упрекать в малой галантности... Я теперь больше француз, чем весь Париж вместе. Париж не пикантен, а просто — силен. Вспомнил я Волгу.. <...> тебя, моя красотулячка, моя кокоточка, моя женщина, мой божок, моя все... все на свете. Лег на мягкую постель, очень неудобную и короткую, и грустный заснул. Перекрестив предварительно зонтик. Благословив детяшек.

Чем я живу теперь — это поэзией верности.

Весь твой Котунчик.

До Виши езды шесть-семь часов, поезд выходит в семь часов, надо вставать в пять-шесть часов и в три будешь в Виши. Я решил не разбивать сегодняшнюю ночь. Поеду завтра, в воскресенье. Сегодня же побываю в *Comédie*. Надо все-таки посмотреть, хотя знаю, что нового французы сказать ничего не могут.

{298} М. П. Лилиной 4 июля 1899 г.

Ангельская моя, русская чистая душонка!

Вот я и в Виши. Отличный город для флирта, любовных приключений и т. д., но для верных мужей, скучающих по своим зазнобушкам...

Бог с ним. Кажется, буду здесь здорово скучать, если не придумаю себе самостоятельной, совершенно отдельной от всех жизни, но об этом успею. Пойду по порядку с того места, на котором остановился вчера.

Ничего интересного не было. День шатался по улицам, чтобы понять и написать тебе: какая такая мода в Париже. Я думаю, никто не поймет. Вероятно, такая теперь разношерстная публика в Париже. Всего понемногу. В Виши, где публика значительно элегантнее, я, вероятно, доберусь до сути. Часа в четыре вернулся домой, убрался (как трудно без тебя, мои ловкие и проворные ручки, путешествовать), поспал, пообедал и в *Comédie*. В прошлом году я решил туда больше не ходить, а вчера готов был дать клятву. Вот рутина! Вот однообразие! Вот где убогая фантазия! Не могу понять, что же это такое, все-таки французы талантливый народ. Да... мы многому их можем теперь научить.

Положим, и пьески игрались... гм... хорошенькие. Например. Жена умирает, муж с дочерью у моря (почему они не выбрали другого времени для путешествия, не знаю). Малейшее волнение, и жена скапугится, предупреждает доктор. Вдруг

муж приезжает (Silvin) — дочь купалась и утонула (голубушка, смотри, будь осторожна в Феодосии!!!). Муж хочет все рассказать жене, хоть и знает, что это ее убьет.

Ты думаешь, он ее не любит — он ее обожает (особая, французская любовь). Доктор уговаривает, муж старается молчать. Доктор уезжает, они остаются вдвоем. Он долго все молчит, потом взял да все рассказал, да еще с каким криком, от которого бы и здоровый заболел. Потом он упал в обморок, а больная жена стала за ним ухаживать. Ей, очевидно, стало лучше после этого известия. Она одела модное черное траурное пальто (запасливая дама!) и потащила мужа на берег моря, чтобы проститься с ребенком... Должно быть, выздоровела.

В другой пьесе какой-то ученый учился, учился да вдруг и дошел до того, что на весь театр стал ругать нецензурными (по русским законам) словами Богородицу {299} за то, что она у него пятнадцать лет назад взяла жену, которую он любил больше, чем ее. Богородица — женщина, значит, должна его ревновать, вот она взяла, да и отомстила, взяв жену. Он нашел какой-то документ, порочащий, развенчивающий Богородицу, и с его помощью хочет ей отомстить. Он уже готов это сделать, но маленькая девочка сказала ему одну истину, которую он, к сожалению, несмотря на свою ученость, не знал: что без веры для людей жизнь тяжела. Вот как интересно. Словом, черт знает что.

В театре встретил спб-актрису Потоцкую* — немного отвел свою душу русским языком и поругал актеров вместе с нею. Скорее спать, так как сегодня пришлось раньше вставать, в 6 1/2 часов.

Доехал благополучно, слава Богу. В вагоне спать было нельзя — скверные вагоны да еще много публики. Сидел, облокотясь, и дремал. Все думал и представлял некоторые сценки на Волге.

Приезжаю — прямо в Почтамт. — Письма, телеграммы? (Вчера в Париже получил телеграмму, очень утешила, спасибо.) — Ничего. — Как? Не может быть! — Три раза, под разными предлогами, я подходил — справляться... Нет! Нет ли на имя Станиславского — тоже нет! Чуть не расплакался, начал беспокоиться, но начал рассчитывать — пожалуй, письма и не могли дойти... Жду с нетерпением завтрашнего дня. Авось будут твои письма, дорогулька. Умылся, долго ждал чемодана, который, по французским порядкам, попал на другой поезд. Опоздал в table d'hôte** и обедал отдельно. Кормят на убой и

* Мария Александровна Потоцкая (1861—1940) — актриса театра Корша, потом Александринского театра.

** Табль-дот — комплексный обед в гостинице.

очень хорошо. Комната очень хорошая, кровать большая. Окна в тень и на улицу. Издали-издали видны кое-какие деревья. Говорят, это все-таки лучшая гостиница и место. Завтра буду искать что-нибудь поближе к природе. Едва ли найду. Сейчас пишу письмо и слушаю «Гугеноты», второй акт, — так близко «Casino». После обеда, конечно, был в café. Не успел прийти, как уж две кокотки меня облепили. Голубушка, не волнуйся, никак не могу тебе изменить...

Что же делать, ведь все Виши, Париж, Франция — это одни сплошные кокотки. Заходил к доктору. Завтра в 10 часов он будет у меня. Напишу подробно. Помолись Боженьке, чтобы мне совсем вылечиться, чтобы не пришлось сюда возвращаться во второй раз.

Завтра решим, вероятно, с доктором, куда мне ехать на море. Без тебя никуда не поеду и всячески буду {300} стараться избежать заграницы. Уж очень тут противный и холодный народ, а мне нужно тепло. Мне нужно солнце — тебя, мой жизненочек, твою тепленькую душу... <...> всю тебя — грешную, успокаивающую. Без тебя жить холодно и не хочется.

Сейчас и театр неинтересен. Боюсь, что здесь я ничего ровно не сделаю. Не знаю, как сложится моя жизнь здесь. Уж очень тут мало природы. Словно в Москве.

О! милая Волга, о чудное имение, о котором мы мечтаем.

Прощай, красотулячка. Поцелуй детишек, бабушку и всех, кто мной хоть несколько интересуется. Мысленно целую тебя всю и благословляю. Наговори детяшкам всяких хороших слов. Твой Котунчик.

Письмо М. П. Лилиной 6 июля 1899 г.

Ослепительное мое солнышко, кристальное, лазоревое небо, живительный мой воздух, моя драгоценная женушка!

Наконец сегодня получил твое письмо — тотчас же после первой ванны. Получил также и поздравительную телеграмму. Бесконечно благодарю тебя за то и другое. Телеграмму распечатал с волнением тут же в почтамте, а из чтения письма сделал целое событие в моей скучнейшей жизни. Побегал домой, разлегся в постельке, распечатал и после первой же строчки разревелся. Чем дальше читал, тем обильнее лились слезы... Слезы тоски по тебе и детишкам, слезы грусти, одиночества, слезы умиления, взаимной любви. Растрогала меня и Кирюлька. Неужели она меня любит и тоскует. Для меня твое письмо — это целое литературное произведение. Оно показалось мне таким искренним, таким хорошим, теплым и умным.

Теперь два часа, а я его [прочитал] несчетное количество раз и скоро выучу его наизусть.

Вчера десять лет нашей свадьбы, а сегодня это чудное письмо. Умиляюсь и плачу, но вместе с тем и еще больше тоскую по тебе.

Славная моя, дорогая. Зато как грустно было вчера — десять лет свадьбы и один как перст. Кажется, {301} вчера я возбуждал даже внимание своим трагическим лицом, а министр Муравьев, с которым я был знаком в Москве (по спектаклям Общества), спросил меня: что с вами, вы как будто чем-то встревожены. Я удрал от него поскорее, боясь разреветься. Это была единственная фраза, которую я слышал вчера и на которую ответил, не считая разговора с доктором и гарсонами. С утра и до вечера шатание, полнейшее молчание, ни одной души знакомой.

Вечером не выдержал, пошел в католическую церковь ко Всенощной и там помолился и поплакал. Господь сжалился надо мной и послал мне утешителя в лице двух старичков — англичан. Премилая парочка, очень располагающая. Я рассказал им, что сегодня день моей десятилетней свадьбы. Старушка ужасно умилилась, стала расспрашивать разные подробности. Я рассказывал ей разные подробности и, конечно, описал тебя и детишек земными ангелами, такими, как вы есть на самом деле!

Странно, мне было приятно еще рассказывать об мамане и о Саше с Юрой. Все остальные мои братья (даже Володя) и сестры вызывали какие-то нехорошие чувства — какие-то чужие люди, точно такие же, как вот все эти французы, которые меня окружают. Когда же я вспоминаю о Панечке, сейчас же на ум приходит и Елизавета Михайловна. <...>

Думаю о тебе сейчас и вижу, как ты, моя хлопотунья, собираешься с детяшками к Юре. Ужасно благодарен Саше, что она вас приютила. Там тебе будет больше по себе, чем дома. Там, в новой обстановке, ты немного рассеешься и, Бог даст, тоска не будет такой острой. Вероятно, она и теперь стала легче. Все-таки ты не одна, как я. Да, голубушка, я тебя ужасно понимаю...

Разлука — это ужасная, но, должно быть, и необходимая вещь. Верно, человек так создан, чтобы его встряхивали и заставляли ценить то, что он имеет.

Красотулечка моя, не смей больше видеть таких снов, не смей ревновать и теребить свои нервушки совершенно зря, попустому. Даю тебе честное слово: с тех пор, как я здесь, с тех пор, как я расстался [с тобой], мне ни разу в голову не пришла Мария Федоровна. Не только она, но даже не думаю об театре.

До сих пор не могу разослать распределение ролей в «Грозном» и «Борисе» и не приступил ни к одной роли. Хотел бы написать сегодня же письмо Кирюльке, которую {302} душевно, нежно люблю за ее отзывчивость и добренькое сердечко, но сегодня, кажется, не успею, так как нам предстоит еще целый разговор противный, деловой. Когда покончу со всем этим, вероятно, завтра напишу письмо Кирюльке. Ей будет приятно получить письмо на свое имя, в нем же я расскажу все, что было за день, и приложу записочку — интимную — только для тебя. На следующий день напишу то же Игоречку, а потом, когда жизнь, однообразная, одинокая, не будет давать материала для писем, буду писать тебе философию по поводу нашего брака и любви. Теперь же знай, что прошло десять лет, а я люблю тебя ужасно, несравненно сильнее, глубже, теплее, лучше и страстнее, да и... страстнее, чем в первый год. <...>

Ты пишешь, дорогулька, не приехать ли тебе с детяшками. Видишь, как я скучаю без вас, и все-таки скажу: слава Богу, что вы не поехали. Ты бы измучилась — столько неожиданно-стей в путешествии, об которых и не думаешь, сидя дома. Все время, пока ехал, на каждом шагу вспоминал, как хорошо, что детяшки сидят дома, а не трепятся по вагонам. Да ты сама бы задохлась здесь, а в вагоне качка, пыль ужасная, черная, воняет брикетом. На каждой станции пассажиры меняются.

Наговори детяшкам всяких хороших слов.

Крепко, крепко целую тебя, нежно обнимаю. <...>

Прощай, мой единственный в мире человек.

Твой Котунчик.

{418} Е. В. Алексеевой 13 августа 1901 г.*

Конфиденциальное — можно читать его Марусе, Мане, Любе, Оле и серьезно просить сохранить все в тайне.

Милая маманя!

Сидели в конторе долго и разбирались во всех данных, имеющихся по мойке. Успокоены совершенно. Мойка застрахована прекрасно. От нее может быть прибыль.

Шерсти сгорело по всей вероятности на 1 400 000 р., а застрахована она на 1 900 000 р.

Вычитая отсюда все, что уцелело, — выходит даже маленькая прибыль.

* Письмо матери Елизавете Васильевне Алексеевой (1841—1904) касается пожара, случившегося на шерстомойке Алексеевской фабрики.

Сведения об цифре, в которую застрахована шерсть, — от 5 августа. За это время могли в 5 дней навезти шерсти, но во всяком случае немного. Бухгейм уверенно сказал вчера, что шерсть за это время не могли подвозить.

Остановка мойки неприятна, конечно, но и тут отчасти выгодна, так как она и так по безводию почти стояла все время, вызывая обычные расходы.

Есть пустующие мойки, которые возможно снять на время для мытья оставшейся шерсти. Это вызовет расходы, но они пойдут за счет покупателей, которые очень нуждаются теперь в шерсти. Кроме того, пожаром воспользуются для поднятия цен на шерсть, и эта разница покроет убытки по найму временной мойки. Словом, если и будет убыток, то не большой.

У нас же (говорю по секрету) есть суммы, из которых его можно покрыть. Не волнуйся, по всей вероятности пожар не повлияет на 7 % дивидендов истекшего года.

Настроение в конторе хорошее. Беспокоимся только о здоровье Бухгейма.

Володе пришлось послать телеграмму, так как он все равно узнал бы из французских газет.

При сем копия его телеграммы.

Не забывай еще одного. Для Мани дизентерия — не серьезная болезнь, в твои же годы — это болезнь очень и очень серьезная. Береги себя и не забывай своих лет и того, что те несчастья, которые посылает нам судьба, ничто в сравнении с тем, как мучаются и страдают на этом свете другие люди.

Бледнеть и приходить в ужас от каких-то сравнительно ничтожных материальных потерь, нужных человеку {419} на роскошь и удовлетворение своей прихоти, — это нехороший эгоизм. Приходить же в отчаяние от расстроенного желудка — это малодушие. Эгоизмом и малодушием можно прогневить Бога, который дал нам, сравнительно с другими, больше, чем можно требовать. Если мы сами не умеем распоряжаться и пользоваться тем, что у нас есть, — наша вина. По заслугам нам и кара.

Сердечно любящий и жалеющий тебя
Костя.

Письмо Вл. Ив. Немировичу-Данченко 29 октября 1903 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Как снег на голову! Христос с Вами, в чем Вы меня упрекаете? В подлости, в интриге или просто в глупости? Можно ли выводить такие заключения, если Вы не настроены придирайтесь к каждому моему слову?.. Казалось бы, что то обстоя-

тельство, что я говорил в присутствии Морозова, зная кое-какие из его планов, должно {507} было убедить Вас в том, что я ничего дурного не говорю... В противном случае Вы должны быть обо мне очень низкого мнения*.

Успокойтесь и вспомните смысл моих слов. Они самые невинные. Если я и критиковал кого, то себя. Вы ставили пьесу, а я навязывал Вам свои советы. Это мешало Вам быть самостоятельным, сам же я не мог доводить своих намеков до конца, так как я не ставил пьесы. Эта двойственность в постановках меня смущала и смущает. Я не считаю, что мы нашли верный путь в деле режиссерской совместной работы, и продолжаю поиски в этом направлении. Во время постановки «Цезаря» разве я не говорил с самого начала, что приходится сделать уступку и ставить пьесу без художественного реализма, в том смысле, как я его понимаю. Не отрешаясь от этой тенденции, я разве не приставал к Вам с тем, чтобы помять, попачкать костюмы, покрыть их заплатами. Тут же мы решали, что на этот раз это будет лишнее.

Заявление Боткина, который считается большим знатоком в молодом художественном мире (к которому я имею тяготение), не могло не обратить моего внимания; оно напомнило мне мое вечное больное место. При чем Зинаида Григорьевна, я не понимаю**. Разве я считал ее когда-нибудь авторитетом?

Даю Вам слово, что я ни секунды не почувствовал Вашего волнения, так как и сейчас не сознаю: что я сказал оскорбительного для Вас. Я критиковал себя, а не Вас. Я говорил так прямо именно потому, что Ваша роль режиссера в театре настолько выяснена и установлена, настолько она выдвинута и признана всеми, что не Вы, а я остаюсь на втором плане, что не я, а Вы являетесь по праву главным режиссером (я об этом не тоскую нисколько). Разве Вы сами довольны исполнением «На дне»? Разве Вы его считаете образцовым? Сколько раз я слышал от Вас отрицательный ответ на такой же вопрос. Кто в этом виноват: актеры или режиссеры? Разве не должен возникнуть этот вопрос? Вспомните, как мы перерепетировывали пьесу то на скорый темп (по моему совету), то переходили по Вашему совету на обратный темп. Может быть, эта двойственность сбивает актеров? Разве такие вопросы и сомнения пре-

* 28 октября в ресторане «Эрмитаж» состоялось заседание руководства МХТ, посвященное постановке «Вишневого сада», на котором Станиславский критически отозвался о положении дел в театре. Приняв критику на свой счет, Вл. Ив. Немирович-Данченко в тот же день написал К. С. обиженное письмо, на которое тот поспешил ответить.

** Зинаида Григорьевна Морозова (1867—1947) — жена знаменитого мецената Саввы Морозова, вместе с ним оказывавшая поддержку Художественному театру.

ступны с моей стороны? Ни по поводу «Цезаря», ни по поводу «Дна» я не высказывал никаких приговоров, могущих оскорбить Вас. Напротив, я говорил всем, что Вы нашли тон для пьес Горького. Между тем Вы — не пропускаете случая {508} напомнить мне о провале «Снегурочки» и «Власти тьмы», но, как видите, я не обижаюсь за это. <...>

После нашего разговора о том, что Ваше положение в театре не удовлетворяет Вас, о том, что Вы пожертвовали для театра всем и ничего от него не получили, я счел своей обязанностью передать Вам то, что Вы сочтете нужным взять от меня для упрочения Вашего положения и для пользы самого дела. К этому вопросу я относился очень чисто. Я не уступал, а просто передавал все то, что принадлежит Вам по праву. Если у Вас хватит духа сказать мне теперь, что Вы работаете один, а я ничего не делаю, если даже Вы не понимаете того, чем я жертвовал для театра — делом, семьей, здоровьем, которое находится в гораздо худшем положении, чем Вы полагаете, — тогда не стоит ни жить, ни работать, ни верить людям. Вы много работаете, и я чту Вас за это. Казалось бы, что того же я заслуживаю и от Вас. Вы можете и должны знать, чего мне стоит нести ту неблагодарную работу актера, которая лежит на мне...

В заключение забрасываю Вам одну мысль: 15 лет я привыкал быть самостоятельным. За последние 5 лет я сломил мое развившееся самолюбие и подчинился. Теперь я мирюсь со многим, с чем прежде бы не согласился ни под каким видом. Я приучил себя отвертываться от возмутительных безобразий, происходящих у меня под носом. Я уживаюсь с Барановым и с Громовым, тогда как прежде не потерпел Шидловской, с которой {509} был в дружеских и давнишних хороших отношениях*. Я вижу все, что происходит у нас за кулисами, вижу, как с каждым днем нравы падают, — и молчу. Вы думаете, я не сознаю, до какой степени мое значение в театре упало. Вы думаете, я не предвижу в скором времени, что оно сведется до нуля. Однако я без всякой злобы и зависти мирюсь с настоящим и даже будущим. Помирюсь и с тем, что меня может постигнуть судьба Санина**.

Одним я дорожу очень. Правом высказывать громко свое художественное credo. Я начинаю лишаться и этого права. Заметили ли Вы, что в последнее время это сказывается особенно сильно. Говорю ли я с Тихомировым, как частный человек, о его новом деле (Тихомиров знает мое положение в школе —

* Упомянутые актеры были в разное время исключены из труппы МХТ за нарушение дисциплины и этики.

** Актер и режиссер Александр Акимович Санин (1869—1956) оставил Художественный театр в 1902 году.

равное нулю), — мне заявляют, что я напутал и что из-за меня ушли из школы ученицы. Даю ли я какой совет или распоряжение, — все кричат: «напутал», и никто не дает себе труда вникнуть поглубже в мою мысль. Прошу ли я оштрафовать кого — за явное безобразие, из-за которого 5 лет назад я поднял бы такой скандал, что весь театр поднялся бы на ноги, — теперь, втихомолку, мое заявление остается без последствия. Даю ли я какой-нибудь художественный совет — у всех на лицах написано: «чудак». Из моей мысли выбирается — ничтожная крупинка, за нее хвалят актера, а я страдаю, видя поругание того, что мне свято и дорого. Я все молчу. Во-первых, потому, что я загнан и не имею ни энергии, ни силы, чтоб провести, настоять на своем, а во-вторых, потому, что я никогда и ни на чем больше не буду настаивать в нашем деле. Я верую в то, что, если я прав, — чистое дело вывезет меня, если я ошибаюсь, — пора понять это и остаток жизни посвятить чему-нибудь истинно полезному, хотя совсем из другой оперы.

Теперь, по убеждению, я не двину пальцем, чтоб созидать себе какое-либо новое положение в театре. Если я покачусь по наклонной плоскости — чем скорее я окажусь внизу, тем лучше для меня. Я очень скрытный человек и говорю гораздо меньше, чем знаю. Без всякой борьбы отдаюсь в руки театра. Если я ему нужен — пусть пользуются мной осторожно и бережно. Нет — пусть выгоняют, и чем скорее это случится (если это неизбежно), — тем лучше. В другой раз — я не буду говорить так откровенно. Доверяю Вам свою тайну, а театру себя, пусть он распоряжается мною и моей энергией — по своему усмотрению.

{510} Оставляю за собой одно право: когда я приду к убеждению, что я нужен больше семье, чем театру, я приду и скажу. Конечно, без ущерба для дела. Тогда меня должны отпустить добровольно, не требуя от меня непосильных, новых жертв. Пока же измените обо мне мнение. Я понимаю и чувствую больше и тоньше, чем говорю.

Любящий и преданный К. Алексеев.

Если я чем-либо обидел Вас — извиняюсь, так как я сделал это совершенно невольно.

Письмо А. П. Чехову 13 ноября 1903 г.

Дорогой Антон Павлович!

Безобразие!.. Вот уже 5 дней, как я не писал Вам. В субботу — первый спектакль возобновленных «Одиноких». Участие Качалова (за Мейерхольда) оживило весь спектакль. Да и ста-

рые исполнители и исполнительницы выросли как актеры. Может быть, кто знает, публика стала лучше понимать. По той или иной причине, спектакль имел очень большой успех, как художественный, так и материальный. Итак, волнения первого спектакля лишили меня возможности писать. В воскресенье — первая беседа «Вишневого сада», а в 4 часа свадьба дочери того директора, который заменяет меня {516} на фабрике. Пришлось быть и сидеть до конца, чтоб не обидеть. В понедельник и вторник утро — планировка макетов на сцене и составление новых макетов, проба и т. д. на сцене. Это очень утомительная вещь, когда надо торопиться и напрягать фантазию. По вечерам «Цезарь», а после него — почти безжизненный труп. Вчера весь день был свободен от театра. Я должен был в один день написать планировку первого акта. Был в духе, и потому удалось. Писал не разгибаясь, и, с непривычки, так устала рука, что едва дописал спешное. Сегодня утром читалась планировка актерам, а меня услали домой, чтоб продолжить 2-й акт. Только что я расположился с удовольствием, меня зовут в переднюю. Оказывается, учительница детей, придя давать им урок, упала на пол, и с ней приключился удар. Поднялся сodom. К обеду ждали гостей. Все стали собираться, доктора, гости... Конечно, всем отказали, кроме близких, в числе которых остались Ольга Леонардовна и Мария Павловна. Больная в тяжелом положении лежит у нас, а я должен был ехать на «Цезаря». В антракте пишу Вам. Вот мой дневник этих дней. Репетиции начались, и очень дружно. Я пока играю Гаева. Леонидов пробует Лопехина. Это произошло отчасти потому, что я боюсь играть купцов, отчасти потому, что при Гаеве мне возможно участвовать в постановке. При Лопехине (которым пришлось бы очень много заниматься) — трудно. Ольга Леонардовна и Мария Павловна здоровы. Очень соскучились по Вас. Будьте здоровы. Жена шлет в хлопотах свой привет.

Ваш К. Алексеев.

Письмо А. П. Чехову 15 ноября 1903 г.

Дорогой Антон Павлович!

Вчера опять не писал, хотя не играл, а только репетировал утром. Я думал писать планировку «Вишневого сада» вчера, в воскресенье, но захворала Желябужская и в воскресенье идут «Столпы общества». В понедельник же планировка необходима. Вот мне и пришлось работать вчера — залпом, до половины ночи. Все-таки написать не успел. Не писалось. Был утомлен и озабочен болезнью учительницы детей. Несмотря на наши протесты, родные увезли ее от нас, и ей стало хуже.

{517} Спасибо за Ваше письмо. Оно меня сконфузило, но я не беру на себя так много. Дорожу и пользуюсь каждым Вашим замечанием даже и о декорациях. Макет 3-го акта выходит удачно. Я начинаю колебаться, так как в этой декорации бал выйдет интереснее. Из макетов опаснее всех — первый акт. Он совсем прост по планировке. Рассчитано на то, чтоб сад был лучше виден. Декорация зависит от письма. Удастся оно Симову — великолепно, нет — плохо. Из исполнителей никто еще не определяется. Разве Качалов — дает что-то интересное. Артем, как всегда, начал с Курюкова (из «Федора»). Это называется в эпических тонах... Боюсь немного за Муратову — Шарлотту. Большая, в мужском костюме — это может быть грубо... Вы пишете, что Ваш приезд зависит от Ольги Леонардовны. К сожалению, она права, что не выписывает Вас. Погода ужасная. То снег выпадает, то стает. Мостовые изрыты. Грязь, вонь. Поскорее бы морозы.

До свидания, дорогой Антон Павлович. Надо идти играть сцену в палатке.

Вы спрашивали: почему я не люблю «Цезаря»? Очень просто: потому что не имею успеха и очень тяжело играть.

Любящий и преданный К. Алексеев.

Сегодня 25-й спектакль «Цезаря».

Письмо Вл. Ив. Немировичу-Данченко 15 января 1904 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Отвечаю по пунктам и, поверьте, в самом миролюбивом тоне*.

Каюсь, не люблю того тона, который Вы употребили вчера со мной, но понимаю и оправдываю его. У меня тоже есть такой тон, и я с ним борюсь, я его ненавижу. Думается мне, что Вы иногда прибегаете к нему умышленно, как это делает гувернантка с ребенком, для того, чтоб сильнее повлиять на меня. Я замолкаю, чтоб не дать разразиться ссоре, но осадок, и очень горький — остается во мне.

К сожалению, я не могу отрицать, что я бываю невыносим, что форма моих требований бывает противна, может быть, неприлична. В эти моменты я психически {524} больной человек и страдаю. Это результат переутомления, результат несоответственной с моим здоровьем работы. Думаю, что этот недостаток мой поправим. Задумайтесь и Вы: всегда ли я неправ в эти

* Письмо касается разногласий, возникших между Станиславским и Немировичем-Данченко на очередной репетиции «Вишневого сада».

минуты. Так ли я был неправ и вчера и третьего дня — это еще вопрос. Я не говорю о форме, которую я не оправдываю. Вчера нужна была репетиция полная, за столом проговорить пьесу было нельзя хотя бы потому, что половина участвующих оказалась от этого, но... Репетиции на сцене сделать было нельзя и в этом виноваты были Симов и Вы.

Буду говорить откровенно, благо я в таком настроении и благо Вы сами сознались, что постановкой «Вишневого сада» Вы хотели что-то доказать. Вот в этом и заключается Ваша вина, прежде всего перед Чеховым.

Полуживой человек, из последних сил написал, быть может, свою лебединую песнь, а мы выбираем эту песнь, чтобы доказывать друг другу личные недоразумения. Это преступление перед искусством и жестоко по отношению к человеку. Все время я мучился этим во время «Вишневого сада», но у меня была петля на шее — это Брут. С меня сняли эту петлю не тогда, когда в этом нуждался «Вишневый сад», а тогда, когда я потерял голос и спектакли рисковали остановиться. Я стал придиричив ко всякой малости — и верил в существование какой-то интриги. Если бы такое состояние продолжалось еще немного, я бы упросил Морозова отпустить меня, а Вам объяснил бы полную свою несостоятельность работать при таких условиях. Все, что Вы делали для доказательства, возмущало меня мучительно и ничего не доказывало, а только удаляло меня от Вас. Теми же глазами я смотрел на невозможность устроить вчера полную репетицию и в этом виню Вас, теми же глазами смотрю и на утренник. Перед «Цезарем» берегли актеров, а теперь это стало невозможно. Во всем этом мое самолюбие режиссера не играет никакой роли, я возмущен за Чехова и за «Вишневый сад». Доказательство налицо. Чехов дал мне такую пощечину, как режиссеру, но я скоро справился с своим самолюбием и чист по отношению к «Вишневому саду». Если и Вы совершенно чисты, и я клевету на Вас теперь — простите. Мне доставит истинное наслаждение и радость — просить у Вас прощение. Я буду счастлив тем, что Вы побеждаете мелкие, недостойные Вас страсти, которые так легко и быстро расцветают за кулисами. Почему же, спросите Вы {525} меня, Вы должны понукать Симова, когда я считался режиссером «Вишневого сада»?

Конечно, не потому, что я пытаюсь навязать Вам служебную роль при своей особе. Избави меня Бог, но потому, что Вы в данную минуту были свободнее меня и дело требовало этой услуги с Вашей стороны.

Вопрос будущего: могу ли я оставаться режиссером, состоя актером на большие роли... могу ли я оставаться актером, бу-

лучи режиссером? Эти вопросы пока еще ждут разрешения, а время для расцвета «Вишневого сада» не ждало. Надо было действовать ради пользы дела, ради его материального успеха. Вы же, как теперь оказывается, умышленно что-то доказывали... и в этом Ваша ошибка, так как для доказательства есть иной способ: убеждение. Ваши словесные убеждения всегда сильно на меня действуют, а такие убеждения, об которых идет речь, запутывают отношения, разъединяют и подрывают доверие и любовь.

Неужели Вы недостаточно убедились в этом после «Снегурочки»? Зачем же повторять этот неудачный способ опять. В чем же Вы убедили меня теперь? Ей-богу, не знаю. В том, что если мы будем подкладывать друг другу спицы в колеса, то дело наше рухнет? В том, что если мы будем интриговать между собой, то труп не замедлит последовать нашему примеру? В этом я не сомневаюсь. Или, может быть, в том, что мы должны пополнять друг друга для успеха дела? И в этом я не сомневаюсь.

Скажу больше. Несогласия между нами начались с тех пор, как мы нарушили наше главное условие: Вы имеете veto в литературной области, я — в художественной. Оба veto перешли к Вам, и равновесие нарушено.

Между тем в своей области я самонадеян и считаю себя сильнее Вас; в литературную часть я не суюсь и не тягуюсь с Вами, а только учусь. Наш театр, потеряв прежнюю устойчивость, делается — литературным. Художественная сторона в нем слабо прогрессирует, и это обстоятельство гнетет меня, лишает удовлетворения и охлаждает.

Наш театр все более и более нравится Эфросам и начинает внушать опасения другой, более тонкой в художественном отношении публики.

В литературном отношении мы идем вперед, а в художественном почти перестали искать новое.

Письмо Вл. Ив. Немировичу-Данченко
(между 10 и 28 июня 1905 г.)

Дорогой Владимир Иванович!

И я люблю многие Ваши качества, Ваш талант, ум и прочее... и я подавлен тем, что наши отношения испорчены... и я ломаю голову над тем, как их исправить.

Я ждал от Вас совсем иных слов, и потому письмо Ваше, за добрые намерения которого я Вас благодарю, не достигло желаемой цели. Не думаю, чтобы наши отношения могли исправиться объяснениями. Слишком они мучительны для моего

(очень может быть, дурного) характера и опасны при Вашем остром самолюбии. Не искать ли другого способа? Заменим объяснения — делом. Это самое сильное орудие в Ваших руках — против меня. Верьте, никто не любит Вас так, как я, в периоды Вашей большой работы. К сожалению, мой скверный характер и тут мешает мне пускаться в откровенность и открывать свои чувства.

Вот одна из причин, не позволяющая мне и теперь отвечать на Ваше письмо по пунктам. Уверяю Вас, это ни к чему доброму не привело бы. Но главное в том, что я не в силах сделать этого теперь, при моем состоянии нерв.

Мне необходимо забыть поскорее прошлый сезон, забыть на время Художественный театр. Без этого я не смогу приняться за «Драму жизни».

{587} Пусть будет так, как Вы пишете. Во всем виноват я: мое самодурство, капризы, своеволие и остаток дилетантства. Пусть в театре все обстоит благополучно.

Умоляю только об одном. Устройте мне жизнь в театре — возможной. Дайте мне хоть какое-нибудь удовлетворение, без которого я более работать не смогу. Не пропустите времени, пока еще любовь и вера в наш театр не потухли навсегда. Поймите, что теперь я, как и все мы, слишком захвачен тем, что происходит на Руси. Не будем же говорить о каких-то профессиональных завистях и самолюбиях. Ей-богу, я с этим покончил навсегда, хотя бы потому, что я очень состарился. В режиссерстве никогда у меня и не было этой зависти. Я не люблю этой деятельности и делаю ее по необходимости.

В актерской области я подавил свое самолюбие, упорно уступаю дорогу всем и поставил крест на себе. Теперь я буду играть только для того, чтоб не разучиться показывать другим.

Оцените же хотя эту мою внутреннюю работу и победу над собой и не напоминайте мне мои режиссерские успехи, на которые я плюю.

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

Это ли не явное доказательство того, что я актер по природе и совсем не режиссер. Я не могу удержать улыбки радости, когда меня хвалят за актерство, и смеюсь над похвалами режиссеру.

Успех моего режиссерства нужен не мне, а театру, и я радуюсь в этих случаях только за него. Не сводите же никогда сче-ты со мной в этой области. Снимите меня с афиши раз и на-

всегда. Здесь — я Вам не конкурент. Лучше подумайте о том, чего мне стоило уступить первенство актера — Качалову и другим. Я это сделал для дела и для семьи, и с этих пор у меня нет личных самолюбий. Зато я стал строже и ревнивее к самому делу, от которого требую еще большего за все то, что я сложил в себе. Я имею право теперь требовать широкой общетеатральной деятельности на всю Россию, хотя бы... и в этом направлении уже нельзя удержать моего самодурства. Может быть, я разобью себе голову, а может быть... умру спокойно.

{588} Я не могу поэтому разбирать: какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой... Он мне нужен... потому что он большой работник. Я радуюсь, когда он говорит умно, и печалюсь, когда он дает бледную *mise en scène*. Если Вы расширите рамки Вашей опеки для такой деятельности: общественной и гражданской... я буду Вам благодарен, если же Вы сузите рамки до размера простого антрепренерства — я задохнусь и начну драться, как подобает самодуру. Судите сами: можно ли достигнуть чего-нибудь с таким самодуром — объяснениями? Сомневаюсь. Нужна нечеловеческая работа. Если Вы меня призываете к ней, — я буду самым послушным рабом.

Давайте работать так, как обязан работать теперь каждый порядочный человек.

Сделайте то же, что и я. Сломите свое самолюбие.

Победите меня делом и работой. Тогда Вы не найдете преданнее меня человека. Объяснения не заменят дела... Давайте же отдохнем и примемся за настоящую работу.

Любящий Вас К. Алексеев.

Письмо В. В. Котляревской (начало октября 1906 г.)

Дорогая Вера Васильевна!

Единственное время для переписки с друзьями — это антракты между актами во время спектакля. Простите за бумагу и почерк. Дюма сказал: «Когда все ругают, это еще не значит, что плохо. Когда все хвалят — это, наверно, банально. Когда одни ругают, а другие хвалят — это успех». Пресса вся поголовно ругает, публика в спорах доходит до драки. Значит — успех. Сборы [спектакль] делает полные по 5 раз в неделю. Мы сами считаем постановку весьма удачной, хотя, конечно, нельзя требовать, чтоб на все 30 ролей были в труппе подходящие исполнители. Я играю роль с удовольствием, хотя не люблю ее, но выхожу перед публикой с омерзением. Вы не можете себе представить, с каким злорадством и недружелюбным чувством

относится к нам московская публика после заграничной поездки и успехов. Этот неожиданный результат — чисто московский. Очень маленькая группа гордится нами. Вся остальная масса жирных тел и душ ненавидит за успех и с иронией называет «иностранными». Пресса не поддается описанию. Она нагла, нахальна и лжива до цинизма. Чтоб сильнее оклеветать, она чуть не вторгается в частную жизнь. Сборы берем потому, что каждому лестно покриковать и блеснуть своим знанием «Горя от ума». Словом, замечаю такую ужасную перемену в публике, что начинаем подумывать о перемене города. Лучше всего в московскую дыру заезжать на десяток спектаклей и драть по 20 руб. за первый ряд. Тогда будут уважать. Меня за Фамусова, конечно, оплевали, но очень уж я стал презирать публику и русских умников. Глупее нет этого сорта людей.

Она — надула — на днях появилась у рампы и дьяконским голосом кричала: «Станиславский». Очень подурнела, а голос хорош. Весь секрет в том, что к ней неистово идет загар. Недаром же она по целым дням валялась на песке под солнцем. Теперь загар сошел, и я обманут.

Целую ручки. Нестору Александровичу низко кланяюсь.

Преданный

К. Алексеев.

Письмо С. А. Найденову 10 октября 1906 г.*

Дорогой Сергей Александрович, здравствуйте!

Очень счастлив, что нашел Вас. Я и заскучал и уже давно заволновался о Вас. Недавно из газет узнали о Вашей пьесе и усиленно Вас искали. Первое время не знали: куда писать? К кому обратиться? В Константинополь, или в Америку, или, чего боже сохрани, в сыскное отделение, или в Петропавловку? Пропал милый и любимый нами человек, и не знаем, где его искать? Решили найти Бунина и через него узнать о Вас... Но как Вы думаете: много ли легче отыскать Бунина?

Не думайте, что мы стали интересоваться Вами только теперь и благодаря написанной пьесе. Мы давно вздыхаем и волнуемся, но не встречали решительно никого из общих знакомых. Теперь Вы поймете, почему я и мы все так обрадовались Вашему письму и почему я сейчас, во втором часу ночи, пишу после спектакля, хотя устал, как четыре собаки. Сильно радуюсь и верю тому, что Вы написали хорошую пьесу.

* *Сергей Александрович Найденов* (1868—1922) — русский драматург, автор знаменитой пьесы «Дети Ванюшина».

Мы все были бы жестоко и незаслуженно обижены, если бы Вы забыли о нас и не прислали Вашей пьесы.

Пока еще не получал посылки и жду ее с нетерпением.

Напишу не сразу, так как я туп при первых знакомствах с пьесой. Прочту ее несколько раз и напишу подробно, но помните, что я не литератор и не мечтаю быть критиком: могу свободно говорить глупости и жестоко ошибаться.

Спасибо Вам за любовь и память. В нашей любви к Вам Вы не должны сомневаться.

Целую ручки Вашей супруге. Мы ее так полюбили в Ессентуках, а она нас забыла! Как ее здоровье? Жена, дети кланяются Вам обоим. До приятного, хотя и не скорого свидания.

У нас чуть не ежедневно при полных сборах идет «Горе от ума». Все ругают, мы довольны, а публика валит. Ничего не поймаешь!

За границей нас всех обзывали Mitterwurzer'ами (знаменитый их актер, чуть не гений) — приехали домой и опять попали в такие бездарности, что хоть бросай сцену. Ничего не разберешь в этой жизни!

Крепко жму Вашу руку.

Преданный и любящий Вас

К. Алексеев.

Письмо Л. М. Леонидову 7 ноября 1906 г.

Дорогой Леонид Миронович,
мы, русские, любим одной рукой приносить обильные жертвы любимому делу, другой разрушать его.

То же происходит в нашем театре.

Нельзя перечесть жертв, которые приносятся артистами делу, но эти же артисты благодаря некоторым, чисто русским свойствам сами расшатывают дело.

Едва ли и Вы когда-нибудь задумывались серьезно над тем, сколько лучших душевных мыслей и чувств отдают артистам режиссеры нашего театра.

И не только в художественном деле тратится эта энергия...

Так, например, задумайтесь посерьезнее: чего стоит поддержать тот далеко не идеальный порядок, царящий в театре, на репетициях и за кулисами.

Этот порядок поддерживается не всей труппой и служащими in согре, как бы должно было быть... Он поддерживается очень небольшой группой лиц.

Уйди они или ослабь вожжи, и наше дело обратилось бы в хаос.

Задайте себе несколько вопросов, например: имеют ли эти лица должную поддержку в труппе?

Не придираются ли некоторые к каждому слову и действию тех лиц, которые борются за порядок, а ведь последний в настоящее время — все, как для нас, так и для всей России?

Мы, по-русски, одной рукой приносим жертвы, другой — уничтожаем их.

Вы никогда не узнаете, если не испытаете этого сами, сколько крови, и нервов, и здоровья, и душевных мук, и разочарований стоит сидение режиссера за его столом на репетиции.

Скажите по совести: много ли актеров найдется в труппе, которые могут или умеют работать самостоятельно? Много ли образов и созданий приносят они самостоятельно на сцену, без участия фантазии режиссера?

У нас даже стало аксиомой такое мнение, в высшей степени комичное: «в нашем театре это нормально; так и должно быть». Неправда, это ненормально, чтобы один работал за десятих.

Трудно найти один образ для самого себя, хотя кому же, как не самому артисту, знать его сценический материал и душевные данные.

Еще труднее найти образ для другого лица, чьих данных не может чувствовать режиссер.

Каково же создать десятки образов и применить их к десяткам разнообразных артистических данных.

Но и тут: разве эти образы, найденные за других режиссерами, легко усваиваются или принимаются артистами?

Не стараются ли очень многие схватить одни верхушки, или просто — не капризничают ли при этом артисты, даже и такие, которые просто не работают дома?

Режиссеры, исполняя работу за артистов, принуждены умолять, упрашивать принять благосклонно или просто вникнуть в то, что сделано ими за самих артистов. Эти случаи нередки в нашем театре, и тогда, сидя за режиссерским столом, испытываешь обиду, злость и оскорбление, которые не всегда может сдержат в себе смертный человек.

Казалось бы, что в такие минуты усиленно нервной работы одного человека за десятерых можно было бы ждать снисхождения и если не помощи, то не помехи. Это не так.

Все, чем можно разрушить настроение при напряженном творчестве режиссера (режиссер не может шага ступить без этого настроения и без поднятия нервов), все, чем можно оскорбить его в смысле неуважения к его труду, все это получает режиссер постоянно и ежеминутно в награду за труды. И все это делается бессознательно, из-за русской привычки: презирать чужой труд.

Можно творить в тишине, при общем сочувствии. Каждый из артистов знает это отлично — и разговаривает. Можно творить при сильном напряжении нервов, но это ненормальное состояние режиссера не оправдывает в глазах артистов могущих прорваться резкостей со стороны режиссера. Режиссер говорит без устали и на весь театр, и это не мешает присутствующим говорить еще громче, заставляя напрягать режиссера все голосовые силы, чтобы перекричать толпу.

Самый трудный момент для режиссера, требующий наибольшего напряжения чуткости и фантазии, это тот, когда он в первый раз и на секунду видит картину со сцены. Он должен угадать эту картину, чтобы вести к ней артистов и всю постановку. Он уже приподнял край завесы, он готов понять все... но его отвлекли неуместной шуткой или побежали искать ушедшего артиста, и все пропало.

Нужно много репетиций, нужен новый счастливый случай, чтобы такой момент повторился. Подумайте: что испытывает режиссер в эти моменты.

И таких примеров в нашей практике — без конца.

Все, что говорится на репетициях, относится ко всем. Все мелочи постановки создают ту атмосферу, в которой артист сливается с автором и артистами и со всеми частями сложного театрального механизма.

Возможно ли у нас добровольно удержать артиста в этой атмосфере? Не скажут ли у нас: «Бесчеловечно держать на репетиции артиста, участвующего в пьесе, но не в акте»?

Режиссер должен просидеть безвыходно, и это человечно, но для артиста — это невозможно.

И вот режиссер должен десятки раз повторять одно и то же каждому порознь, и это не считается бесчеловечным, и режиссер не имеет права ни сердиться, ни упрекать артиста за его хладнокровное отношение к делу.

Не забудьте самого главного.

Режиссер работает теми тончайшими и деликатными частями организма, которые изнашиваются очень скоро.

Тут уж вопрос о здоровье и жизни. Нельзя жертвовать ни тем, ни другим ради каприза или легкомыслия других.

Возвращаясь ко мне лично, следует вспомнить, что я до сих пор нес все главные роли и был сильно занят как актер, что у меня есть большое дело, в котором я должен принимать участие, что у меня есть и общественные занятия, вроде школы, попечительства, что у меня семья и что я больной человек.

Такую работу я несу уже 20 лет — безропотно.

Я делал ее, пока мог.

Теперь — приходится себя беречь.

К счастью, я нашел для этого средство, это — прекращение репетиций в тех случаях, когда они идут недостойно для нашего театра.

Я счастлив, что сделал это открытие, и буду применять его всегда.

В одну из мучительных минут для режиссера я мог быть некорректен по отношению к Вам.

Если это так, охотно прошу извинения. Если же Вы были некорректны ко мне, не мне учить Вас, что Вам делать.

С почтением

К. Алексеев.

Письмо А. А. Блоку 3 декабря 1908 г.

Дорогой и глубокоуважаемый Александр Александрович!

Простите за задержку ответом. Трудный сезон потребовал больших усилий.

Я в плену у театра и не принадлежу себе.

Простите.

«Синяя птица» задержала постановку «Ревизора». «Ревизор» задержит постановку «У царских врат».

Теперь ясно, что в этом году нам придется ограничиться только тремя начатыми пьесами, тем более что сезон очень короткий.

Репертуар будущего сезона еще не обсуждался, и потому о нем говорить преждевременно.

Я прочел Вашу пьесу раза-четыре*.

По-прежнему люблю первые картины. Полюбил и новые за их поэзию и темперамент, но и не полюбил действующих лиц и самой пьесы. Я понял, что мое увлечение относится к таланту автора, а не к его произведению. Я не критик, я не литератор и потому отказываюсь критиковать.

Я не пришел ни к какому выводу и потому могу только писать то, что чувствовал и думал о Вас и Вашей пьесе.

Пишу на всякий случай, так как меня ободряет Ваше умение выслушивать чужие мнения.

Если Вы разорвете письмо, не дочитав его, — я тоже пойму, так как ничего веского и важного я не берусь сказать.

Словом, делайте как хотите, только не сердитесь на Вашего искреннего поклонника.

Я всегда с увлечением читаю отдельные акты Вашей пьесы,

* Речь идет о пьесе «Песня судьбы», которую Блок в 1908 году предложил для постановки Художественному театру.

волнуюсь и ловлю себя на том, что меня интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы. Читаю всю пьесу и опять волнуюсь и опять думаю о том, что Вы скоро напишете что-то очень большое. Очень может быть, что я не понимаю чего-то, что связывает все акты в одно гармоническое целое, а может быть, что и в пьесе нет цельности.

Почти каждый раз меня беспокоит то, что действие происходит в России! Зачем?

В другие дни мне кажется, что эта пьеса — важная переходная ступень в Вашем творчестве, что Вы сами недовольны ею и мечетесь в мучительных поисках.

Иногда — и часто — я обвиняю себя самого. Мне кажется, что я неисправимый реалист, что я кокетничаю своими искажениями в искусстве; в сущности же, дальше Чехова мне нет пути. Тогда я беру свои летние работы и перечитываю их. Иногда это меня ободряет. Мне начинает казаться, что я прав. Да!.. Импрессионизм и всякий другой «изм» в искусстве — утонченный, облагороженный и очищенный реализм.

Чтоб проверить себя, делаю пробы на репетициях «Ревизора», и мне представляется, что, идя от реализма, я дохожу до широкого и глубокого обобщения.

В данную секунду мне кажется, что причина непонимания Вашей пьесы — лежит во мне самом.

Дело в том, что за это лето со мной что-то приключилось.

Я много работал над практическими и теоретическими исследованиями психологии творчества артиста и пришел к выводам, которые блестяще подтвердились на практике. Только этим новым путем найдется то, что мы все ищем в искусстве. Только этим путем можно заставить себя и других просто и естественно переживать большие и отвлеченные мысли и чувства. Когда я подошел к Вашей пьесе с такими мыслями, то оказалось, что места, увлекающие меня, математически точны и в смысле физиологии и психологии человека, а там, где интерес падает, мне почудились ошибки, противоречащие природе человека.

Что это: догадка, мое увлечение новой теорией — не знаю и ни за что не отвечаю, а пишу на всякий случай. Если глупо или наивно, — забудьте, если интересно, — при свидании охотно поделюсь с Вами результатами своих исканий. В письме всего не передашь.

Не сердитесь за откровенное письмо.

Быть может, оно неуместно, но — искренно.

Жму Вашу руку и прошу передать поклон Вашей супруге от сердечно преданного Вам

К. Алексеева (Станиславского).

Дорогая Ольга Владимировна!

Поздравляю Вас с началом. Дай бог нам никогда не разлучаться. Мне очень досадно, что я теперь не в театре. При мне Вам не было бы так одиноко. Вас, конечно, пугает и то, что мы с Вами не занялись летом. Судьба почему-то не хотела этого. Когда я мог работать, у Вас был больной на руках. Когда Вы освободились, меня связал по рукам Игорь. Он с 20 июня сильно хворает. Весь мой отдых ушел на лечение, на докторов и на мелкие домашние заботы. Я фаталист и верю, что это все было нужно для чего-то. Вот почему мои телеграммы были путаны. Мы сами не знали, куда толкнет нас судьба. В день отъезда в Сочи Игорь серьезно захворал: обострившийся колит с лихорадкой, и сейчас он лежит в кровати в Кисловодске (Дундуковская улица, дом Ганешина).

Как же нам быть в будущем? Я посылаю с Вишневым разметку роли Офелии (с Коонен), конечно, она Вам не подойдет, у Вас будет другой образ. Этот экземпляр нужен Марджанову для общего руководства и для отметки кусков (или скобок).

Вместе с Марджановым самостоятельно размечайте куски, разметив, сверьте с моим экземпляром и недоразумения отметьте и запишите, потом начните вместе с Марджановым отмечать куски по желаниям. Марджанов, кажется, понял несложный секрет этой работы, и если будут недоразумения, то небольшие. Я бы сказал, что и Сулер может помочь этой работе. Конечно, он может, и даже очень. Но тут я осторожен. Не знаю степени остроты самолюбия Марджанова. И Вы будьте осторожны, чтобы не задеть еще не испытанного самолюбия. Выйдет складно — поговорите и с Сулером.

Конечно, могут быть и ошибки и разногласия, но разве так трудно поправить их? По приезде мы сделаем это в несколько репетиций.

До меня будет черновая работа. Запишите и поймите все.

Самое же главное — постарайтесь с первого раза найти хорошее, спокойное самочувствие на новой сцене. Важно, чтобы оно явилось с первого раза, не излишне возбужденное, а именно спокойное. Приезжайте пораньше на репетицию и несколько раз войдите в круг на самой сцене. Впрочем, до сценических репетиций еще много времени.

У актеров есть привычка внимательно следить только за замечаниями одной своей роли. Вы лучше меня знаете, что это

* *Ольга Владимировна Гзовская* (1883—1962) — актриса, игравшая в МХТ в 1910—1917 годах. В 1920 году эмигрировала, в 1932 году вернулась в СССР. Автор воспоминаний «Пути и перепутья» (М., 1976).

ошибка. Было бы очень важно, чтобы Вы почувствовали всю постановку в целом, весь замысел Крэга во всем большом полотне всего «Гамлета». Тогда, сама собой, станет понятна и та часть, которая уделяется Вам. Это большая работа — проследить всю пьесу, так как она берет много времени, но Вы увидите, насколько она важна и как она помогает справиться с целым, т. е. со всем ансамблем.

Идя в театр в первый раз, не создавайте себе иллюзий — Вас ждет много разочарований. В нашем деле есть только одна хорошая сторона — у нас борьба еще возможна. Наденьте шоры и направьте взоры туда, куда Вы хотите стремиться. Все, что происходит по бокам, не касается ни Вас, ни меня. Не думаю, но могут быть и косые взгляды, и кривые улыбки — обращайтесь на них столько же внимания, как на рожи обезьян. Кривые рожи через месяц могут расплыться в улыбки (я начинаю говорить по-шекспировски).

Помните, что в театре есть четыре чистых отношения к самому делу: жена, Москвин, Стахович и я (отчасти Сулер, но его тянет к земле). Есть еще очень компетентный человек — Немирович. Есть порядочные, чистые люди, любящие театр, но не очень тонко понимающие его цели: в числе их Книппер, Савицкая и др. Есть и просто обыкновенно хорошие люди — ремесленники своего дела. Есть и милая зеленая молодежь, еще не определившаяся. Остальное — толпа — фон — бараны. Таких в Художественном театре — 6—7 человек. С ними можно столкнуться, а с остальными надо бороться. На эту борьбу я Вас и приглашаю. Если Вы будете стремиться к настоящей, художественной цели — более ярого и энергичного, чем я, помощника Вы не найдете. Если наши цели разойдутся — тогда я сделаюсь бессильным и ненужным Вам. Войдя в театр, с первого шага не старайтесь быть скромнее, чем Вы есть, не старайтесь быть и смелее, чем Вы есть. Будьте тем, что Вы есть. Актеры — народ чуткий. Их не обманешь. Их можно взять только настоящей простотой. Весело — так весело, скучно — так скучно. В смысле этики и дисциплины — Вы молодец и подтянете других, которые очень распустились. Дай бог. Будьте спокойны и не нервитесь понапрасну. 2 и 3 августа буду усиленно думать о Вас. Целую ручки, Вл. Ал. поклоны.

Преданный К. Алексеев.

Письмо М. П. Лилиной 13 августа 1911 г.

Дорогая, нежно любимая.

Сегодня утро я отдыхаю и могу сидеть дома и писать тебе. Пожалуй, это последнее письмо, которое успеет дойти в

Lunaire. Все эти дни нежно тебя люблю — благодарной любовью, так как невольно, аффективно вспоминаю прошлый год, вдумываюсь в закулисную жизнь в Кисловодске и нежно люблю тебя за твою энергию, терпение и кротость.

Что сказать о себе. Живем мы с Василием Ивановичем дружно; жаль, мало видимся, очень оба заняты. Как идет работа?.. По тому, что сделано, — мало. По тому, что заложено в артистов, в смысле моей системы, — кое-что сделано. Идет все, как всегда идет. Немирович принялся за так называемое изучение системы очень хорошо и очень горячо. Я говорил 2 дня и 2 ночи — только главным участникам «Гамлета». Немирович уверял, что большему количеству лиц нельзя объяснять сразу. В конце концов Немирович проделал все упражнения, и проделал их недурно. На 3-й день созвали всю труппу и Немирович сам, в моем присутствии, объяснял мою систему. Говорил толково, но общо. Думаю, что поняли с пятого на десятое. Тем не менее решили, что систему знают все. Потом разметили 1-ю картину «Гамлета» (2-я часть), и актеры даже сыграли ее при мне. Конечно, все это жидко, но важно то, что все сразу зажили. Мало того, все сразу, по моим заданиям, сыграли разные внешние образы. Гамлетовцы, кажется, убедились в системе и, начиная с Василия Ивановича и Лужского, кончая вновь вступившим Нелидовым, все делают упражнения. Но с тех пор уже давно не репетировали «Гамлета», так как за это время мне пришлось быть и в конторе, и на фабрике, и помогать в «Живом труп». Тут дело обстоит по-старому. Владимир Иванович объяснил. Все (и особенно Москвин) якобы поняли. Так это и осталось только якобы. Немирович целый час доказывал, что он все это давно уже говорил и далеко не со всем согласен. <...> Потом он уже в тоне повышенном, т. е. в генеральском тоне, начал говорить, что по моей системе мы не только в этом, но и в будущем году не кончим анализа. Я доказал ему, что каждый должен научиться делать этот анализ дома для себя, что это очень просто. После этого пришлось выдержать новую канонаду. Все меня убеждали, что я ребенок, доверчив, что все мне врут, а я верю, что 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. Словом, 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». За это время просмотрели декорации «Трупа» и «Гамлета».

Декорации «Трупа», кроме некоторых, — неудачны, т. е. неинтересны, стары. Не снимаю с себя вины, так как весной

мне показывали макеты и я не был достаточно энергичен для того, чтобы настоять на переделке. Удивительно и достойно всякой похвалы, что все декорации до мелочей — готовы, прилажены и показаны. С «Гамлетом» также все готово — и декорации и костюмы. Эта часть благодаря Марджанову, Третьякову, Сапунову и главным образом Немировичу — выше всяких похвал. Сапунов с Марджановым — молодцы. Сделали прекрасные костюмы. Быть может, пестрее, чем надо по Крэгу, но тем не менее — по Крэгу и прекрасно. 2-я картина, т. е. царь на троне и все сплошное золото — выше всяких похвал. В первый раз наши тупицы поняли гений Крэга.

Я сейчас увлекаюсь новой сценой, которая мне мерещится. Словом, суетня началась, а я не хую.

Теперь о наших больных. Видел Грибунина. Он уехал в Ессентуки. Вид у него неузнаваемый, так похудел. Теперь у него прибавилось воспаление печени. Он все-таки пока — вне опасности. Видел Бутову. Краше кладут в гроб. Она, бедная, плоха. Нет никакой возможности уговорить ее уехать из Москвы. Горева не видал, но говорят, что он неважен. Татаринова в Финляндии и, говорят, так плоха, что не может двинуться с места (Ганге, Паркган, 3). Александров — пока молодцом. Больше всего порадовали меня сулеровские ученики: Вахтангов, Дейкун и др. Они уже сжились и лучше актеров знают, что такое переживание и анализ. Гзовская — бледна, немного (не очень) слаба (не забудь, что ты ничего о ней не знаешь).

Обнимаю тебя крепко. Детей обнимаю и целую, если они меня еще помнят. Нине Николаевне целую ручку. Вадимку целую. Николаю Васильевичу, Рею (уехал?) поклоны.

Ни от Игоречка, ни от Кирюли не имею карточек фотографий для женских курсов.

Нежно люблю и скучаю — обнимаю, думаю.

Стахович стал бодрее и веселее, но вид у него неважный.

Леонидов злится на систему. Москвин иронизирует. <...>

Твой Костя.

Было свежо, теперь стало тепло. Сегодня 16 градусов в тени.

Письмо И. К. Алексееву 20 июня 1912 г.*

Здравствуй, моя душка, мой дорогой друг Игоречек!

Спасибо за твои очаровательные письма, которыми и я пользовался. Они интересны, искренни, сердечны и правди-

* Это письмо сыну Станиславский отправил из Кисловодска, где не раз отдыхал летом.

вы. Ты писал их с доверчиво распахнутой душой, а это, ты знаешь, больше всего радует папашу и мамашу, которые особенно дорожат и гордятся детской дружбой и откровенностью. Не скрою от тебя, что без привычки — все время испытываешь волнение, тревогу благодаря твоему отсутствию. Точно присел на кончик стула и ждешь: когда же начнется настоящий отдых, все вместе... Но тот настоящий отдых уж кончился. Я душевно рад, если самостоятельная жизнь даст тебе бодрость и здоровье и научит тебя управлять твоей природой. Душевно этого хочу и искренно благодарен милому Льву Антоновичу за его добрые чувства к нам и к тебе. Я понимаю, что сами мы никогда не решились бы на то, что так просто и ясно кажется менее заинтересованному человеку. Постарайся отблагодарить тех, кто тебе дал кусочек своего сердца и устроил тот отдых, который нельзя было бы получить здесь, на Кавказе. А чем ты можешь отблагодарить? Прежде всего тем, что выразишь свои чувства и не будешь из глупой застенчивости и деликатности прятаться и скрывать то, что надо учиться показывать и возвращать по принадлежности.

Нет горше обиды, как доброе чувство попадает на холодную, каменистую почву человеческого сердца. Кроме того: если можно, чем можно — постарайся оказать услугу тем, кто тебе ее оказывал.

Итак, не уезжай, не расплатившись со всеми не только деньгами, но и чувствами. Кстати, о деньгах. Хватит ли их? Будет скандал, если тебе придется занимать у Сулера, который и без того едва сводит концы. Рассчитай же хорошенько. И не стыдись свести счета толком. Меня волнует, что мы не сумели внушить тебе и Кире* большую аккуратность в деньгах, особенно — чужих. Между тем, что может быть вульгарнее, грубее, не деликатнее и хамоватее, когда люди относятся к чужим деньгам, как к своим собственным. Молодежь обыкновенно не понимает этого. Она не умеет поклоняться деньгам, и это, конечно, очень хорошо, но тотчас же от этой крайности бросается в другую, в презрение к деньгам и не только к своим, а и к чужим. Презрение к чужим деньгам равносильно любви к ним, скарденности, нечистоплотности. Беда быть нечистоплотным в деньгах. Чтоб этого не случилось, лучше быть чрезмерно аккуратным.

Поэтому и на этот раз — со всем вниманием вспомни, догадайся, что и где и кому ты должен за все это время. Ведь обязанность лежит на том, кто должен платить, а не на том, кому должны платить. Последний не обязан напоминать и помнить.

* Дочь Станиславского Кира (1891—1977) стала художницей, в 1916 году вышла замуж за известного живописца Роберта Фалька и родила дочь Кириллу Фальк (1921—2006), единственную внучку К. С.

Я, точно Полоний, читаю тебе наставление: как жить. Это потому, что мне очень хочется, чтобы ты воспринял свободу и самостоятельность не с внешней — глупой и эгоистичной стороны (что так часто бывает в молодых годах), а с другой — важной, внутренней, альтруистической стороны. Чтобы быть свободным, надо заботиться о свободе другого. Итак: уезжай джентльменом не только по фасону платья à la... <...> но и по складу души à la Чехов Антон Павлович. Когда же и как ты поедешь? Мы (о ужас!) благодаря слепоте бабушки остаемся на Кавказе, т. е. в Кисловодске.

Тебе комнаты не снимали, сами переезжаем туда 28 июля (Кира раньше). Напиши, во-первых, к какому числу записать тебе комнату, а во-вторых, запиши заранее место из Киева на Минеральные воды. Сюда идет один вагон-микст I и II кл. Это очень мало, и надо заблаговременно послать письмо. О себе ничего не пишу. Ты так все хорошо знаешь. Я целый день пишу, но на этот раз не записки, а письма, — сколько их!! боже мой, и все неотложные. Часа по три сижу за столом ежедневно. Половина времени уходит на переписку о студии, по вопросам квартиры. Это такая сложная переписка, в которой надо и чертить планы и предвидеть то, что было, что есть, что может случиться.

Ужаснее всего то, что квартиры нет, что со старой нас гонят, что некуда свалить имущество, и я ломаю голову, как вернуться из положения, сидя здесь, вдали. Скоро все съезжаются, и о квартире — нет помина. Вот это темная сторона жизни. Другое облако — это Киринов романтизм. Она по-детски понимает самостоятельность и хочет ради нее ездить вдвоем с каким-то сукиным сыном проводником, гулять одна в степи по ночам. Не только я, но и все здешние дивятся, зачем надо ходить в стаю волков без пистолета. И тут сижу точно на кончике стула...

Погода у нас дивная. Хотя бывают и холодки с дождями. В Кисловодске Бравичи, Третьяковы, Качалов (видел Вострякову, она спрашивала о тебе), Балиев, Ракитин; здесь Книппер, Муся Жданова и т. д. Все та же компания, все то же ресторанное настроение.

Получил письмо от Володи Сергеева*. Прежде всего, его задержали в Москве и хотели судить по-военному за то, что он обругал частного пристава. Это его испугало и взволновало. Он прислал телеграмму, и я должен был писать письма всем знакомым властям. Удалось затушить дело.

* Речь идет о Владимире Сергееве (1883—1941), незаконном сыне Станиславского.

Вторая беда: именно потому, что он ~~кончил~~ в этом новом педагогическом институте, — его никуда не принимают в Москве и предлагают ехать в провинцию. Он и отказаться не может, так как обязан за учебу служить 3 года, где прикажут.

Очень волнуюсь и за него и за тебя. Как же ты останешься без него в последние годы?! Опять надо писать и думать, как выкручиваться.

Ну, пока кончаю. Обнимаю тебя нежно, любовно. Скучаю, но терпеть могу. Мама начала сильно волноваться и просыпается по ночам. Ей все что-то представляется. Думаю часто и много о тебе. Обними крепко Сулера и поцелуй обе ручки Ольге Ивановне. Я им обоим бесконечно обязан и буду писать на днях. Вахтангову поклон и объятья. И в другом доме — обнимаю Москвина (очень он меня беспокоит), Массалитинова.

Нежно любящий папа

Митю и Алешу поцелуй. Не перечитываю — скучно — прости. С наступающей именинницей Кирой, завтра, в воскресенье!

Письмо А. Н. Бенуа 1 апреля 1915 г.*

Дорогой Александр Николаевич!

Спасибо большое и за присланную статью (очень понравилась), и за рисунок костюма Сальери, и за письмо на обороте его.

Спасибо за то, что вошли в положение актера с придурью.

Удивительная вещь!

Покаюсь Вам.

Все эти дни я чувствовал себя настолько ужасно, что решил идти лечиться гипнозом к Далу. Просыпаясь по утрам и вспоминая о вечернем спектакле, я сразу краснел и замирал от какой-то жгучей и острой тоски. В таком состоянии я оставался до того момента, когда приходили будить. Ночью я играл, пока меня томила бессонница, и чем больше я повторял слова, тем больше забывал их. Днем, на улице и на извозчике, я поминутно ловил себя на том же постоянном, тупом повторении текста. Днем я, разбитый, ложился и не спал, постоянно твердя роль. Приезжал в театр совсем разбитый. Мне нужно было что-нибудь поправить в гриме, чтобы убедить себя в том, что сегодня я нашел что-то, и тем ободрить себя. Я глотал двойную порцию капель и (о ужас!) потихоньку пил вино, чтобы взбодрить себя. Но стоило мне надеть белые штаны и почувст-

* Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — художник, критик, один из руководителей объединения «Мир искусства». В 1912—1914 годах оформил ряд спектаклей Художественного театра.

зовать себя в них толстым, как тотчас моя намалеванная художба лица становилась карикатурной; все в душе опускалось, и я впадал в полное отчаяние и чувствовал себя неуклюжим, ненужным, комичным и, главное, ридикульным*. Что я играл... бог ведает, запинался в словах, почти останавливался... Чем больше я старался разбудить свою апатию, тем больше кашляла публика. Вчера я пришел в уборную с целым адом в душе и почувствовал, что не смогу надеть белых брюк, или, вернее, не решусь выйти в них на сцену. Пользуясь Вашим принципиальным разрешением, я послал принести какие-нибудь черные брюки и чулки. Одел их и почувствовал себя освобожденным. Явилась уверенность, жест. Совершенно спутавшись во внутреннем рисунке, я с отчаяния решил пустить, что называется, по-актерски — в полный тон, благо развязались и голос и жесты. И пустил!!! Было очень легко, но я чувствовал, что только с отчаяния можно дойти до такого срама. Слушали как ничего и никогда не слушали. Даже пытались аплодировать после первого акта. В антракте забежал Москвин, говор[ил], что именно так и нужно играть. Ничего не понимаю!..

Второй акт играл так же. На этот раз шипения не было, а был какой-то общий шорох по окончании и попытки аплодировать. Так можно играть раз 10 на дню. Москвин и другие — одобряют. (Ради ободрения?!!!) Теперь мне остается одно: это самое оправдывать настоящим жизненным чувством.

Сегодня получаю Ваш рисунок. Именно та перемена, которую я себе позволил сделать. Спасибо Вам еще раз.

Обнимаю Вас, целую ручку Анне Карловне и всему дому — поклон.

Ваш К. Алексеев.

Письмо Вл. Ив. Немировичу-Данченко 11 августа 1916 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Отвечаю. Но прежде — к Вашему сведению.

Я получил билет только на 17 августа и потому только 19-го приеду в Москву. 20-е, 21-е на устройство своих дел. Надеюсь с 22-го начать работу. Но беда в том, что я уже третью неделю хвораю желудком. Первое время перемогался на ногах, но дней пять-шесть лежу на балконе. Остановилось лечение, ванны, и это немного истощило накопленные силы. Делаю все, чтобы поправиться; мало того, вероятно, придется выехать больным, так как билет достать невозможно. Лишь бы

* От *ridicule* (фр.) — смешной, нелепый.

только на ослабший организм не захватить простуду или заразу. Говорят, в Москве бог знает что делается. Со мной приедет Книппер. Жена приедет в первых числах сентября. Коренева — мечется с билетом.

По администрации.

Это очень приятно и ободрительно, что нас зачислили во вторую группу по топливу.

Очень приятна и похвальна щедрость наших пайщиков в благотворительных вопросах. Они не скупы. Щедро тратят, но зато и лениво наживают (когда дело идет о повышении доходности).

Мой индифферентизм и проч. имеет свои причины. Не всегда же я был таким. Было время, когда и я горел. Но есть, прежде всего, коренное разногласие — и много других причин. У меня и у пайщиков — разные цели, разные дороги и разная (как бы это назвать?) этика, воспитание, культура, взгляды, привычки, натура.

Вопрос материальный. О нем и приходится говорить — материально. Лучше всего можно нажить деньги, устроив прочное, солидное, хорошее дело, которое сильно тем, что оно одно умеет выпускать всегда только хороший товар. Мало того, всегда приятно, удобно, радостно иметь с этим делом деловые отношения. Там властью пользуются, чтобы разрешать, облегчать, а не чтобы запрещать, затруднять. Там все проникнуто одной мыслью упрочения дела — своего кормильца. Поэтому всякая новость, всякое нововведение хватает на лету и выполняется скоро, быстро. То, что в других делах прививается в десятки лет, тут усваивается сразу. В таком деле есть идея, план, стремление, проведена линия, ведущая вверх. Там и выгода.

Но бывают другие дела. Они гораздо меньше заботятся о самом деле, о его постоянном усовершенствовании, они боятся временного убытка переходного времени, так как их внимание не смотрит далеко вдаль и не идет дальше ближайшего операционного года. Стоит ли писать дальше, когда все понятно и сто раз уже говорено? У театра много достоинств сравнительно со всеми театрами не только России, но и всего мира, и то, что отличает его от других театров, то и удерживает меня у театра; но там, где расходятся наши цели и пути, там у меня единственное средство — закрывать глаза, не смотреть и проходить скорее мимо, умышленно развивать в себе тот индифферентизм, который дает мне возможность работать в разном по целям деле. Есть и еще причина, усиливающая все сказанное. Я обеспечен, другие — нет. Мне легко рисковать, другим — нет. Я как будто бы материально не рискую в деле, а другие как будто бы и рискуют. Я ношу очень опасный в дан-

ном случае ярлык — непрактичного, гениального путаника и пр. И правда, я непрактичен — для данного сезона и очень практичен — для будущего доходного дела. Понятно, что при таких условиях я не имею голоса (я его и не ищу, не думаю, что это намек). Между тем я понесу наибольшую ответственность в материальном отношении, так как я наиболее обеспеченный плательщик и завишу от банков и биржи. Для меня солидность и прочность дела важнее дохода ближайшего года. И тут наши интересы и задачи радикально расходятся со всеми другими пайщиками. Кроме того, мне, как коренному москвичу, окруженному традиционными предрассудками известной группы людей, от которых я и семья материально и иным образом зависим, — приходится быть щепетильным и в другой области так называемого общественного мнения: «*que dira-t-on*»*. А ведь этическая сторона стоит теперь в театре очень низко, и нередко приходится болеть, краснеть и попадать самому в отвратительное положение. Нигде не пьют и не кушают так, как у нас, нигде нет такого самомнения и презрения к другим и таких оскорбительных выходок. В казенных театрах это сглаживается бюрократизмом, а у нас этого, слава богу, нет, но нет и благородных традиций благородного дома. А вместе с тем — нами гордится Москва, и отдельным лицам приходится поддерживать престиж. И опять ряд компромиссов. То тут, то там выскакивают наши темные стороны, и надо нам затыкать эти дыры. В Ростове выпустили антрепренерскую афишу, которая ввела публику в заблуждение, и вот шерстяники пишут оттуда: «Скажите Алексееву, как же он позволяет своим актерам такое шарлатанство!» Опять конфликт. В конце концов создается глупое положение. 1) Фактически у меня никаких прав нет — ни голоса, ни административного и этического авторитета, ни власти, я могу просить и капризничать, а отвечаю — я, во мнении общества и Москвы. 2) Полное отсутствие времени, потому что я играю и режиссирую и тогда, когда нужно искать и работать для будущего (тогда я работаю на два, три фронта), и тогда, когда надо наживать деньги. 3) Я отвечаю и материально, что бы ни говорил Вам юрист. 4) По мнению и внешнему смыслу договора, я не несу никакой ответственности, и потому мне неловко распоряжаться чужим. 5) Когда нужно — меня выставляют, моим именем пользуются; когда не нужно — я даже не знаю о том, что делается за кулисами вразрез с моими обычаями, привычками, взглядами. Я часто прикрываю то, против чего борюсь. 6) Когда нужны подписи в банке — я их должен давать. Словом, я

* Что скажут люди (*фр.*).

должен давать свое имя и на риск дела и на прикрытие того, чему я не сочувствую. 7) Когда же дело коснется того, что мне дорого, ради чего я отдаю свою жизнь, — тысячи невидимых нитей сковывают мои движения на каждом шагу. Так было с системой, так было с двумя студиями (не теперь, а прежде), так будет и с новой студией теперь, так будет и при новых моих планах. И это естественно. То, что полезно для будущего, о котором я пекусь, — в большинстве случаев невыгодно в настоящем.

Возможно ли все это сочетать? — Нет! Это невозможно. Надо или переубедить всех, или уступить и отойти в сторону. Я не умел сделать первого, приходится сделать второе. Единственный возможный выход (повторяюсь) в следующем. Я сижу в Каретном, и у меня есть своя студия (общая или с самостоятельной труппой). Ко мне приходят из театра и говорят: «Поставьте то-то, сыграйте то-то, или помогите в том-то». — «Хорошо... Вот мои условия» (не материальные, конечно). (Все эти условия знают наизусть.) Сладилась у меня хорошая пьеса в моей студии — отлично! Я со всей труппой иду в театр играть ее на 10 сезонов. Освободились актеры в Художественном театре и хотят играть у меня — отлично! — «С участием таких-то — такая-то пьеса!» Все ясно, все знают, что я отвечаю за студию, а Вы — за театр, и нет ложного положения. Случился крах — пожалуйста ко мне. Нужен Вам актер — Вы пришли ко мне.

Резюме. По-моему, у Вас две ошибки, откуда и все недоразумения.

1) Вы насильно хотите соединить то, что не соединяется, — Польша и Остзейские провинции не соединяются с Россией. Нужна автономия для того, чтоб они близко сошлись и полюбили друг друга.

2) Вы боитесь выпустить власть из своих рук и хотите держать все большие и малые вожжи.

Время пришло. Созовите всех пайщиков. Они должны управлять сами всем (кроме вопросов представительства и художественных) (конечно, утверждения), а мы с Вами должны быть в стороне и плотно вместе. (Только Вы и я, без всякого третьего.) Они, т. е. вся группа лиц, хотят ставить скверную пьесу. Ставьте и покажите. Если стоит — dokonчим и будем помогать. Нет — учитесь на ошибках. Непременно и во всем — вновь скорее возбуждать к жизни уснувшую инициативу. И не бояться одного — большого сезонного убытка. Иначе — беда, крах, которого я боюсь и от которого буду всячески ограждаться.

Об этом давно и честно предупреждал, и если бы не война, то принял бы и свои меры.

Перечитываю письмо и замечаю тот противный тон, которого я не терплю ни в других, ни в себе. Тон какой-то обиды, ворчанья. Что же мне делать? Он является помимо моей воли. Я хотел писать в самых дружеских деловых тонах и прекрасно настроен.

Многих очень люблю, но не со всеми и не со всем согласен. Еще беда — не умею убеждать.

О новом репертуаре поговорим при свидании, а кое о чем допишу завтра, очень устал сегодня.

Ваш К. Алексеев.

Письмо А. Ф. Кони 11 апреля 1917 г.*

Глубокоуважаемый Анатолий Федорович!

По вине почты я только вчера получил Ваше доброе и ласковое письмо от 20 марта с/г., в котором Вы извещаете меня об избрании в почетные академики по предложению, внесенному Вами и Нестором Александровичем. Таким образом, против моего желания, произошла обидная для меня задержка, которую Вы могли ошибочно объяснить отсутствием внимания, почтения и благодарности к Вам. Поэтому теперь я спешу уверить Вас в том, что я тем более польщен и тронут моим избранием, что оно произошло по Вашему и Нестора Александровича предложению.

Мне хочется от всего сердца поблагодарить Вас за Ваше неизменное доброе внимание к моей деятельности, не только теперь, но и в далеком прошлом, когда нашему театру приходилось с большим трудом завоевывать себе право существования. Ваше авторитетное слово давало нам веру, бодрость и защиту, а Ваши доброта и ласка поощряли нас к дальнейшей работе. И теперь новое доказательство Вашей доброты и Вашего внимания ко мне переполнило мое сердце чувством большой и искренней благодарности.

Еще важнее и трогательнее Ваша неизменная любовь и вера в театр, который так часто подвергается справедливым и несправедливым нападкам. Вы как верный друг театра и артистов поддержали и почтили их в моем лице высоким признанием самой Академии в важный момент освобождения и обновления нашей жизни. За это Вам еще более низкий поклон, еще большая сердечная благодарность.

* *Анатолий Федорович Кони* (1844—1927) — известный российский юрист, государственный и общественный деятель, почетный член Академии наук. Упомянутый в письме *Нестор Александрович Котляревский* (1863—1925) — литературовед, академик.

Извиняясь за задержку этого письма, я пользуюсь случаем, чтоб высказать Вам лучшие пожелания и уверить Вас в моем большом, искреннем уважении, почитании и душевной Вам преданности.

К. Алексеев (Станиславский).

{62} М. П. Лилиной (после 10 января 1923 г.)

Дорогая Маруся, милая Кирюля, любимый Игорек и душ-ка Кирилочка!

Это письмо пишу на пароходе. Трясет. Пишу плохо. Прежде всего расскажу о путешествии. Вы прочтите и пошлите Игорю, а Игоря прошу переслать Зине, а Зину — прошу послать Владимиру Ивановичу. (Быть может, я pošлю письмо Игорю, ему легче переслать вам, а вам легче, чем ему, посылать в Москву.) Из Парижа до Шербурга мы ехали без всяких инцидентов. Поезд подходит прямо к пристани. Там всякие формальности: таможня, докторский осмотр, паспорта. Все это благодаря Леониду Давыдовичу мы миновали. Сели на пароход порядочный, с каютами и общей большой комнатой, да не одной...

Долго ждали, так как «Мажестик» опаздывал. Уже стемнело. Пристань зажглась огнями. Пошел дождь, потом град. Ввиду того что нас не осматривает доктор, нас с детьми выгнали на палубу. Быть может, тут наши дети (булгаковский и тарасовский мальчишки)* простудились и сейчас больны (38°). Наконец двинулись в темноту по черной, как чернила, воде. Ехали тихо и с остановками около часа, а «Мажестика» все нет. Но вот выросла освещенная тысячью огней — громада. Длина — весь Камергерский пер. от дома Обухова и до Тверской. Впереди нас — со стороны, защищенной от ветра, уже причаливают несколько пароходов, ушедших впереди нас. Наш пароход, по глупости, захотел во что бы то ни стало причалить с стороны ветреной. Толкался, стучался об громаду, накренился от волн и от ветра, того гляди — кувырнется. Наконец, к нашей общей радости, пошел причаливать куда надо. Этот эпизод был неприятен. Но вот причалили, а нас не выпускают. Оказывается: докторский осмотр — будет. Больше всего боятся какой-то болезни глаз. Грызунов и Успенская почему-то оказались под подозрением. Их задержали. Волнения, хлопоты. Отпустили. Вошли на пароход, который, несмотря на волны и легкое волнение, стоит как вкопанный. Вошли. Богатство — без вкуса, но грандиозно. В первом классе на нас

* Дети актерской четы Булгаковых и А. К. Тарасовой, работавшей в МХАТе с 1916 года.

смотрят. Не европейский у нас вид! Я в калошах, Вишневский в меховой шляпе, а все европейцы — по-летнему, а в момент нашего вступления на пароход — были в смокингах, после обеда. Меня повели знакомить с директором пароходного общества — в контору, на пароходе. Он говорил мне что-то по-английски, а я кланяюсь и отвечаю что-то по-французски. Глупо! Во втором классе уютнее — проще. Ничего особенного, но удобно. Каюта небольшая, о 2-х койках (верхняя и нижняя, на верхней лежит мелкий багаж, на нижней — сплю), шкаф, рукомойник, вешалки, отопление водяное. Корзина с цветами — от пароходного {63} общества, с приветствием — мне. Умылся. Пошли в столовую. Огромная комната с колоннами. Публика серая — эмигранты всех национальностей, больше, конечно, — евреи. Ничего не можем заказать сами. Пришлось приставать к Книппер и другим «англичанам». Помогает Гест, который едет с нами, да приходит к нам Шолом Аш (драмат. писатель, еврей). После обеда в общей сборной комнате играет оркестр à la негры, со свистками, колодушками, трещотками, и все ужасно танцуют новомодные танцы. Кругом тупо смотрят. Рядом большая комната. Там играют мужчины в карты. Конечно, наши артисты не замедлили затеять там «железную дорогу» (бесстыдники). Иностранцы удивляются!! По другую сторону сборной комнаты 2 гостинные с письменными столами и пианино. Вокруг всех кают и комнат второго класса широкая крытая дека, то есть галерея для прогулки с видом на море. Со стороны ветра спускают брезентные шторы, и днем здесь лежат на длинных креслах. Двинулись. Закачало. Немного, но все-таки для нас это было неприятной неожиданностью, так как уж очень велик пароход, и казалось — его и раскачать-то нельзя. Пришлось лечь и пролежать 2 дня — не вставая. Ночью качало сильно. Воздух теплый, так что можно было лежать с открытым окном, так как, по-видимому, отопление не регулируется отдельно в каждой каюте (оказалось, что я напрасно жарился, так как просто мы с лакеем не понимали друг друга. Отопление в каюте отлично регулировалось, чем я и воспользовался впоследствии).

По утрам в 7 ч. — «там-там». Через $1\frac{1}{2}$ часа — второй «там-там». В каюту приносят в чашках кофе с молоком и тосты с маслом. В 11 ч. — обносят по декам и каютам бульон (я не пью). В $12\frac{1}{2}$ час. завтрак (сначала приносили в каюту, а потом ходил — в столовую). До завтрака играет в общей комнате оркестр серьезную музыку (так называемую, вроде увертюры к «Dichter und Bauer»^{*}). После завтрака все лежат в креслах на

^{*} «Поэт и крестьянин» (нем.).

крытой деке и спят, в 4 ч. приносят кофе с тостом. В 7 обед или, вернее, ужин, в 10¹/₂ — спать. Можно брать ванны — из морской воды. Есть и цандеровская гимнастика с машиной для верховой езды, езды на верблюде, лодке, велосипеде, с массажем желудка и пр.

Надо признаться, что переезд был тяжелый. Мы опаздываем на 2 суток из-за бури. Выдержали 3 шторма, из которых один, по утверждению капитана, был такой, какого он не видел уже 20 лет. Говорят, что мы подвергались опасности (но ведь все капитаны после каждого переезда говорят то же). Шторм был на 10 баллов океанских. Говорят, это много. Капитан боялся, что пароход, который подымался на горы волн, не треснул бы (!!!). Думаю, что все это преувеличение. Но {64} правда то, что, оказывается, наш пароход впервые испытывал большую бурю. Он всего шесть месяцев как начал плавать и всего в шестом рейсе. Вероятно, капитан имел основание волноваться в не испытанном им пароходе. Все это происходило ночью, а мы спали, ничего не ведая. Просыпаясь, чувствовал сильную, но сносную качку и удивлялся только, почему пароход точно замирает временами (это он ползет на волну).

В американских газетах были, якобы с парохода, телеграммы о том, что наш «Мажестик» — в опасности и погибает. Говорят, и я сильно подозреваю, что эти телеграммы — одна из реклам Геста.

Все сходятся на том, что переезд был тяжелый. Начало — все время, за исключением 2-х дней и 2-х ночей. В это время — мы были в раю. Тепло, так как то ветер с юга, то плыли по Гольфштрему. Лунные ночи. Днем (а неблагоприятные и вечером) были в пиджаках. Лежали в креслах, туда подавали бульон, чай, кофе. Дети шалили на палубе. Больше всех — Фаина-маленькая. Общая любимица. Москвин при ней был в качестве няньки — не отходил. Я даже подивился. Что значит — перестать пить. Даже такие чуткие на морскую качку, которые все время страдали ужасно, как то: Пашенная, Ершов, Гудков, Подгорный, Рипсимэ, Бокшанская — и те были на палубе. Но... вдруг набегал шквал, и, удивительно, — через ¹/₄ часа уже громадина качалась... Перед приездом, предпоследняя ночь на пароходе, — была иллюминация, танцы на деке (то есть наруже), но на следующий день набежала снежная пурга, и все стало бело. Тем не менее на деке было не холодно, вероятно, потому, что там проходит теплая труба. Снег держится и по сие время (уже в Нью-Йорке).

Выдающимся событием за это время был концерт на пароходе. Обычай, чтоб едущие артисты играли или пели в пользу моряков. И нас заставили. Концерт происходил в огромной

столовой II кл., где мы ехали. Это было 1 января, вечером. Программа такая: 1) «Годунов» Пушкина (Вишневский и Бурджалов). Ни одного слова никто не слышал, так шумел винт парохода. 2) Брут и Антоний — я с Качаловым. Проорали, и были услышаны. 3) Москвин и Грибунин — «Хирургия». Это всем понятно, особенно если понажать на комические места. Второе отделение — импровизация. Книппер под аккомпанемент Якобсона пела свои песенки. Я не поклонник ее как певицы, но на этот раз было недурно. Потом играл Рамша на гармонике и имел успех. Это тот гармонист, которого мы слышали у Коган и который теперь вместе с Якобсоном и двумя сестрами Бекефи едет с нами в Америку. После концерта предполагался хор. Но наши артисты трусили и пели с Рамшей после того, как публика ушла. И хорошо. Публика — эмигранты всех стран, по большей части евреи — ничего не понимает.

{65} Накануне концерта мы очень скромно встречали Новый год. Пошли в столовую и выпили бутылку шампанского в небольшой компании стариков (большого делать было нельзя — за отсутствием денег, ехали на последние).

Другое событие в нашей жизни — это визит мне известного психолога из Нанси Куэ. Это большая знаменитость. Он приходил ко мне с визитом, интересуясь моей теорией. Но на самом деле — он говорил, а я слушал. То, что важно для меня и что подтверждает мой метод, — это то, что нельзя обращаться и насиловать волю, а надо действовать на воображение. У него на этом основан метод лечения, а у меня — актерское творчество. С ним была его поклонница, американская красавица, немолодая. Всем им мне пришлось отдавать визиты в I класс. Это целая процедура — пройти из II кл. в I. Американцы и англичане большие формалисты. Спасибо Шолому Ашу, который помог мне пробраться. Спасибо и одной американской актрисе. К слову сказать, эта актриса — интересное явление. Это что-то вроде Гзовской, то есть то, что я всегда советовал делать Гзовской. Она одна изображает целые сценки, целый спектакль. Например. Румын и китаец плывут на корабле и разговаривают, хвастают родиной. Она ни по-румынски, ни по-китайски не говорит, но отлично имитирует оба акцента. Или другая сценка. Девушка вышла замуж за ирландца, и ее судит за это кто-то (кто? — не понял). Сначала говорит бабушка. Актриса надевает на голову платок и делает старческую мимику. Потом говорит мать. Платок спускается до плеч. Потом говорит сама девушка. Платок отбрасывается в сторону. Кажется, она талантлива!

Итак, я пробрался в I класс и осмотрел его. Все так, как на фотографиях. В действительности, пожалуй, еще богаче. Хо-

тел пробраться в бассейн, но там был женский час. Ничего! Предложили войти. К сожалению (!!), никого купающихся не было. Красивая американка, которая покровительствует Куэ, повела меня в каюту какой-то миллиардерши. Там был Куэ и лечил американку. 3 комнаты. Кабинет, гостиная, спальня и ванна. Чудная инкрустированная громадная 4-спальная кровать, ковры. Камин с театральными красными лампочками и пр. Куэ повторял одно и то же, а прекрасная миллиардерша милостиво давала для поцелуя свои ручки.

Были и неприятные инциденты. Бедной Успенской продуло щеку. Сказали — невралгия лица. Она на крик кричала от боли. Потом пароходный доктор решил, что у нее какая-то необыкновенная болезнь, благодаря которой весь гной нарыва прошел во всю челюсть. Он не решается делать операцию на пароходе, но по приезде на берег надо ей вырвать все зубы во всем рту. Мы все в ужасе!.. Но, благодаря Бога, — на следующий день опухоль опадала и жар понизился...

{66} Наконец установилась хорошая погода, как я уже писал, было тепло, когда мы, подъезжая к Америке, проезжали Гольфштрем. Но в $\frac{1}{4}$ часа рано утром, накануне приезда, все изменилось. Выпал снег. Стало холодно, на палубе — снег. Мы подъехали к берегам Америки — вечером в среду 2 января. Пароход шел самым тихим ходом. С вечера должны были [быть] сданы все большие багажи. На следующий день, рано утром, — ждали доктора, разные власти для осмотра, визы и пр. Все пошли спать рано. Я заснул и был разбужен криком. Мне стыдно писать об этом для общего сведения, и потому пишу отдельно, в примечаниях, — для Вл. Иван.

На следующий день, то есть 4/1 в четверг, нас разбудили часов в 8. Соплали всех в одну комнату. Приехали интервьюеры. Как воронье. Стали нас снимать по одному, по два и пр. (Прилагаю снимки.)

Забыл сказать, что еще в Париже поднялась суматоха. В американских газетах появилось письмо от американской Национальной лиги, в котором предупреждали публику, что мы приехали для пропаганды и $\frac{1}{3}$ нашего сбора посылаем с тайными целями в Россию. Еще в Париже по этому поводу меня интервьюировали, а теперь, понятно, все нагрянули и допрашивали, точно на следствии.

Формальный осмотр доктора (кукольная комедия). Допрос чиновников: зачем приехали? Просмотр паспортов и виз и пр. ужасно глупые формальности (американцы большие формалисты). При допросе выяснилось, что воспитанница Мар. П. Григорьевой не может быть впущена в Америку, так как она, во-первых, — без родителей, а во-вторых, работает в театре, когда

ей только 16 лет. Это тоже преступление. Ее должны ссадить на какой-то остров для следствия. Трагедия. Девочка плачет и т. д.

Пароход причаливает. Из-за интервьюера я пропустил и статую Свободы и вход. Видел только берег, дома, покрытые снегом, пейзаж, напоминающий — Волгу и ее спокойные берега. Наш громадный пароход уже вошел в реку, и много маленьких пароходов его поворачивали. Вдали целые фабрики какие-то или, вернее, ряд железнодорожных станций — крытых. Это — пристань. На конце стоит толпа и машет платками. Узнают — Балиева, Болеславского, Кайранского, Зилоти (муж и жена), Рахманинову с дочерью (сам он, к сожалению, уехал на 3 месяца в поездку). Сам Гест со всем штатом (забыл сказать, что с нами на пароходе ехал из Европы его младший брат и был все время переводчиком). С этого момента начинается водевиль. Приходит Гест на пароход. Устраивает так, что меня уже с ним сняли — в кинематограф и в фотогр. Так, что я и не заметил. Потом снимали меня — одного, якобы приветствующего огромную толпу (которой не было). Готовилась страшная {67} встреча. Гест непременно хотел, чтоб нас встретил местный русский архиерей (или иной священный чин) в полном облачении. Сам архиерей не согласился, и, к счастью, Бертенсон (который приехал с Лужским и с Гремиславским раньше) отговорил Геста, сказав, что это может оскорбить религиозное чувство. Далее — мэр города должен был вручить нам ключи от города. И это было налажено на 3-е число, когда нас ждали, но 4-го было важное заседание, и никто не мог приехать. Местные общества встречали нас с хлебом и солью. Но не встретили, так как пароход очень долго входил к пристани, а они все люди занятые. Поэтому все эти подношения были сложены в автомобиль, который дождал меня. Потом эти подарки были взяты для снятия с них фотографии. Где они теперь — не знаю. Может быть, их взяли напрокат!!! Префект полиции прислал великолепного полисмена для того, чтоб сопровождать меня с парохода. Итак, я, точно арестованный, ехал с полицией. Он встал на подножку автомобиля и все время ехал стоя и свистел, давая знать всем полисменам, чтоб они останавливали все экипажи, трамы, омнибусы, автомобили, пешеходов. Словом, все замирало, а мы неслись вдоль всех улиц Нью-Йорка (вероятно, десятки кинематографов снимали нас). Гест, конечно, сидел со мной. Уж не он ли устроил и этот эффект долларов за 10?

<...>

Об первом спектакле писать не буду — посылаю рецензии, газету, там все описано. Пришлю и все рецензии. Такого успеха у нас не было еще ни разу, ни в Москве, ни в других городах. Здесь говорят, что это не успех, а откровение. Никто не

знал, что может делать театр и актеры. Все это пишу не для самопрославления, так как ведь мы же не новое показываем, а самое что ни на есть старое. Говорю — для того, чтоб показать, в каком зачаточном виде здесь искусство и с какой жадностью и любознательностью здесь хватают все хорошее, что привозят в Америку. Актер, антрепренер, знаменитость — все сливаются в общем хоре восторга. Некоторые из знаменитых артистов и артисток — хватают руку и целуют ее, в экстазе. Такое отношение, может быть, и не заслуженное нами, — чрезвычайно трогательно.

День складывается так. В 10 ч. по телефону меня будит Гзовская. Я говорю ей, что мне надо подать, она звонит в контору гостиницы, приходит милый и глупый негр, приносит разрезанный огромный апельсин с сахаром (не знаю, как он здесь называется). Это необыкновенный фрукт. Из-за него стоит жить в Америке. Стоит съесть натошак, и желудок — становится хронометром.

{70} Потом подают кофе с ветчиной. В 12 или в 1 час — репетиция. До этого какое-нибудь интервью, свидание. В 5 — обед в гостинице или в каком-то ресторане, где все жарится на вертеле, на наших же глазах. Потом поспать — и в театр, играть или смотреть за порядком. Опять знакомства, интервью и т. д. После спектакля чай в гостинице или ресторане.

Сегодня надо посылать письмо, чтоб оно пошло с быстроходным пароходом. Не могу понять, почему до сегодня я не имею телеграммы от Маруси, чтоб узнать, получила ли она мои 3 телеграммы...

После того как я послал 2 телеграммы, вдруг получаю от нее, на тот театр, где мы должны были играть, но теперь не играем. Она спрашивает о моем здоровье. Значит, она не получила телеграммы, в которой говорится, что надо направлять телеграммы на Al Jolson's Theatre на 59-th street.

Не пойму, в чем дело. Пишу по адресу, который дала сама Маруся. Буду еще посылать телеграммы, пока не добьюсь ответа.

Очень извиняюсь, жалею, что мои письма являются запоздалыми. Пишу, когда есть время, вроде дневника. Ни Влад. Ив., ни Зине до сих пор не смог найти времени ответить. Это потому, что весь день — сплошь, без остатка, разбирается, и если неожиданно освобождается 1/2 часа, то спешишь лежать, от усталости.

Да, нелегко быть представителем, режиссером, директором, актером — одновременно, в группе из 60 человек с женами, мужьями и детьми. Тем не менее — я не жалуюсь. Путешествие наше интересно. А вы, бедные, как говорят, нелегко живете. Как только мы поправим наши финансы, устроим

что-нибудь сверхъестественное — для посылки москвичам пайков. А может быть, не надо пайки, а что-нибудь другое?! Напишите.

Обнимаю, помню, люблю.

К. Станиславский.

Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко 10 июля 1924 г.

Дорогой Владимир Иванович!

И я так давно не писал — собственноручно, что боюсь, как бы Вы не разучились разбирать мой почерк. Это особое искусство. От долгого писания он еще больше испортился. Отвечаю по порядку Вашего письма. Письмо Судакова прочел и подчиняюсь и одобряю все Ваши меры. 1-ю студию — отделить. Эта давнишняя болезнь моей души требует решительной операции. (Жаль, что она называется 2-й МХТ. Она изменила ему — по всем статьям.) Эту студию я называю для себя — студия Гонерилья*.

Отсечь и 3-ю студию — одобряю. Это студия Регана. Вторую студию — Корделию — слить. Они милы и что-то в них есть хорошее, но, но и еще но... Сольются ли — конь и трепетная лань... Это задача трудная, но Вы их теперь лучше знаете, я же издали не могу себе представить, что они из себя теперь представляют после своего футуристического разгула.

Бакшеев (и Тамиров тоже!!) ушел — одним кабаком меньше. Как актер — нужный, но не на то, что он хочет. Митя Карамазов — сногшибательно отвратителен. Лопехин отвратителен без сногшибательности. Трудно без него, но не жалею, а радуюсь. Многих бы я еще погнал!! Кто Баев — Ершов?! (он ведь охотится на характерные роли), Подгорный, Баталов. Больше никого не вижу.

Открывать «Ревизором» — согласен, Вам виднее. Я не большой поклонник того, как он играется. Кроме Чехова (на некоторых спектаклях) — не на кого указать. Надо кое-что подправить в «Ревизоре» — согласен на все, так как я уж Вам писал, что, пробыв 2 года за границей, я ничего уже не понимаю, что и как надо в Москве. Очевидно, не то, что мне надо. Всецело подчиняюсь и на год совершенно убираю свою личную инициативу и мечтания. Верьте, что делаю это без всякого дурного чувства. Напротив, с полным сознанием того, что это до последней степени необходимо. Если можно еще спас-

* «Вероломные» студии МХАТа Станиславский называет именами дочерей короля Лира.

ти МХТ, то это можете сделать один — Вы. Я — бессилён. Я — притупился совершенно. За два года пришлось столько ругаться, что теперь я не имею больше никакого авторитета, тогда {159} как Вы, напротив, — накопили огромный. Поэтому лично я стою за предоставление Вам — полной диктатуры. Я по крайней мере постараюсь себя держать в руках и всегда передавать Вам свой голос. Но самое главное — никаких заседаний не делать. Ни — одного. Если Вам нужен совет — Вы призываете в кабинет к себе или просто делаете совещательное заседание. Узнали, что думает каждый, а решать будете сами — один. Актеры — а тем более наши разнуздавшиеся и самовлюбленные — не могут править делом.

Я на год ни от чего не отказываюсь, но если можно — прошу убрать меня с административного поста. И тут — без всякого дурного чувства, а лишь от сознания своей непригодности.

Играть «Федора» тоже согласен, но не обманывайте себя — и я, и Качалов играем — плохо. Или вернее — никак. У Качалова хоть грим и фигура не плохи — иконописно, а у меня — с картины Неврева. Успею ли, и можно ли искать другой грим и костюм, — не знаю, да и стоит ли.

Но, повторяю, играть буду, раз надо спасти театр. И это буду делать с хорошим чувством. Как умею. Но не рассчитывайте на эффект*.

Спектакли должны быть прекрасными, — согласен очень, от всей души, но как это сделать?! Как слить превосходных, очень опытных, с прекрасными индивидуальностями актеров (теперь уже не артистов-творцов, а актеров) — с милыми испорченными щенятами 2-й и 3-й студий. И тем не менее — это хорошо. Пусть ругают, пусть мы провалим. Лишь бы была группа людей, любящих театр, чего-то желающих, ради чего-то крупного работающих.

Ершов — Годунов. Да Вы его видели сто раз. Он такой же. Очень красивый в гриме, очень прямой, и руки и ноги прямые. Большой и очень важный, плюс после Вишневого то, что он хорошо, умно, грамотно и понятно говорит. У Вишневого хоть животный темперамент есть, а Ершов — холоден. Когда начинает делать горячность — становится немного смешон, как добродушный мальчик, который старается придать себе важность и солидность — пожилого. Публике это может понравиться.

«Горе от ума» — конечно, трудно. Но тут я даже приблизительно не могу судить, так как Еланскую видел лишь на 1 по-

* Речь идет об исполнении Станиславским роли Ивана Петровича Шуйского в пьесе «Царь Федор Иоаннович», заслужившей одобрение как публики, так и критики.

казном спектакле — кроме гортанно-носового голоса все было хорошо. Прудкина знаю плохо и Ливанова никогда не видел, знаю только, что некоторые его считают — гением (особенно по режиссерской части). Это плохо. Надо сделать грань резче между Чацким и остальными. Конечно. И при первой постановке этого хотелось. Как и какими новыми средствами добиться теперь. Не знаю. Мои средства, основанные на чувстве {160} и четкости фразы, жеста, фонетике, ритме графики и пр., — не годятся, так как требуют предварительно упражнения. Тут — Вам книги в руки. Буду от души делать все, что могу, и учиться с большим и самым искренним интересом.

Но беда в том, что я туп на то, что еще органически не слилось со мной, а когда я начинаю копировать, то со мной что-то приключается нехорошее, отчего я даже теряю текст — происходит что-то с памятью. Вообще у меня эта область очень не в порядке. Память и глаза сильно сдали. Это уже грозные предвестники надвинувшейся старости. Были кошмарные спектакли, когда я совершенно останавливался в самом знающем — годами набитом монологе. Тарасова мне подсказывала. Румянцев — орал из-за кулис, а я ничего не понимал.

Тарасова. Да приедет ли она? Я сомневаюсь. Вопрос в муже и в деньгах. Кто поручится, что ее мужа не тронут при теперешних условиях*. Без такого поручительства она не решится. Все деньги, которые она заработала, — Сюпик (муж) потерял на каком-то шоколадном деле. Лето она играла, чтоб заработать долларов на Москву. Не знаю, удалось ли ей это, но успех она получила большой, вместе с заманчивыми предложениями. Прибавьте к этому соблазны наших мародеров под предводительством Шарова**. Почти уверен, что ее перехватят, тем более что за последнее время она очень изменилась. Успех вскружил ей голову, и она стала неузнаваема.

Стать верховным лицом над студиями? Хорошо. Согласен и постараюсь делать все, что смогу. Но на этот раз — Вы поддержите во мне веру или хоть проблеск какой-то надежды на студии. Сколько разочарований они мне принесли, что у меня не осталось ни веры к ним, ни доброго чувства. Все студийцы — мещане с крошечными практическими и утилитарными запросами. Чуть-чуть искусства и очень много компромиссов. И все это развлекается хамством, невоспитанностью, ленью,

* Первый муж А. К. Тарасовой Александр Кузьмин, бывший морской офицер, вместе с ней уехал за границу с «качаловской труппой». После возвращения в 1924 году работал во МХАТе.

** Уехавший за границу актер П. Ф. Шаров сумел уговорить Тарасову и ряд других актрис войти в Пражскую труппу МХТ, созданную им в 1923 году.

пошлостью, самовлюбленностью и удовлетворением самым дешевым успехом. Эти миленькие театрики, в которые превратились студии, — мне ненавистны. И я ничего не могу поставить им в пример, так как и наш театр, стариков, превратился из театра — в большое, неплохое представляльное учреждение с огромным кабаком при нем «распивочно и на вынос». Учреждение — где спаиваются талантливые люди. А в жизни требования к искусству стали, как никогда, — строги. Эти требования и строгость переносятся на меня — лично, на мой дурной характер. Идти на компромиссы я почти не могу, когда иду — мне ставят их в счет, пользуются слабостью и злоупотребляют. А когда я тверд — называют несносным характером и бегут прочь. Того, что я могу дать, — никому не надо. С них довольно того немногого, что они уже получили. В результате — я одинок, как перст, и стал еще более нелюдимым. Ведь я все {161} два сезона просидел один-одинешенек в своей комнате гостиницы «Thorndyke» в Нью-Йорке. В смысле строгости и требовательности меня придется теперь, скорее, сдерживать. Я очень не люблю актеров. И готов их всех гнать — вон. Только так и можно очистить атмосферу. Если бы я дал себе волю и начал бы говорить об актерах так, как я о них думаю, после того, как увидел: что такое русский артист, когда ему не платят денег.. Вы бы меня не узнали. Но сдержусь, так как, очевидно, в таком неуравновешенном состоянии — я не судья. Но, приехав домой, я построю стену — и одобряю Вашу мудрость. Актер — в театре, но дома — не дальше порога.

Да, с Качаловым большая трагедия, и не с той стороны, с которой Вы думаете. Беда не в том, что у него нет роли. Он не очень бы радовался даже Штокману, которого хотел играть, так как лучшей гастрольной роли — не придумаешь. Он будет делать все, если ему обещают ежегодно в сезонную часть времени отпускать на гастроли — за границу. С этими дешевыми и доходными лаврами он расстаться уже больше не сможет. Беда в другом, более важном. Он болен и серьезно. Он форменный, уже не излечимый алкоголик. Вся перемена, которая стала в нем так разительна — и в наружности, и в лице, и в игре, — результат болезни. <...> Боюсь, что там, где будет Литовцева, — там дела не наладишь*. Ни она, ни Качалов театра не любят (впрочем, за что его любить — таким). В последнее время Качалов стал значительно милее, чем тогда, после первого возвращения в Москву, до поездки в Америку.

«Плоды просвещения». Пьеса, созданная для современ-

* *Нина Николаевна Литовцева* (1878—1956) — актриса МХАТа, жена В. И. Качалова.

ных модных обострений. Почему ее не любят? Да ведь теперь все гастролеры, а тут гастрольных ролей — нет. По-старому играть не хотим, а когда пробовали обострять, — боялись футуризма. Студийцев разных студий, которые тогда были призваны на помощь, такими, какими они явились, — не принимали, а когда начинали их учить, Леонидов хлопал коленками.

Да. Вам предстоит очень много дела, и я от всего сердца готов Вам помогать, на ролях помощника.

Теперь, насмотревшись в Америке, ясно видно, как наша администрация не умеет работать. В Америке, при бродячей жизни, — один менеджер делал все, что у нас целая толпа администраторов. Скажут... Да! То Америка, а у нас в России, со Станиславским и Немировичем-Данченко!! Ответьте им, что и в Америке был Станиславский и все и еще более, чем раньше, набалованные актеры, но мы не жаловались на администрацию Геста, а, напротив, восхваляли. А я был требователен не меньше, чем в Москве.

Румянцев*. Я констатировал то, что было и что подтвердят все. За 2 года — ни одного упрека. Что будет по возвращении — не знаю и не ручаюсь. Раз сто я ругал его, когда он был невыносим, — {162} я считаю себя обязанным сказать о нем добрую правду, когда он изменился. Рекомендация ли это или отзыв? Во всяком случае, у меня есть вера в то, что Румянцев может измениться.

Боюсь, что Чехов немного наиграет Ревизора.

Подгорный. Это самый преданный человек: Вам, мне, дирекции, делу — и большой ненавистник актеров, от которых он натерпелся. Надо быть ангелом, чтоб иметь дело с Нинкой, Шевченко, Булгаковым, Леонидовым, Бондыревым, Бакшеевым и прочими господами. Кто виноват — не знаю, но факт тот, что с труппой установились у Подгорного невозможные отношения. Есть в нем какое-то свойство, которое, при всем его благожелательстве по отношению к делу, — раздражает тех, с которыми он имеет дело. Было бестактно (но понятно для психологии затравленных) — их триумфировать: Рипси, Ол. Серг. и Подгорный. Всюду вместе — отдельно от всех, своего рода «ménage en trois»... Ни Судаков, ни Подобед, ни Бертенсон не справятся со стариками. Единственно, кто мог бы — Сушкевич, но он в 1-й студии и хочет быть актером. Бертенсон — очень раздражает своим петербургским тоном, от которого он отделаться не может.

* Николай Александрович Румянцев (1874—1948) и Николай Афанасьевич Подгорный (1879—1947) — актеры МХАТа.

Мария Петровна — пока ничего выяснить нельзя. Все — от здоровья Игоря. Бог послал нам сюда совершенно случайно — доктора Манухина. Будем решать: лечиться Игорю у него или продолжать медленный способ. Многое зависит и от денег.

Забыл еще сказать об Ершове — Скалозубе. Это хорошо. На Леонидова (который уже стал стар) надежды нет.

Еще мысль, но не для того, чтоб разбивать Ваш план, а лишь для того, чтоб Вы его еще раз просмотрели.

Мы открываем «Ревизором». Ждут стариков. Все старики как раз в «Ревизоре» играют — средне.

Ждут ансамбля, но с вновь вступившей молодежью его не добьешься.

В результате имеет успех один Чехов, и публика говорит: вот он, наш, — побил американцев; они отстали, изменили и т. д. Не даем ли мы этим хорошую реплику врагам?!

Чем же начать?! Может быть, «Пазухиным»?! Знаю, это не очень эффектно... Но зато старики здесь выставлены — сочно, в полном свете (а в «Ревизоре» — наоборот). После этого — очередь «Царя Федора» и потом уж «Ревизора», старикам поскорее подготовить «Горе от ума».

Поймите, я не критикую, а лишь забрасываю мысль. Вы подумаете, скажете нет, и вопрос снимется с очереди.

Тоже в виде личного мнения. Я продолжаю еще более сомневаться в том, чтоб мы одни — драматическая труппа — можем обслужить все 7 спектаклей в неделю. Старики этого — не могут, а молодежь 2-й студии — не доросли до МХТ. В нашем {163} помещении и пока одни, без нас, представить интереса не могут. Я считаю, что нам помощь необходима. Раз что с 1-й студией — порвано, а других студий нет — с кем же нам быть, как не с К. О.*

Если в бюджетном смысле драм, труппа не может себя окупить (что несомненно при такой многочисленной труппе), то ничего не остается, как выжимать сливки и лишнее отбросить, руководствуясь 4—5 спектаклями в неделю. Не забывайте, что старики все больные: Москвин — сердце (были сильные припадки), Грибунин — об нем боюсь и говорить. Между нами, он, по-моему, сильно болен. Лужский — сердце, Александров — приговоренный, Качалов — болен, Леонидов — совершенно к делу не пригоден, по-моему, не по болезни, а по распушенности.

Об Мейерхольде и Третьей студии — ничего не слышал и не представляю себе, как это может случиться. Я — или буду работать в новом, обновленном МХТ и его студии, или совсем

* К. О. — Музыкальная студия МХТ.

брошу сцену — ради другого дела, об котором пока преждевременно говорить.

Посылаю письмо — на авось, так как Вы не написали своего адреса. Ничего не остается, как послать письмо, поколебавшись, до востребования.

Обнимаю Вас, Екат. Ник. целую ручку. Радуюсь скорому свиданию.

Ваш К. Алексеев.

Письмо А. С. Енукидзе 7 августа 1925 г.*

Глубокоуважаемый Авель Софронович!

Ввиду того, что в ближайшее время будет рассматриваться вопрос о государственных академических театрах, Московский Художественный академический театр просит Вас обратить внимание на ту докладную записку, которая была своевременно представлена им в Малый Совнарком.

Если бы централизация, которая проводится проектом «Положения о государственных академических театрах», и была осуществлена, это неминуемо отразилось бы самым отрицательным образом на художественной деятельности МХАТ в тот момент его жизни, когда, закончив свою реорганизацию, он приступает к осуществлению своих планов большой художественной работы.

По мнению МХАТ, как и указывается им в его докладной записке, для спокойной и плодотворной деятельности необходимо закрепление за ним полной художественной и административно-финансовой {197} автономии с сохранением в то же время контроля органами Наркомпроса как выполнения идеологического плана, так и правильного расходования денежных средств, с предоставлением МХАТ прав юридического лица и с сохранением за директором МХАТ права свободного выбора его ближайших сотрудников.

Московский Художественный академический театр твердо надеется, что при рассмотрении вопроса о государственных академических театрах Вы окажете содействие закреплению тех условий, которые дали бы МХАТ возможность плодотворно работать над созданием и совершенствованием форм драматического искусства, соответствующих новым условиям жизни, осуществившимся в СССР.

Представитель МХАТ народный артист Республики Станиславский.

* *Авель Сафронович Енукидзе* (1877—1937) — партийный деятель, секретарь ЦИКа СССР. Расстрелян в годы сталинского террора.

Дорогая Елена Константиновна!

Только что вернулся в Москву и прочел Ваше письмо.

Возмутился, но скоро узнал, что Луначарский печатно объявил, что слух об отставке Южина — неверен и что он остается по-прежнему — директором Малого театра. Вслед за этим узнал слух или сплетню о том, как произошла эта отставка. В заботе о спасении искусства Колосков при разговоре по телефону с кем-то (кажется, из Наркомпроса) предложил свой гениальный план сокращения бюджета: увольнение народного артиста Южина. Недолго думая, они решили и тотчас же написали бумажку. Все лето этот господин, сорвавшийся из сумасшедшего дома, проделывал бесчинства**. Из-за них я пол-лета прожил в Москве, так как Влад. Иван. нет, Лужский уехал, и я с Подгорным трепемся по приемным. Вот пример того, чем занимается Колосков.

После наших энергичных протестов и заявлений по поводу трестирования, — он изрекает знаменитую фразу: «С этим театром (то есть с нашим) придется принять большевистские меры». Через несколько дней приходит к нам в театр какой-то Митин и предъявляет бумагу, согласно которой он назначается красным директором МХАТ.

Мы наводим справки о том — кто этот Митин. Он бухгалтер из Электрич. банка. Очень честный человек, но уволен за тупость и неспособность.

Отправляемся к Луначарскому. Он хватается за голову, разводит руками, звонит по телефону Колоскову. Мы слышим такой {198} разговор: «Этот вопрос не согласован с нами. Красный директор назначается для 2-го МХАТ, так как Немирович-Данченко отказался отвечать за него (после бития рецензента и пьесы “Король квадратной республики”). Но, — продолжает Луначарский, — МХАТ Первый на особых условиях. Это театр с мировой известностью и потому политически неудобно и т. д. ...» Эта попытка Колоскова пролетела. (Митин не назначен директором 2 МХАТ — Берсенев дружит с Колосковым.) Тотчас же предпринимается новая. Надо знать, что в последний день наших гастролей, в Киеве, когда все располо-

* Елена Константиновна Малиновская (1875—1942) — революционерка, после прихода большевиков к власти управляла московскими театрами. Репрессирована в годы сталинского террора.

** Партийный работник Г. А. Колосков был в тот период директором Большого театра и заместителем управляющего всеми академическими театрами. Александр Иванович Южин (Сумбатов-Южин) (1857—1927) — актер, драматург, директор Малого театра с 1918 года.

жились на заработанные деньги полечиться и отдохнуть, — вдруг получается телеграмма от Колоскова о том, чтоб денег не выдавать, так как то, что заработано нами на жалование, — принадлежит нам, но 100 % дивидендов, об которых теперь идет речь, свыше жалования, — принадлежит не нам, а актеатрам. Результатом такого распоряжения является то, что больная Раевская, которой строжайше предписано было ехать лечиться на Кавказ, возвращается с юга в Москву и сидит все лето в Москве. Вся молодежь приехала сюда же и прохалтурила все лето, я остался в Москве, так как не на что было ехать за границу — к сыну и лечиться.

Но этого мало. Кроме отнятия денег, Колосков захотел заподозрить нас в каком-то преступлении (скрытой антрепризе) и прислал в контору сделать экстренную и внезапную ревизию. Мне подает бумагу какой-то толстый неприятный старик. Бумага написана с невероятной наглостью. Я захотел его попугать и сказал, что я еду к прокурору и заявляю ему о том, что я совершил преступление и прошу составить протокол, так как я роздал все деньги от дивидендов поездки. Пусть нас судят. С одной стороны, пусть выступает Колосков вместе с представителями финотдела — в качестве обвинителя, а в качестве обвиняемого явимся мы, то есть Немир.-Дан., я, Качалов, Москвин, Книппер, Леонидов, Грибунин, Раевская, Лужский, Вишневский и др. хорошие знакомые Москвы. Сбор будет полный. Что касается заявления Колоскова, то я передаю его стоявшему рядом со мной Подобеду — для нашего музея МХАТ. Боже! Что случилось с представителем фин. отдела. Он умолял вернуть бумагу и не делать скандал. «Так вот с какими поручениями вы приходите! — воскликнул я. — Вам приходится краснеть за них».

Бедного толстяка теперь уволили. И знаете кого взяли на его место!!!!

Трудно поверить!

Знаменитого Волынского из моей Оперной студии*. Нас довели до того, что мы подали в Совнарком заявление, прося не назначать нам субсидии и оставить нас в покое в административном смысле. Во время обсуждения вопроса, как говорят, {199} явились какие-то друзья театра и горячо ходатайствовали (не поняв нашей просьбы) о том, чтоб нас оставили с субсидией, так как политически неудобно не покровительствовать нашему театру. Так и решили. После этого решения возобновились новые придирки и давление со стороны конто-

* В. К. Волынский — бывший сотрудник Оперной студии Большого театра.

ры актеатров. Мы подали новое заявление в Совнарком, вторично просим, — лишить нас субсидии, но оставить в покое. Нашу просьбу уважили. Мы перешли к хозрасчету и хотим объявить абонемент. Нам отвечают — из конторы актеатров: «С условием, что абонемент будет продаваться в общей кассе». Через несколько дней, несмотря на то, что мы перешли на хозрасчет, нам присылают от Колоскова строжайшее предписание — прислать для трестирования такие-то сведения о нашем театре, закрыть свою бухгалтерию и кассу, и все это полагается для трестирования.

Что это? Новая несогласованность. Решено просить Луначарского приехать к нам в театр и поговорить с нами (пока — негласно). Все старики, как один человек, заявят ему, что они просят перевести МХАТ из актеатров в другое учреждение (хотя бы в Главнауку). А если и этого нельзя, то закрыть МХАТ, так как мы отказываемся разрушать его собственными руками.

Это решение наше — твердо. На случай, если закрытие состоится, мы начинаем переговоры с кино. Что же делать! Если хотят, чтоб мы халтурили, лучше это делать в кино, которое я ненавижу, чем в театре, который я чту.

Настроение у меня, да и у всех нас — адское. В таком состоянии нельзя работать в искусстве, и потому начинаем сезон с тяжелым чувством и совершенно истрепанным за весну и лето — телом. Одновременно с этими невзгодами у меня неблагополучно в семье. Сын все в Давосе, и оттуда его не отпускают. Жена все больна и должна ехать на всю зиму — за границу. Дочь с внучкой — под Москвой на скверной даче, я в Москве живу на четыре дома, ищу на стороне какой-нибудь работы, по ночам пишу новую книгу, веду переговоры с какими-то кособокими и шепелявыми бездарностями, которые желают брать уроки драматического искусства, списываюсь с заграницей, чтоб как-нибудь свести концы с концами и не выписывать сюда на погибель своих больных. Словом, я принужден делать все, кроме своей специальности режиссера и актера, так как это дело не может прокормить 18 человек, которые висят у меня на шее. У одной сестры умирает от истощения и чахотки четвертый сын и на очереди еще — два. У другой сестры — все дети почти нищенствуют и просят прислать им денег, чтобы продавать мороженое по дачам. Мать их — харкает кровью и опасается горловой чахотки. Голова идет кругом. Как при этих условиях удержаться на подобающей {200} высоте? Кем жертвовать — семьей или искусством?

Я потерял сон и ничего не могу придумать.

А сезон уже пришел, сегодня первая репетиция.

А Колосков продолжает писать бумаги.

А актеры приходят голодные, и денег им не выдать нельзя (в этом виноват и Юстинов, который до сих пор не представил отчеты).

Почему я все это пишу Вам, дорогая Ел. Конст.

Чтобы отвести душу и еще... Прошел слух... Говорят, что Вы уже одной ногой стоите на Большой Дмитровке*. Говорят, что Колосков уже висит в воздухе. Ходят анекдоты об его пробе голосов в Севастополе. Он вызвал тех, у кого есть большой голос. Вот и собрались извозчики, матросы и стали орать и петь русские песни или частушки. Говорят, будто это было невероятное зрелище, обратившее на себя внимание.

Как мы Вас встретим!! и как мы проводим Колоскова!!!

Целую Вашу ручку.

Письмо, пожалуй, осторожнее послать не на [нрзб.], а на Б. Дмитровку.

К. Станиславский.

Письмо коллективу МХАТ (31 декабря 1929 г.)

Пишу это письмо под Новый год, когда, вероятно, все дорогие мне старики, молодежь, сотрудники, хор, оркестр, администрация, рабочие, служащие — словом, все сойдутся в нашем милом фойе...

Как хочется в эти минуты быть с вами, обняться, в первую очередь с Владимиром Ивановичем, крепко пожать руку Михаилу Сергеевичу, расцеловаться со стариками, с молодежью и пройти так по всем рядам столов. Что же вам пожелать?

Я по-стариковски твержу все одно и то же. Такова уж наша привычка, не выбьешь. Вот чего я всем еще и еще желаю. Придет время, и очень скоро, когда будет написана большая, гениальная пьеса. Она будет, конечно, революционная. Большое произведение не может быть иным. Но в этой революционной пьесе не будут ходить с красными флагами. Революция будет происходить внутри. Мы увидим на сцене перерождение мировой души, внутреннюю борьбу с прошлым, устарелым, с новым — еще непонятым и не осознанным всеми. Это борьба ради равенства, свободы, новой жизни и духовной культуры, уничтожения войны... Вот когда потребуются подлинные актеры, которые умеют говорить не только словами, голосом, {376} а глазами, порывами души, лучами чувства, волевыми приказами. Новая пьеса потребует совсем новых декораций, обстановки. Не той, конечно, которую я до сих пор культиви-

* На Большой Дмитровке тогда находился Наркомпрос.

ровал, которую привыкли по шаблону называть натурализмом Станиславского. Не той, которая теперь считается новой и модной, а совсем другой, которая помогает, а не мешает Актеру (с большой буквы). Откуда же взять этого Актера?

Я утверждаю, что зародыш его — только и только в нашей театральной семье. Говоря это, я имею в виду не только нашу родину, но и весь свет.

Скоро придет время, когда будет существовать только превосходный театр. Все остальные, посредственные переделаются на говорящее кино. Да и понятно это. Я с большим удовольствием за 20 к. пойду слушать Шалапина, Карузо (вновь народившегося), Тосканини, [нрзб.] и пр. и пр., чем живую посредственную труппу, прилично играющую приличную пьесу. Театрам придется подтянуться, чтоб не быть выкинутыми за борт.

Борьба с будущим кино немыслима в области постановки. Говорят, что здесь, в Европе, готовят такие органы для съемки опер на площадях, такие громкоговорители, которые помогут усиливать звуки до пределов, определяемых силой оркестра в несколько тысяч человек. Мне рассказывал один большой знаток оперного дела, что недавно в Риме он слышал маленькую ростом певицу с таким поразительным голосом, звук которого летит в громадном театре и точно врезается в ухо. Говорившему казалось, что она стоит рядом с ним. Когда он пошел выражать свой восторг за кулисы, ему объяснили, что певица сама по себе, с точки зрения умения петь, прекрасна, но что голос ее так мал, что едва слышен в комнате. Силу дает ей новый громкоговоритель. То же будет и в нашем драматическом искусстве. Конкуренция с кино будет трудная.

И тем не менее кино никогда не сможет тягаться с живым творящим человеком, который умеет не только говорить, но и лучеиспускать. Вот этой способностью никогда не сможет обладать фотографическая пленка.

Это умеет и технически знает только наш театр.

Традиции этого искусства витают еще в стенах нашего театра. Они заложены глубоко в души наших стариков, из которых некоторые овладели бессознательно нашим искусством. Они не ведают другого. Но... Мы стареем. А потому.. Желаю всей нашей молодежи, всей нашей смене, пока еще не совсем поздно, пока мы можем рассказать им о многом и многому их научить, — воспользоваться нами.

Побольше вникайте в то, что говорят старики!

Побольше расспрашивайте их и старайтесь сами разобраться в том, что узнаете от нас.

{377} Побольше и почаще выходите с нами перед рампой. То, о чем я говорю, познается не только в театре, не только в классе, не только на репетиции и при домашней работе, а

главным образом — перед рампой, в наполненном зрителями зале, из души в душу, в момент самого творчества.

Вот мои вам пожелания для нового и будущих многих годов. А затем будьте здоровы и тверды, и верьте. Теперь имеет право жить на свете только герой.

Письмо И. В. Сталину 29 октября 1931 г.

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!

Зная Ваше всегдашнее внимание к Художественному театру, обращаюсь к Вам со следующей просьбой.

От Алексея Максимовича Горького Вы уже знаете, что Художественный театр глубоко заинтересован пьесой Николая Эрדмана «Самоубийца», в которой театр видит одно из значительнейших произведений нашей эпохи. На наш взгляд, Н. Эрдману удалось раскрыть разнообразные проявления и внутренние корни мещанства, которое противится строительству страны. Прием, которым автор показал живых людей мещанства и их уродство, представляет подлинную новизну, которая, однако, вполне соответствует русскому реализму в ее лучших представителях, как Гоголь и Щедрин, и близок традиции нашего театра.

Поэтому после того как пьеса была закончена автором, Художественному театру показалось важным применить свое мастерство для раскрытия общественного смысла и художественной правдивости комедии. Однако в настоящее время эта пьеса находится под цензурным запретом. И мне хочется попросить у Вас разрешения приступить к работе над комедией «Самоубийца» в той надежде, что Вы не откажете нам просмотреть ее до ее выпуска в исполнении наших актеров. После такого показа могла бы быть решена судьба этой комедии. Конечно, никаких затрат на постановку до ее показа Вам Художественный театр не произведет*.

Письмо А. С. Енукидзе 27 декабря 1932 г.

Глубокоуважаемый Авель Софронович! После просмотра «Слуги двух господ» 26 декабря 1932 г. В. Г. Сахновский сообщил мне Ваше решение допустить спектакль к публичному

* В ответном письме от 9 ноября И. В. Сталин, несмотря на свое невысокое мнение о пьесе, не возражал «против того, чтобы дать театру сделать опыт и показать свое мастерство». Однако Главрепертком так и не разрешил постановку пьесы.

исполнению, а также просьбу И. Я. Судакова — согласно его договоренности с Вами — о том, чтобы я ему дал визу на публичные спектакли этой пьесы после моего вторичного просмотра. Тем не менее я считаю своей обязанностью со всей прямотой еще раз сообщить Вам мое личное мнение о спектакле, которое во мне крепко сложилось. Я считаю, что этот спектакль опасен для искусства МХАТ, так как актеры театра наживают в нем профессиональные штампы, которые они затем, неминуемо, перенесут в другие пьесы. Я считаю, что этот спектакль поверхностен, лишен «сквозного действия» и потому внутренне бессмыслен. Избавиться от этих коренных недостатков можно было лишь путем углубленной работы, внимательно и глубоко распахав пьесу и проработав как ее, так и каждую роль по линии сквозного действия. Для {508} этого недостаточно нескольких репетиций, проведенных И. Я. Судаковым и коллективом актеров. 5/XII сего года, после моего просмотра этой пьесы, я сообщил И. Я. Судакову и актерам мой совет о необходимости длительной и глубокой работы над спектаклем, так как играть в той внешней манере, в которой был сыгран «Слуга», — значит противоречить самой системе театра; да и самая «внешняя манера» требует такой техники в смысле овладения речью, голосом, движением, умением носить костюм, которой исполнители «Слуги» отнюдь не обладают.

Поэтому я считаю, что с художественной точки зрения спектакль «Слуга» в том виде, как он был показан мне, не может иметь места в МХАТ СССР имени М. Горького.

Я уверен в своей точке зрения, особенно ввиду тех директив, которые я получил от Вас, которые я всецело принимаю и которые определяют проводимую мною в театре линию. Я имею от Вас указания о необходимости образования Театра-Академии, о ненужности спешки в выпуске пьес за счет их качества, об углубленном содержании спектаклей, о воспитании больших, внутренне богатых актеров-мастеров. Я согласен с Вами, что только таким путем и может создаваться театр, нужный нашей стране в наше время. Всем этим принципам спектакль «Слуга» в полной мере противоречит, и, не соглашаясь с ним, я только придерживаюсь установленной Вами линии театра.

Я не могу рассматривать спектакль «Слуга» вне общего вопроса о театре. Он является лишь образцом той ненормальной обстановки, которая нарушает линию театра и которая выражается в отходе от правильного актерского воспитания, признанного правительством.

Принятый в мое отсутствие производственный план, по существу, несбыточен. Он выдвигает мнимое накопление про-

дукции вместо действительного художественного роста театра. Пьесы, создающиеся в течение 2—4 месяцев, не могут жить как произведения искусства, так как они скользят по поверхности и наносят актеру непоправимый вред, приучая его к легкомысленному отношению к творчеству и навязывая ему ремесленный, штампованный подход к роли. Актер, одновременно работая 2—3 роли, разбрасывается и, без творческой сосредоточенности, дает набор штампованных приемов, уводящих его от жизни к самой дурной бутафории, и чем дальше, тем больше актер будет неспособен к передаче больших тем. Поэтому предложенный план неминуемо снижает актерское искусство и чужд идее Художественного театра.

«Слуга» является лишь примером и следствием этого плана. Он поддерживается и проводится определенной группировкой внутри театра. Поскольку между мною и сторонниками этого {509} плана возникают столь большие принципиальные расхождения, которые касаются самого существа искусства МХАТ, я предлагаю как единственный выход следующие мероприятия, изложенные в прилагаемом к этому письму обращении в Комиссию по управлению ГАБТ и МХАТ СССР им. М. Горького. Если, несмотря на мои объяснения (которые я обязан был изложить), Вам угодно будет, чтобы спектакль «Слуга» шел на сцене театра МХАТ СССР имени М. Горького, я подчинюсь Вашему приказу, но позвольте мне снять с себя ответственность за эту неудавшуюся работу театра*.

К. Станиславский.

Письмо участникам юбилейного вечера (январь 1933 г.)

Болезнь мешает мне сегодня быть со всеми, кто захотел почтить меня по случаю моего семидесятилетия. Я тем более ценю оказываемую мне честь и порывы добрых чувств, что сам по опыту знаю, как трудно и хлопотливо устройство юбилея. Одна из причин моего отказа от официального чествования — в том, чтобы не переутомлять и без того измученных работой артистов новыми публичными выступлениями. Если же, несмотря на все, вам угодно было собраться сегодня, то сегодняшний праздник еще больше трогает меня и усугубляет чувство благодарности ко всем инициаторам и исполнителям праздника, ко всем, без исключения, его участникам и присутствующим на вечере гостям.

* «Слуга двух господ» на сцене МХАТа не шел; после доработки спектакль играли в районных клубах.

{512} Мой первый, низкий мой поклон всем им — в знак глубоко искренней сердечной признательности.

В коротком письме не высказать всего, что хотелось бы сказать при личном свидании с друзьями и товарищами по искусству в знаменательный день артистической жизни. Скажу лишь кое-что, что уместится на страницах письма.

В переживаемое время, когда человеческое сердце и ум взбудоражены историческими событиями, трудно соединить большую группу людей на одной общей для всех связующей идее. Мы, артисты, — счастливы в этом случае, так как нас соединяет искусство, которое во все исторические моменты становится более необходимым для внутренней жизни людей. Однако нигде, как в искусстве, нет столько разных мнений, взглядов, путей, «систем», открытий, разногласия, вражды и ссор. Все это разъединяет людей. И, несмотря на это, мы связаны друг с другом. Скажут, что в сегодняшнем собрании моих друзей и товарищей по искусству, моих учеников и одинаково мыслящих — нас соединяет «система» Станиславского. Какая?

Теперь эта система в каждом из театров, выросших из МХАТ, переродилась совсем в другую, новую, часто противоположную, и, несмотря на это, мы все же не чужие люди и связаны чем-то общим, что всех соединяет и ведет по пути искусства.

Что же это за связь? Эта связь — в системе, но только не Станиславского, а самой величайшей художницы, «творческой природы человека».

Она и ее созидательные законы одни для всех людей, для всех направлений, толков подлинного искусства. Поскольку речь идет об этих творческих законах, мы все близки и родственны друг другу. Поскольку вопрос касается удаления от природы в область бесчисленных условностей, мы становимся чуждыми и перестаем понимать друг друга.

Все это я пишу для того, чтобы сделать нашу связь более ясной, четкой и определенной. Всю мою артистическую деятельность я посвятил не созданию нового выдуманного мной искусства, а лишь самому подробному и тщательному изучению творческой природы артиста-человека в себе самом, в других артистах, в учениках, в любителях, в музыкантах и певцах. Мой труд — не изобретателя, а исследователя. Он не пропал зря. Это доказывает сегодняшнее собрание моих друзей, товарищей по искусству, сотрудников и учеников, соединенных общей верой в «систему» величайшей художницы — творческой природы человека. Только она вечна, всем понятна и необходима каждому, кто подходит к искусству.

Мой второй поклон — друзьям и единомышленникам, в знак признания общей для всех, связующей нас идеи в искусстве.

Во всем мире кризис театра, и у нас в стране искусство не все еще благополучно, но тем не менее благодаря заботам правительства {513} искусство идет вперед и не умирает. Когда думаешь о будущем и об опасном нашем сопернике кино, мы уже предчувствуем мрачное будущее для всех плохих театров всего мира. Они должны уступить место Великому немому, заговорившему слишком громко.

Но, несмотря на это, будущее театров мне чудится в розовом свете. Их будет меньше, но зато те, которые уцелеют, будут прекрасны, от подлинного искусства, а подлинное искусство идет от законов творческой природы. Те, кто их изучает и кто следует этим законам, могут спать спокойно, им не грозит опасность, их ждет расцвет обновления. Но те, кто отошел от природы, пусть скорее возвращается к ней.

Человеческая природа бесконечно разнообразна, и потому на ее законах будут создаваться бесчисленные количества разновидностей, направлений искусств. Тем лучше. Это надо очень приветствовать, потому что если бы все виды искусства были похожи друг на друга как капли воды, то было бы скучно, а ничего нет хуже на свете, чем скучное искусство.

Поэтому пусть все творят так, как хотят, как умеют, пусть делают то, что хотят, пусть рисуют себе несколько бровей и кругов на лицах, но только пусть всё, что они делают, оправдывается изнутри вечными, обязательными для всех законами творческой природы.

Третий мой поклон — тем из наших единомышленников, которым выпала огромная роль спасения гибнущего искусства актера через возврат к вечно юному и неувядающему искусству величайшей художницы — природы.

{532} **И. В. Сталину (май 1933 г.)**

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович! Зная Ваше исключительно отзывчивое и внимательное отношение к Художественному театру, я решаюсь беспокоить Вас просьбой, имеющей для нашего театра очень важное и всех нас тревожащее значение. Она касается ближайшего моего товарища по работе, содиректора и сооснователя театра — Владимира Ивановича Немировича-Данченко, находящегося сейчас за границей и не имеющего средств к выезду в СССР. Насколько мне известно, об этом уже писал Вам Алексей Максимович*.

* А. М. Горький.

Мне приходится лишь добавить, что эта просьба направлена к Вам от всего коллектива театра, крайне нуждающегося сейчас в присутствии и работе Владимира Ивановича.

Обстоятельства, при которых Владимир Иванович остался за границей на такой долгий срок, таковы: зимой и весной 1931 г. он перенес тяжелое сердечное заболевание. Затем, летом 1931 г., он выехал за границу для лечения, причем он получил на лечение меньшую сумму, чем он рассчитывал по своей договоренности с Наркомпросом. Осенью 1931 г. он не смог вернуться на работу, так как состояние его здоровья продолжало внушать опасения. Зиму 1931—1932 г. он просуществовал на деньги, полученные им за границей как аванс в счет заказанной ему книги, и денег из СССР не получал. С наступлением лета он обратился с просьбой о материальной помощи из СССР для лечения и возвращения, которая была ему обещана в просимом размере, но высылалась постепенно и с большими задержками. Боязнь остаться за рубежом без средств к существованию вынудила его принять на себя ряд режиссерских работ в итальянском театре. Отвечая на настойчивые просьбы МХАТ скорее приступить к работе в театре, Владимир Иванович порвал свои заграничные обязательства, но к этому времени полученные им из Москвы суммы оказались недостаточными для того, чтобы покрыть долги и получить возможность приехать в Москву. Сейчас на все эти расходы ему необходимо 1 500 долларов.

Как бы ни расценивать причины, по которым Владимир Иванович очутился за границей в настоящий момент в столь трудном — даже угрожающем — для него положении, я не могу ни на минуту забыть ни его колоссальной роли в истории русского театра, ни его энергичной, талантливой, самоотверженной работы уже в революционные годы, когда он все силы отдавал на поддержку МХАТ и на развитие и создание искусства новой великой эпохи. Сейчас его работа в театре крайне нужна — мне одному трудно нести выполнение всех тех замечательных и нужных задач, поставленных театру правительством и партией: {533} здесь и создание Академии (поскольку Владимир Иванович — замечательный педагог), и руководство двумя театрами — основным и филиалом, и дальнейшая работа с драматургами, и непосредственная режиссура спектаклями.

Я глубоко убежден, что, получив материальную возможность вернуться, Владимир Иванович отдаст все силы для страны, как он это делал во все годы своей работы, и оправдает доверие правительства и партии.

Милая, дорогая Рипси!

Я получил посланные Вами пять журналов «Театр и драматургия» и к большому для меня горю и душевному оскорблению узнал, что моя система уже напечатана Судаковым и готовится к печати Сахновским. Я целый день ходил, как после сильного удара палкой — по голове**.

Дело не в авторском самолюбии, а в том, что самое любимое существо, которому отдана целая жизнь, — цинично изнасиловано и вынесено в изуродованном виде — на суд толпы.

То, что мне так дорого, будет теперь обливаться помоями, потому что в том виде, как оно подано, изуродованное мое создание, не заслуживает иного отношения.

У Судакова исключительная способность упрощать до степени {561} «простецкого» все, к чему он ни прикоснется. Первое впечатление у читающей публики получится как раз — в таком виде — мешанского упрощения, и я страдаю от этого, как страдает отец изнасилованной и опозоренной дочери.

Ну.. Бог с ним! Что сделано, того не переделаешь. Но зачем он после пишет мне письма с признаниями в любви и верности. Что это — презрение, насмешка?

Но я не из-за своих душевных страданий пишу Вам это письмо, а вот в чем дело.

Из Америки мне пишут, что мой издатель начинает терять терпение, тем более что в русских книгах — моя система уже проводится?! Что это значит, я и сам не пойму. У меня возникает предположение, что эти книги, которые Вы мне послали, может быть, уже известны в Америке? Может быть, лица, бывшие на московской экскурсии прошлой весной, подписались на русские журналы и следят за всем, что у нас происходит? Это очень возможно и вероятно.

Сопоставьте с этим фактом мои обязательства по отношению к американскому издателю.

Не помню, помещено ли в контракт или нет мое обязательство следить и противодействовать тому, чтоб до появления моей системы в Америке она нигде не печаталась. Я знаю, что я об этом писал, и неоднократно, в письме, которое может

* *Рипсимэ Карповна Таманцова* (1889—1958) — секретарь Станиславского в 1924—1938 годах, его доверенное лицо в театре.

** В «Театре и драматургии» с № 8 за 1933 год по № 4 за 1934 год режиссер МХАТа И. Я. Судаков напечатал «Беседы о первичных элементах актерского мастерства», где дал свое изложение системы Станиславского. Там же другой режиссер театра, В. Г. Сахновский, напечатал фрагменты своей будущей книги о режиссерском искусстве.

явиться тоже документом против меня. Помню, что я писал в письме, или это помещено в контракте, что я должен принимать меры и не допускать и противодействовать появлению моей системы в печати.

Контракт у меня не под рукой, и я не помню и не могу судить, где и в какой форме подписано мною такое обязательство.

То, что сделал Судаков и собирается делать Сахновский, подводит меня как нравственно, так и материально. Я не знаю, какие на этот счет существуют законы в Америке, но, говорят, там законы по печатному делу суровы, и я рискую либо разрывом контракта, либо каким-нибудь штрафом, который издатель может вычитать из моих доходов по будущей книге.

Нельзя ли поговорить с адвокатом или правозаступником, не должен ли я теперь написать какое-то письмо кому-нибудь, может быть, издателю, может быть, Судакову, чтоб оправдать свою лояльность, а может быть, и гарантировать себя от материальных убытков. Копия контракта у Вас имеется, по-моему.

Это совпало как раз с тем моментом, когда я предпринял переписку с Америкой относительно аванса за вторую книгу («Работа над ролью») для того, чтоб мне окупить сделанные здесь долги и добраться до Москвы и оплатить дорогу и жалование доктору.

{562} Трудно писать такое письмо, когда первое обязательство еще не исполнено, когда я благодаря ленивому просмотру моей книги специалистами не мог даже обещать срок высылки рукописи. Теперь же, если проделки Судакова известны там, то моя задача еще усложняется.

Может, юрист посоветует мне форму письма для отпаривания проделки Судакова. Если поможете мне в этом деле и притом в довольно скором времени, — буду Вам очень признателен.

После всей этой истории у меня как-то опустились руки. Не могу писать ни записок, ни писем, а их накопилось неимоверное количество, — кому на очереди.

Коонен и Таиров прислали мне к 35-летию юбилею милую телеграмму. Я хочу, но руки не доходят поблагодарить их. Тарасова — написала мне 2 письма. Кудрявцев — 2 или 3. Прислала милое письмо недавно Варв. Ос. Массалитинова. Н. Н. Литовцева — тоже прислала мне милое письмо. <...>

Моя книга на французском вышла в очень хорошем издании (25 фр.).

Спрашивают, куда и кому посылать, а я не знаю, сколько они нам должны по контракту. Напишите мне, они ждут ответа.

Здоровье ничего себе, но слаб, плохо хожу, скоро устаю. Почти из дома не выхожу. Сажу на крыше.

Марусе лучше. Она была больна гриппом.

Настроение здесь неприятное, тревожное. Если б не семья — был бы рад возвращению.

Обнимаю. Пишите.

Ваш К. Станиславский.

Письмо Гордону Крэгу (октябрь 1935 г.)*

Дорогой друг и коллега!

Когда я писал главу о Вас, то был по-настоящему взволнован дорогими воспоминаниями о совместной работе.

Мне хотелось нарисовать Вас таким, каким я храню Ваш образ в своих воспоминаниях.

{630} Вы не представлялись мне чопорным англичанином, а пламенным ирландцем. Отсюда и та ошибка, допущенная в моей книге, о Вашем происхождении.

Мне казалось, что Вы близки нам — русским артистам — Вашим бурным темпераментом, смелостью, свободой.

Вы сохранились в моих мыслях и воображении — рядом с Сулержицким, которого я высоко чту и люблю до сих пор. Ваши две фигуры: большого, мощного художника Крэга и маленького, талантливого Сулера — мне хотелось описать в этой главе.

Вот почему я не пропустил детали о том, что я познакомился с Вами в купальном костюме, что Вы выделялись из всех на улице Вашим оригинальным видом, в шубе из пьесы «Горе от ума» Грибоедова. И другие детали такого же рода писались мною оттого, что я искренно любовался в своих воспоминаниях Вашей оригинальной и красивой индивидуальностью.

Не думаю, что Вы хотели бы, чтоб я глядел на Вас иными глазами.

Думая о Вас как о гениальном художнике, мне не хватает выпуклых красок, чтобы описать Ваше творчество «Гамлета» на нашей сцене и Ваше изумительное изобретение, которое мне не удалось показать в полной мере.

Я описывал в книге свои старания, пробы, которые мы производили, свое бессилие передать полностью то, что надо было взять от ширм.

Я был очень недоволен собой и своей работой как Вашего помощника в «Гамлете», и обличал себя, и подтрунивал над

* Крупнейший английский режиссер XX века Эдвард Гордон Крэг (1872—1966) в 1909—1911 годах работал в Художественном театре над постановкой «Гамлета». Прочитав «Мою жизнь в искусстве», он выразил протест против неверно описанных там фактов его творческой биографии.

собой и над своими неудачными исканиями. Этим я хотел больше возвеличить Вас.

Катастрофа с ширмами понадобилась мне для обличения себя, а не идеи ширм.

И я был прав в своей самокритике, так как и до сих пор испытываю горечь своей неудачи как Вашего помощника в этой замечательной постановке «Гамлета».

Но, по-видимому, я плохой литератор и мне не удалось передать того, что я чувствовал.

Мои соотечественники, как мне кажется, поняли меня правильно и видят Вас моими глазами. Но за границей Ваши недоброжелатели прочли мои слова иначе.

Верю, что это так, и от всего сердца грущу, что принес Вам вред, а не пользу, как мне этого хотелось.

Я не должен был бы писать о злосчастном падении ширм. Вы правы в том, что мне не следовало давать пищи злым языкам.

Я благодарю Вас и за то, что Вы не обратились в суд с жалобой на меня. Это был бы ужасный финал нашего прекрасного знакомства с Вами.

Прежде чем переходить к вопросу о том, как поправить мою {631} оплошность в следующих изданиях (если они будут), я позволяю себе исправить Вашу ошибку.

Вы обвиняете меня во лжи и утверждаете, что падения ширм и всевозможных проб (пробковых, деревянных и др. ширм) не было.

Прилагаю засвидетельствованное заявление главного машиниста сцены и рабочих сцены, которые еще живы и продолжают работать у нас. Они подтверждают, что катастрофа с ширмами и всевозможные пробы материалов для них были в действительности и что Вы ошибочно их отрицаете.

Я посылаю этот документ для того, чтоб убедить Вас, что я не лгал и даже не фантазировал.

Перехожу к мерам исправления моей оплошности.

Я напишу своему издателю в Америке о том, чего Вы желаете. Ему же принадлежит право печатания книги в Англии и во всех странах с английским языком.

Если книга набирается заново при каждом издании, то будет нетрудно выполнить Ваше желание. Но очень может случиться, что печать книги раз и навсегда зафиксирована на больших картонах с вытисненными буквами (я не знаю, как на Вашем языке называется такого рода способ печатания).

Если это так, то ни зачеркнуть, ни изменить уже напечатанного нельзя.

В этом случае остается одно: приложить к изданию какое-то заявление, в конце книги, вроде того, какое есть в Вашей

книге об Эллен Терри; или предисловие, в котором я объясню то, что пишу Вам теперь.

Очень бы хотелось, во избежание новых недоразумений, чтоб Вы дали мне приблизительный текст того, что Вы желали бы прочесть в моем письме к читателям. Не откажите прислать его, а я, с своей стороны, спишусь с издателем.

Еще раз выражаю свою грусть и сожаление по поводу случившегося. Я надеюсь, что моя оплошность не изменит наших добрых отношений и хороших воспоминаний о нашей встрече и работе. На склоне жизни, прежде чем прощаться с ней и с Вами, мне дорого восстановление наших добрых отношений и сознание того, что Вы не таите в душе против меня недоброго чувства.

Письмо участникам юбилейного вечера в Доме актера 17 января 1938 г.*

Доходит ли до вас излучение моего взволнованного чувства? Передаются ли вам мои внутренние порывы благодарности, которые рвутся из моего сердца? Если они не доходят до вас, то я бессилен, так как слова не могут передать того, что я переживаю.

{680} Смею ли я принять на себя приписываемые мне заслуги?

Нет, они в большей своей части принадлежат неподражаемой художнице — творческой природе человека.

Моя заслуга лишь в том, что я, не мудрствуя, шел за ней, пытаюсь изучить и понять ее тайны. Если мне это удалось, я счастлив.

Остальное из приписываемых мне заслуг я отношу к чрезвычайно дорогому мне вашему доброму расположению.

Спасибо всем присутствующим на вечере, всем его исполнителям и устроителям; спасибо Дому артиста и его председательнице А. А. Яблочкиной, вспомнившим и так горячо почтившим меня в знаменательный день моей жизни.

* Письмо, продиктованное Станиславским З. С. Соколовой, было зачитано в конце юбилейного вечера, посвященного его 75-летию, и стало последним обращением К. С. к театральной общественности.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

- 1863, 5 (17) января — родился в семье фабриканта Сергея Владимировича Алексеева и его супруги Елизаветы Васильевны (в девичестве Яковлевой).
- 1875 — поступление в 4-ю классическую гимназию на Покровке.
- 1877 — первые выступления на сцене в домашнем Алексеевском кружке.
- 1878 — переход в гимназию при Лазаревском институте.
- 1881 — не окончив институт, устраивается на золотопрядильную фабрику Товарищества «Владимир Алексеев».
- 1882, сентябрь — поступает на курсы драматического искусства при Московском театральном училище.
- 1884, декабрь — выступление в роли Подколесина в гоголевской «Женитьбе» в домашнем спектакле в доме А. А. Карзинкина.
- 1885, январь — начинает выступать на сцене под псевдонимом Станиславский.
- 1886, февраль — избрание членом дирекции и казначеем московского отделения Русского музыкального общества (РМО). Знакомство с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, А. Г. Рубинштейном.
- 1887, апрель — постановка в Алексеевском кружке оперетты А. Салливена «Микадо», где Станиславский играл роль принца Нанки-Пу.
- 1888, январь — выход из дирекции РМО.
Октябрь — создание Московского общества искусства и литературы (МОИиЛ) во главе со Станиславским.
8 декабря — первый спектакль МОИиЛ — «Игроки» Н. Гоголя, где Станиславский играл Ихарева.
- 1889, март — первый режиссерский опыт Станиславского — «Горящие письма» П. Гнедича.
Июль — женитьба на актрисе Марии Петровне Лилиной (Перовшиковой).
- 1890, март — рождение дочери Ксении (умерла месяц спустя от дифтерита).
Апрель — постановка «Бесприданницы» (режиссер П. Рябов), где Станиславский играет роль Паратова. Посещение спектаклей гастрوليрующей в Москве Мейнингенской театральной труппы, оказавших большое влияние на Станиславского.
- 1891, февраль — постановка «Плодов просвещения» Л. Н. Толстого.
Июль — рождение дочери Киры.
Ноябрь — постановка «Села Степанчикова» Ф. Достоевского, где Станиславский играет роль Ростанева.
- 1892, сентябрь — рождение сына Игоря.
- 1893, январь — смерть отца.
Октябрь — знакомство с Л. Н. Толстым в Туле.
- 1894, март — играет роль Паратова с М. Н. Ермоловой в роли Ларисы в городском театре Нижнего Новгорода.
- 1895, январь — постановка «Уриэля Акосты» К. Гуцкова.
- 1896, январь — постановка «Отелло» У. Шекспира (Станиславский исполнил роль Отелло).
- 1897, 22 июня — встреча Станиславского с Вл. Ив. Немировичем-Данченко в ресторане «Славянский базар».
- 1898, январь — постановка «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана.
Июнь — в подмосковном Пушкине начались репетиции труппы Московского Художественного театра.

- 14 октября — открытие МХТ премьерой спектакля по пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».
- 17 декабря — постановка «Чайки» А. П. Чехова, где Станиславский сыграл роль Тригорина.
- 1899, сентябрь — постановка «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого.
- Октябрь — постановка «Дяди Вани» А. П. Чехова, где Станиславский сыграл роль Астрова.
- 1900, март — дебют В. И. Качалова в МХТ.
- Сентябрь — постановка «Снегурочки» А. Н. Островского.
- Октябрь — постановка «Доктора Штокмана» Г. Ибсена, где Станиславский сыграл главную роль.
- 1901, январь — постановка «Трех сестер» А. П. Чехова, где Станиславский сыграл роль Вершинина.
- 1902, март — постановка «Мещан» М. Горького.
- Апрель — В. Э. Мейерхольд с группой актеров покидает Художественный театр.
- Октябрь — открытие нового здания Художественного театра в Камергерском переулке.
- Декабрь — постановка «На дне» М. Горького, где Станиславский играет роль Сатина.
- 1903, октябрь — совместная с Вл. Ив. Немировичем-Данченко постановка «Юлия Цезаря» У. Шекспира, где Станиславский сыграл роль Брута.
- 1904, январь — постановка «Вишневого сада» А. П. Чехова и чтение пьесы автора в Художественном театре.
- 1905, март — постановка «Привидений» Г. Ибсена.
- Май — создание совместно с В. Э. Мейерхольдом экспериментальной студии на Поварской.
- 1906, январь — апрель — гастроли Художественного театра в Германии и Австро-Венгрии.
- Сентябрь — постановка «Горя от ума» А. С. Грибоедова, где Станиславский сыграл роль Фамусова.
- Ноябрь — острые творческие споры с Вл. Ив. Немировичем-Данченко.
- 1907, февраль — постановка «Драмы жизни» К. Гамсуна.
- Декабрь — постановка «Жизни человека» Л. Андреева.
- 1908, сентябрь — постановка «Синей птицы» М. Метерлинка.
- 1909, апрель — постановка «Ревизора» Н. В. Гоголя. Начало работы над «Гамлетом» совместно с английским режиссером Г. Крэгом.
- Декабрь — постановка «Месяца в деревне» И. С. Тургенева, где Станиславский сыграл роль Ракитина.
- 1910, август — тяжело заболел тифом в Кисловодске, лечился до декабря.
- 1911, январь — февраль — поездка в Италию, посещение М. Горького на Капри.
- Август — начало внедрения в Художественном театре системы Станиславского.
- Сентябрь — постановка «Живого трупа» Л. Н. Толстого, где Станиславский сыграл роль Абрезкова.
- Декабрь — постановка «Гамлета» У. Шекспира с В. И. Качаловым в главной роли.
- 1912, сентябрь — создание Студии МХТ (Первой студии).
- 1913, март — постановка комедий Ж. Б. Мольера «Брак поневоле» и «Мнимый больной».
- 1914, февраль — постановка «Хозяйки гостиницы» К. Гольдони.

- Июль* — во время поездки в Германию арестован в связи с началом Первой мировой войны; вернулся в Москву в сентябре.
- 1915, *март* — постановка «Моцарта и Сальери» А. С. Пушкина, где Станиславский сыграл роль Сальери.
- Ноябрь* — начинает занятия по своей системе с певцами Большого театра.
- 1916, *январь* — начало репетиций пьесы «Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского.
- Ноябрь* — открытие Второй студии МХТ.
- 1917, *март* — генеральная репетиция «Села Степанчиково», после которой Станиславский отказался от роли Ростанева и от новых ролей вообще.
- Ноябрь* — возобновление спектаклей Художественного театра после октябрьских боев в Москве.
- 1918, *декабрь* — В. И. Ленин посещает спектакль МХТ «На всякого мудреца довольно простоты», где Станиславский играет роль генерала Крутицкого.
- 1919, *август* — арест Станиславского как заложника во время наступления белых на Москву.
- Сентябрь* — начало работы Оперной студии МХТ.
- Декабрь* — Художественный театр получил статус академического.
- 1920, *апрель* — первая за годы революции премьера театра — постановка «Каина» Дж. Байрона.
- Май* — начало работы Музыкальной студии МХАТа во главе с Вл. Ив. Немировичем-Данченко.
- Ноябрь* — присоединение студии Е. Б. Вахтангова к МХАТу в качестве Третьей студии.
- 1921, *октябрь* — постановка «Ревизора» Н. Гоголя.
- Ноябрь* — открытие театра Третьей студии МХАТа на Арбате (ныне Театр им. Вахтангова).
- 1922, *май* — возвращение в Москву покинувших ее в годы Гражданской войны актеров МХАТа во главе с В. И. Качаловым.
- 1922—1924 — гастроль МХАТа в Европе и Америке.
- 1924, *май* — в США на английском языке вышла книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве».
- Август* — возвращение с группой актеров в Москву.
- Сентябрь* — возобновление спектакля «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого. Превращение Первой студии МХАТа в самостоятельный театр (МХАТ 2-й) во главе с М. А. Чеховым.
- 1925, *январь* — возобновление спектакля «Горе от ума» по пьесе А. С. Грибоедова.
- Май* — возобновление спектакля «Дядя Ваня» по пьесе А. П. Чехова.
- 1926, *январь* — постановка «Горячего сердца» А. Н. Островского.
- Сентябрь* — выходит на русском языке книга «Моя жизнь в искусстве».
- Октябрь* — постановка «Дней Турбиных» М. А. Булгакова.
- Ноябрь* — премьера в Оперной студии МХАТа оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» в постановке Станиславского.
- 1927, *апрель* — постановка «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» Бомарше.
- Ноябрь* — постановка «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова.
- 1928, *февраль* — постановка «Унтиловска» Л. С. Леонова.
- Октябрь* — во время юбилейного вечера МХАТа Станиславский перенес тяжелый сердечный приступ.

- 1929, *март* — премьера в Оперном театре (бывшей Оперной студии МХАТа) оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в постановке Станиславского.
Май — отъезд на лечение за границу.
- 1930, *февраль* — премьера в Оперном театре оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».
Ноябрь — возвращение в Москву.
- 1932, *ноябрь* — премьера спектакля по роману Н. В. Гоголя «Мертвые души» (инсценировка М. А. Булгакова) в постановке Станиславского.
- 1933, *октябрь* — премьера в Оперном театре оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» в постановке Станиславского.
- 1935, *март* — открылась Оперно-драматическая студия Станиславского (ныне Московский драматический театр им. К. С. Станиславского).
Апрель — премьера в Оперном театре оперы Ж. Бизе «Кармен» в постановке Станиславского.
- 1936, *февраль* — постановка «Мольера» М. А. Булгакова, вскоре снятого с репертуара.
Сентябрь — присвоение звания народного артиста СССР.
- 1938, 7 *августа* — умер в Москве.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Балашов С. С.* Алексеевы. М., 2008.
- Бокшанская О. С.* Письма Вл. И. Немировичу-Данченко: В 2 т. М., 2005.
- Бродская Г. Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишнево-садская эпопея: В 2 т. М., 2000.
- Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. 2-е изд. М., 2003.
- Марков П., Чушкин Н.* Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. М., 1962.
- Московский Художественный театр в русской театральной критике: В 3 т. М., 2005—2010.
- Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979.
- Нехорошев Ю. И.* Декоратор Художественного театра В. А. Симов. М., 1984.
- О Станиславском: Сборник воспоминаний. М., 1948.
- Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском. М., 1963.
- Полякова Е. И.* Станиславский. М., 1977.
- Полякова Е. И.* Станиславский — актер. М., 1972.
- Радищева О. А.* Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений: В 3 т. М., 1997—1999.
- Ремез О. Я.* Голоса Любимовки. М., 1980.
- Румянцев П. И.* Станиславский и опера. М., 1969.
- Сибиряков Н. Н.* Станиславский и зарубежный театр. М., 1967.
- Соболевская О. С.* К. С. Станиславский работает, беседует, отдыхает. М., 1988.
- Соловьева И. Н., Шитова В. В.* К. С. Станиславский. М., 1986.
- Станиславский К. С.* Беседы в студии Большого театра. М., 1947.
- Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986.
- Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1955.
- Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988—1999.
- Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.
- Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского: В 2 т. М., 1973—1977.
- Топорков В. О.* Станиславский репетирует. М., 1950.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	6
<i>Глава первая. Дети индиго</i>	17
<i>Глава вторая. Игры в будущее</i>	35
<i>Глава третья. Роковая счастливая встреча</i>	55
<i>Глава четвертая. Появление третьего</i>	68
<i>Глава пятая. Начало театра</i>	89
<i>Глава шестая. Сидение на финской скале</i>	117
<i>Глава седьмая. Новое театральное время</i>	137
<i>Глава восьмая. Путешествие в «Село Степанчиково»</i>	162
<i>Глава девятая. Наступление хаоса</i>	182
<i>Глава десятая. За океаном</i>	193
<i>Глава одиннадцатая. Возвращение</i>	229
<i>Глава двенадцатая. Последнее одиночество</i>	244
<i>Глава тринадцатая. Неудобный Демидов</i>	256
<i>Глава четырнадцатая. Платье на смерть</i>	274
 <i>Вместо финала</i>	 298
 <i>Приложение. Станиславский о Станиславском</i>	 307
<i>Основные даты жизни и творчества К. С. Станиславского</i>	442
<i>Краткая библиография</i>	446

Кречетова Р. П.

К 80 Станиславский / Римма Кречетова. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 447[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1459).

ISBN 978-5-235-03615-4

Имя Константина Сергеевича Станиславского (1863—1938), реформатора мирового театра и создателя знаменитой актерской системы, ярко сияет на театральном небосклоне уже больше века. Ему, выходцу из богатого купеческого рода, удалось воплотить в жизнь свою мечту о новом театре вопреки непониманию родственников, сложностям в отношениях с коллегами, превратностям российской истории XX века. Созданный им МХАТ стал главным театром страны, а самого Станиславского еще при жизни объявили безусловным авторитетом, превратив его живую, постоянно развивающуюся систему в набор застывших догм. С таким подходом полемизирует в своем биографическом исследовании известный театровед Римма Кречетова, чье внимание сосредоточено на роли и месте великого режиссера в становлении современного театра. Книга выходит к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского.

**УДК 792.2(092)
ББК 85.334.3(2)**

знак информационной
продукции **16+**

Кречетова Римма Павловна
СТАНИСЛАВСКИЙ

Редактор **В. В. Эрлихман**
Художественный редактор **И. И. Суслов**
Технический редактор **М. П. Качурина**
Корректоры **Т. И. Маляренко, Г. В. Платова**

Сдано в набор 05.09.2013. Подписано в печать 18.11.2013. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 28,2+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ № 1314680.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

arvato Отпечатано в полном соответствии с качеством
япк предоставленного электронного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-03615-4