

РУССКОЕ АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

РУССКОЕ АКТЕРСКОЕ

Актер в театре
Вахтангова, Евреинова,
Акимова

Серафима Бирман

Великая театральная иллюзия

Идеи Станиславского
сегодня

ИСКУССТВО XX ВЕКА

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Русское актерское
искусство XX века**

Выпуск 4

Санкт-Петербург

2013

ББК 85.33(2)
УДК 792.072(471)

Редколлегия:

Н. А. Таршис, кандидат искусствоведения
(ответственный редактор и составитель),
С. Г. Сбоева, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

А. А. Кириллов, кандидат искусствоведения,
А. Ю. Ряпосов, кандидат искусствоведения

Русское актерское искусство XX века: [сб. статей]. Вып. 4 /
Российский институт истории искусств; [отв. ред. и сост.:
Н. А. Таршис] – СПб., 2013. 280 с.

Художник В. А. Манацкова

В оформлении книги использован рисунок обложки
журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам»
(художник Ю. Бонди)

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-182-9

© Российский институт истории
искусств, 2013

© Коллектив авторов, 2013

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ВЫПУСКУ

Издание задумано сектором театра Российского института истории искусств как цикл очерков об отечественном актерском искусстве XX в., рассмотренном в связях с теми театральными системами, внутри которых оно развивалось.

Статьи, вошедшие в четвертый выпуск «Русского актерского искусства XX века», в основном вновь обращены к первой четверти столетия. Проблемные узлы, завязанные в ту великую театральную эпоху, столь существенны, что историки и практики сцены еще долго будут обращаться к этому наследию.

Некоторым фигурам, определившим пути эволюции не только отечественного, но и мирового актерского искусства, посвящена огромная литература (прежде всего, конечно, это касается К. С. Станиславского); другие редко становятся объектом основательного изучения (С. Г. Бирман и Н. Н. Евреинов, например). Соответственно разнятся и авторские подходы к материалу.

Сама немалая дистанция, отделяющая нас от той эпохи, предполагает и целостный охват исторического феномена, и его сопряжение с новейшим театральным временем. Первый выпуск появился два десятилетия назад, еще в пределах рассматриваемого периода. Сейчас, когда новое столетие уже приоткрывает свое лицо, трудно говорить о прямом наследовании тех фундаментальных театральных открытий. Более того: современное состояние культуры не только демонстрирует связи и преемственность, но и обнажает болезненные разрывы таких связей. Искусство актера включено в широкие процессы, переживаемые обществом в целом. Глубинная, древняя его сердцевина, открытия, совершенные при становлении классических театральных систем XX в., и турбулентное сотрясение, кажется, самих основ гуманистической парадигмы культуры, переживаемое в новейшую эпоху, – все это делает феномен современ-

ного актерского искусства не только сложным, но и остропроблемным. Не случайно в отдельный, заключающий книгу раздел этого выпуска вошли материалы, представляющие живое дискуссионное поле мысли о современном значении и судьбе наследия К. С. Станиславского.

Открывающая сборник статья Е. В. Соколовой «Актер в театре Е. Б. Вахтангова» представляет трагически краткий, исключительно насыщенный путь Вахтангова от ревностного ученичества у Станиславского до прорыва к собственной концепции театрального актера. Невозможно переоценить значимость для истории актерского искусства XX в. самого этого пути, сложного, перипетийного, «нелинейного» даже на той короткой исторической дистанции, что была отпущена Вахтангову. Автор подробно, на материале многих рецензий, свидетельств современников и исследований, раскрывает художественную проблематику поисков и открытий Вахтангова, опирается и на публикации, появившиеся в самое последнее время.

Темы, затронутые Е. В. Соколовой, естественным образом получают продолжение в статье И. Ю. Шестовой «Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму». Это первое основательное исследование творческого пути актрисы, в работе которой с исключительной рельефностью и художественной силой воплотился целый спектр исканий в области актерского искусства, связанный с именами Станиславского, Сулержицкого, Вахтангова, Михаила Чехова. Автор статьи дает представление о масштабе творческой личности Бирман, подробно разбирает ее ключевые актерские работы. При этом акцент сделан на методологических аспектах становления актрисы, что оправдывает существование персонального очерка в контексте и формате настоящего издания. Вместе с тем здесь отчетливо звучит и мотив трагической участи великих открытий первой четверти XX столетия. Судьба самой Бирман свидетельствует о том героическом одиночестве и о том голодном «соцреалистическом» репертуарном и режиссерском пайке, на которые была обречена актриса гротеска именно в пору своей зрелости.

Многогранность проблемы актера, остро стоявшей в первой четверти прошлого века, получает подтверждение в статье Т. С. Джуровой «Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория». Аспекты отношения этого режиссера к актеру начиная с заявленных в названии статьи парадоксально противоречивы. Идеализация актеров прошлого, демиургов театральных миров, единовластно царивших на сцене, не мешает Евреинову выступать с жесткими регламентациями, относящимися к актеру-современнику, чей удел – быть «пластической маской», подчиненной воле режиссера. Автор статьи проводит своего героя по тонкой грани, где противоречия и парадоксальность, характерные для Евреинова, сохраняют свою творческую природу, и вписывает его в широкий контекст современных ему театральных концепций и идей.

В статье В. М. Мироновой «Актер в театре Акимова» разговор касается уже в основном второй половины XX столетия. Суть, однако, в том, что Н. П. Акимов сформировался именно в предыдущий период. По внутренней творческой раскрепощенности и по своим вкусам он был «последним из могикан», «белой вороной» в новом театральном времени – в этом, видимо, и состояла его драма и его историческая миссия.

Автор статьи рассматривает феномен «акимовского актера». Эта «марка» была живуча долгие годы и после ухода Акимова из жизни. Здесь очевидный парадокс, если иметь в виду обвинения в формальной «декоративности» акимовских спектаклей. Ту же ущербность усматривали в актерской игре. Между тем, как пишет автор, к нешуточным достоинствам артистов, культивировавшимся Акимовым, относятся сплав иронии и лирики, склонность к сценической эксцентрике – и, безусловно, умение существовать в яркой, организованной художником сценической среде – умение, казавшееся избыточным в советском театре после десятилетий воздержания от «формы».

Четвертый выпуск «Русского актерского искусства XX века» завершается, как уже было сказано, разделом, в котором помещены материалы, дающие представление

о дискуссионном пространстве современной мысли театроведов и практиков театра, об актерском искусстве, о судьбе наследия К. С. Станиславского.

В статье «Великая театральная иллюзия. Работа Станиславского над “системой” как повод для некоторых размышлений» Р. П. Кречетова рассматривает «систему» в контексте театральной культуры как титаническое усилие Станиславского сохранить и стимулировать активность индивидуальной «жизни человеческого духа» на сцене. Пафос статьи состоит, прибегая к терминологии самого Станиславского, в раскрытии сверхсверхзадачи «системы», рождавшейся в эпоху, когда угроза творческой самостоятельности личности была реальной.

Огромный объем литературы о «системе» соответствует ее действительному значению для мирового театрального искусства. В публикуемой статье очевиден полемический акцент на деле жизни Станиславского как на целостном послании, как на трагическом жесте – вызове той антигуманистической ситуации, что складывалась в жизни и культуре. Нельзя не видеть, что сверхзадача самой «системы», драматически обнаруживаемая в статье, в наше время звучит с новой силой, в чем также отдает себе отчет автор.

Теоретики и практики театра давно ощущают необходимость отойти от схоластического расчленения учения Станиславского на компоненты, тем более – на жестко сформулированные постулаты, что противоречит самому духу наследия великого артиста и педагога. Всё очевиднее взаимопроникновение составляющих этого учения, его принципиальная разомкнутость. Ведь Станиславский находился в непрерывном поиске до конца своей жизни. В этом контексте сегодня уже не может быть обойден Н. В. Демидов, который многие годы был ближайшим соратником Станиславского в разработке и практическом воплощении «системы». Он первым видел риски схоластического обращения к «системе» и разрабатывал, исходя из самых ее недр, пути высвобождения творческих возможностей актера, достижения искомой «жизни человеческого духа».

— | | —

Эта фигура, возникающая уже в статье Т. С. Джуровой, закономерно появляется в статье Р. П. Кречетовой, так же, как и в заключительном материале книги – интервью, взятом Н. В. Песочинским у В. М. Фильштинского, профессора Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Интервью посвящено современной проблематике, связанной с «системой» и требованиями к актерскому искусству. Станиславский здесь оказывается остроактуальной, необходимой отправной точкой современной дискуссии о воспитании артиста.

Издание, начиная с первого выпуска, принципиально открыто современной проблематике, связанной с актерским искусством, именно в сопряжении с исторической конкретностью исследуемых явлений. На сей раз решено в конце книги обратиться непосредственно к практике – действующему режиссеру и театральному педагогу, чтобы программная связь тенденций театрального процесса и актерского искусства была обоснована и подтверждена и таким образом.

Н. А. Таршиц

— | | —

Е. СОКОЛОВА

АКТЕР В ТЕАТРЕ Е. Б. ВАХТАНГОВА

Творческий путь Е. Б. Вахтангова трагически краток. Его приход в актерскую школу А. И. Адашева (1909) и последнюю постановку «Принцесса Турандот» (1922) разделяют всего тринадцать лет, а между тем это целые эпохи, веки в жизни страны, театра и самого режиссера. Эстетический разброс зрелых спектаклей Вахтангова – эклектизм «Эрика XIV», экспрессионизм «Гадибука», игровая стихия «Турандот» – стал причиной противоречивых толкований его пути. Как режиссера ни называли: и ярый проповедник системы К. С. Станиславского, и страстный ее обличитель, и подражатель А. Я. Таирову, В. Э. Мейерхольду, приверженец «левого» театра. Не случайно П. А. Марков в статье «Новейшие театральные течения» вывел фигуру Вахтангова за пределы рассматриваемых направлений и поместил разговор о нем в главу, названную «На перекрестках».

Многочисленные переиздания дневников, писем режиссера и свидетельств современников (1939, 1959, 1984, 2011), приоткрывая завесы жизни и творчества, рождали новые споры о сути и смысле вахтановского театра. В двухтомном сборнике «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства», выпущенном под руководством В. В. Иванова, читателю возвращены изъятые цензурой советских времен документы, наброски, высказывания. Так, канонизированная в театроведении запись Вахтангова 1911 г.: «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм» – получила неожиданное продолжение: «Позвать музыку, новую живопись, скульптуру»¹. Эта перечеркнутая режиссером фраза, восстановленная Ивановым, показывает неоднозначность творческих поисков Вахтангова

и заставляет усомниться в безоглядной преданности «психологическому театру» молодого педагога Первой студии Московского Художественного театра.

Стоит вспомнить, искра таланта, заставившая говорить о необычно одаренном ученике школы Адашева, блеснула в эпизодических ролях-шаржах на студенческих капустниках (творческих предшественниках «Летучей мыши»). Сейчас сложно сказать, чем так выделился образ экзекутора, мелькнувшего на сцене: яркостью карикатуры, нарочито преувеличенным искривлением некоей черты персонажа, несурзной пластикой, рваным ритмом спешного пробега. Но, видимо, что-то остро сатирическое было выявлено в казалось бы ничего не значащем пробеге через сцену. Н. В. Петров замечал, что Вахтангов раскрылся в этой бессловесной роли в зарисовке «Сон советника Попова». Черета мелких колких пародий подтвердила сатирический дар Вахтангова. В «Летучей мыши» он сразу оказался своим. Во втором представлении «Кабаре» Вахтангов изображал Качалова в роли Анатэмы. «В. И. Качалов пришел в восторг, потому что Вахтангов не только внешне верно его изображал, но необычайно внутренне передавал сущность <...> вообще, у Вахтангова было замечательное свойство: он передавал сущность человека»².

В первых же выступлениях на капустниках Вахтангов поразил «способностью к имитации»³. Именно на почве эстрадных забав начались размолвки молодого режиссера со Станиславским. В шутовском слове перед представлением оперетты, поставленной для кабаре, Вахтангов сетовал: «Оставалось найти помещение. К. С. Станиславский отказал в помещении Художественного театра. У меня школа переживания. У вас – школа представления»⁴. Благоволя театру миниатюр, Станиславский проводил четкий водораздел между эстрадной забавой и психологическим театром. Примечательно, что когда Н. Ф. Балиев решил открыть артистическое кабаре как самостоятельное предпри-

ятие для широкой публики, непременным условием создателя «системы» стал отказ артиста-конферансье от службы в МХТ.

Дуэль «представления» и «переживания» – характерный мотив споров о Вахтангове – не была столь принципиальной для его театропонимания. В начале 1910-х гг. юный студиец осваивал принципы условно-игрового и жизнеподобного театров, в их взаимодействии – отталкивании формировались и контрастные грани его собственного театра, и особая актерская система, в которой сила актерской эмоции, душевного порыва разрешалась в яркой, «нафантазированной» сценической форме. Вахтангов знакомился с двумя противоположными способами существования актера на сцене и взаимодействия сцены и зала. С одной стороны, аскетизм первостудийцев, их замкнутость и растворение в ансамбле, «публичное одиночество», с другой – озорство кабаре, пародийно-гротескное высмеивание догм и направлений современного театра, в том числе и метрополии; демонстрация своего отношения к персонажу, игра с персонажем; мгновенный непосредственный отклик на реакцию зала. Психологический натурализм первых опытов Студии и театральность артистического кабачка – два своеобразных театральных полюса творческих поисков молодого режиссера. В. В. Иванов отметил творческие колебания Вахтангова: «По Записной книжке видно, как постепенно работа над “Деревянными солдатами” и опереткой для “Летучей мыши” совершенно вытеснила интерес к этим занятиям (по «системе». – Е. С.)»⁵.

Здесь, в полуэстрадных работах Вахтангова, представленных в исследовательских трудах кратким эпизодом творческой биографии, шалостью, намечались пути и принципы его будущего театра. Пародийный двойник МХТ, рожденный на студенческих капустниках, был театром совсем иного толка, чем метрополия. Тут расцвела артистическая фантазия. «Среди шуток и забав артистов на капустниках, – одобчительно

писал К. С. Станиславский, – выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска»⁶. Театр малых форм строился на заострении и обыгрывании приема, на освоении особенностей жанров пародии, сатиры, иронии, на четкой ритмической композиции, отточенной технике. Главенствовала форма: язык ритмического жеста и выразительность голоса и тела. Как писали советские историки театра, «Летучая мышь» изощрялась в изобретательности, нередко жертвуя содержанием ради формы»⁷. В миниатюрах, построенных на тесном контакте сцены и зала, «развертывалось большое искусство синтетического актера: как правило, все умели делать все»⁸. Исполнители «Летучей мыши» обладали способностью к трансформации: мгновенной смене жанра, стиля и приемов игры. Игровое самочувствие, основанное на взаимодействии актера, карикатурного персонажа и зала, становилось истоком своеобразных импровизаций. «Общение с залом на основах взаимности составляло «сверхзадачу» Балиева, актера и режиссера. Она проводилась без всякого доктринерства. Цели и способы избирались самые разные. Нечего и говорить, что «четвертая стена» опрокидывалась навзничь»⁹.

«Летучая мышь», с ее открытым диалогом с публикой, живым откликом на современность, часто делала предметом пародий столичные театральные постановки. Автором таких шуток нередко выступал и Вахтангов. «В его пародийных образах развенчивались и пессимистическая драма, и безвкусица модернистских увлечений, и абстрактная выхолощенность символистского искусства (пародии на «Анатэму» Л. Андреева и «Гамлета» в постановке символиста Гордона Крэга). Вахтангов заслуженно считался одним из наиболее изобретательных в жанре»¹⁰.

Поставленная начинающим режиссером пантомимная зарисовка «Парад оловянных солдатиков» (1911) стала и эскизным наброском для будущего театра Вах-

тангова. В ней впечатляли зрительные пластические картины, построенные по правилам музыкальной композиции, где движения актера подчинялись четкой технике танцевального па. Пантомима имела большой успех у публики и не только оставалась в репертуаре театра несколько десятилетий, но и из музыкальной шутки превратилась «в классический номер, который вошел в программы многих русских и иностранных эстрадных трупп»¹¹. Ряды солдатиков-близнецов, одетых в широкие холщевые штаны, скрывающие движения ног исполнителей, словно выдвигались к зрителям на невидимой подставке. Строй оловянных близнецов то растягивался, то сжимался, поочередно образуя четкие геометрические формы (ромб, квадрат и пр.). Отточенные кукольные движения подчинялись строгому темпоритму и сопровождались отрывистым деревянным звуком¹².

Вседозволенность «Летучей мыши» раскрывала творческую индивидуальность актеров, разнообразила палитру выразительных средств и провоцировала полемику с принципами «системы». Именно здесь, а не в классе школы Адашева «наметились контуры будущего “амплуа” актрисы» С. Г. Бирман. «Пародия, гротеск, порой злая шутка, – замечала З. В. Фельдман, – определяли стиль этих талантливых зарисовок с натуры. Они остроумны, ярко характерны, беспощадны. В их создательнице, по ее собственному меткому признанию, “бил ключом клоунский темперамент”. Именно тогда Бирман впервые в жизни предощутила, что такое сценический образ»¹³. Тут же, в кабаре, была сыграна первая эксцентрическая роль Михаила Чехова – Божазе в водевиле «Спичка между двух огней».

В творчестве «Летучей мыши» следует искать истоки образов-экстрактов, свойственных талантливым мхатовским студийцам. Вахтангова, Чехова и Бирман роднило стремление к субъективному театральному преподнесению персонажа. Актеры подтрунивали над своими героями, их внешностью, пластикой, мане-

рой речи, «выпячивали» характерную черту, которая в зависимости от ракурса наполнялась то мажорным, то минорным звучанием.

Прививка «Летучей мыши» многое определила в театральных взглядах Вахтангова. Творческая инаковость его актерских образов – Фрэзера и Текльтона, построенных по принципу карикатурности, на преувеличении приема и пластике марионеточного театра, – стилистически выделялась в спектаклях первостудийцев. «На фоне бытовизма театра переживаний, – писал Зограф о спектакле «Сверчок на печи», – Вахтангов создавал обобщенный образ в скупом и точном внешнем рисунке, с гротескным заострением приемов, с четкой графичностью исполнения»¹⁴. Жестокое сатирическое разоблачение персонажа выпадало из лирической тональности сказочной элегии. Забавные и смешные детали, найденные артистом, – нос-клюв, выпяченная грудь, деревянные негнущиеся ноги – утрировались им до степени сарказма. «Высокий, прямой до педантизма, с негнущимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками, он и сам казался лишь усовершенствованным творением своей игрушечной мастерской. Подобием человека, пародией на него»¹⁵, – свидетельствовал А. Д. Дикий. В конце спектакля в сказочном кукольном злодее вдруг просыпалось человеческое: «Загорались ясным светом рыбы глаза Текльтона, появлялась упругость в движениях, смягчался голос, пронзительно резкий дотоле, кукла оживала, превращалась в человека»¹⁶. Вахтангов сценически визуализировал образ человека-куклы. Словно упругой пружиной стягивая бездушность персонажа, в финале внезапно ослаблял ее, через смену ритма и пластики обнаруживал живое душевное движение в механическом существе. Текльтон Вахтангова, похожий на рисунки лондонских карикатуристов, стал заглавным портретом в серии пробных оттисков сценических офортов режиссера. Сочетание

граней комического и трагического, сгущение сатирических красок до гротеска, обобщенность образа, актерский комментарий и умение показать жизнь души через ритмопластический излом сценического рисунка – эти находки станут неизменными приемами вахтанговских ролей и постановок.

Вахтангов был тем студийцем, которого выделил в спектакле Мейерхольд. «Этот актер, – говорил Мейерхольд, – к нам ближе, чем к Станиславскому. Вы помните, как он приходил к нам смотреть “Незнакомку” в Тенишевский зал, и смотрите, как много он почерпнул для Текльтона от фигуры Звездочета... Он единственный, правильно играющий в этом спектакле»¹⁷.

Отрешенность от зрительного зала, замкнутость на постепенном выполнении сценических задач, переживании, на основе которого самопроизвольно должно родиться сценическое поведение, – эти требования Первой студии были противоположны искрометной фантазии «Летучей мыши».

Собрание верующих в религию Станиславского, как назвал М. А. Чехов первостудийцев, радело о совсем иной близости артистов и зрителей. «Смотрящим казалось, – писал Станиславский о первых спектаклях студии, – что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы»¹⁸. «Круг внимания» на первых порах изучения “системы”, – по словам С. Г. Бирман, – замыкался на сцене, не захватывая зрительного зала»¹⁹. «Публичное одиночество», за незримой ширмой которого актеры открыто выявляли личные переживания, по едкому замечанию Мейерхольда, для зрителя становилось все равно, что подглядывание в замочную скважину. Студия шла по пути «подробной психологизации образа и пьесы»²⁰. «Открывайте наиболее сердце» – этот призыв руководителя молодого актерского коллектива Л. А. Сулержицкого к участникам первой постановки объединял все спектакли начального периода.

Костяк молодой труппы Первой студии сформировался из выпускников школы А. И. Адашева: С. Г. Бирман, А. Д. Дикого, С. В. Гиацинтовой, М. А. Дурасовой, А. И. Чебана, О. И. Пыжовой и др. Вахтангов сразу стал помощником Станиславского и Сулержицкого в преподавании «системы». Студия должна была проверить ее первоначальный вариант, утвердить законы психофизиологии актерского творчества, добиться органичного существования человека на сцене.

Ошибкой ряда исследований является сопоставление педагогических принципов Вахтангова со зрелой «системой» Станиславского, какой мы знаем ее много десятилетий. В начале 1910-х гг. Вахтангов участвовал в становлении нового метода, еще не зафиксированного теоретически²¹; «система» не имела установленного канона, не была ортодоксальной, она менялась каждый год, сохраняя основные законы, основные положения»²².

В начале жизни Первой студии Станиславский абсолютизировал переживание, которое непроизвольно должно вылиться в воплощение персонажа на сцене. Речь шла именно о «персонаже», поскольку понятие «образ» как субъект театрально-сценического действия, построенный по особым – эстетическим законам, не входило в задачи первостудийцев. По воспоминаниям Дикого, актеры ограничивались «областью “чистых” нюансовых переживаний. Переживание – все, образ – ничто – таков был негласный (и неосознанный) закон Студии»²³.

Исполнительский принцип «Я емь» спровоцировал попытку воплотить новый способ работы с драматургическим материалом: писатель фиксирует импровизации, созданные актером на заданную тему, и на их основе сочиняет пьесу.

По мысли Горького и Станиславского, при этом методе студиец, подобно итальянскому комедианту, будет свободно плести узоры импровизаций по канве сценария, скажет именно те слова, отдастся именно тем чувствам, которые

родятся в нем произвольно, непосредственно, как они рождаются у человека в определенной жизненной ситуации, без подсказки и давления со стороны автора, драматургического материала, режиссера²⁴.

Эксперимент оказался неудачным. Но сам факт важен для понимания специфики исканий. Опыт обращения Первой студии к итальянской комедии масок парадоксален. Студийцы препарировали комедию масок, удаляя ее главную суть – игровую природу, построенную на взаимоотношениях актеров со своими масками и зрителем. Студия трактовала импровизацию в психологическом ключе органичного существования актера-персонажа в предлагаемых обстоятельствах. Игровой принцип комедии масок незаконно подменялся психологической прорисовкой героя, игра – переживанием, актерские выдумки и выходки – «жизнью души» героя-исполнителя. Жизнь и искусство оказались на разных чашах весов. Однако крен в сторону психологического натурализма не сразу был осознан коллективом.

Вахтангов и Сулержицкий испытывали новый метод воспитания актера. Исполнительские приемы осваивались в работе над рассказами А. П. Чехова. Студийцы выполняли своеобразные упражнения, направленные на развитие внутренней техники, поиск приспособлений, проявление и быструю смену разнообразных чувств. Миниатюры по Чехову давали плодотворную почву для освоения принципов психологического театра. В специально созданной Сулержицким и Вахтанговым картотеке содержатся краткие пометки: «“Отец семейства”: <...> Широко взятая раздражительность». «“Соседи”: упражнение на скрывание чувств и желание казаться не тем, что есть»²⁵.

Сценические упражнения были призваны обогатить бессознательные реакции актера в роли, сделать их органичными. Моделью исполнительского искусства выбиралась сама жизнь, где «реагирование совершается бессознательно для человека. У него есть зерно

его личности»²⁶. На репетициях студийцы стремились сблизиться со своими персонажами. Конечной целью экспериментов была способность «распоряжаться и владеть» творческим самочувствием «по собственному произволу»²⁷.

Преодолеть раздвоенность актерского создания (исполнитель – персонаж), пробудить истинные чувства героя в исполнителе предполагалось путем последовательного выполнения задач по методу Станиславского. Детально и скрупулезно: через сознательное (поиск «зерна» роли, «зерна» пьесы; действие в «предлагаемых обстоятельствах») к бессознательному (обнаружение в актере чувств героя) и до постепенного рождения «артисто-роли». Первоначально «психологическое самочувствие» актера в спектакле не предполагало строгой фиксации сценической формы, что казалось допустимым в маленьких помещениях студии, рассчитанных на небольшую аудиторию. Еще уловимые оттенки мимики, интонаций, движений становились искусством актерского откровения этого камерного комнатного театра.

Однако многое разнило двух педагогов Студии. «Художник в Сулержицком отступал перед тем, кого мы называем врачом и ловцом человеческих душ»²⁸. В отличие от своего друга и учителя Вахтангов разрабатывал метод воспитания актера не в общечеловеческом, а в сугубо театрально-художественном плане. Жизненная задача этого режиссера заключалась в театре. Вахтангов был «человеком театра и для театра»²⁹. «Если бы в мире не было искусства, – признавался он сам себе, – то едва бы стоило жить»³⁰. Первоначальный этический посыл Сулержицкого он подвергал проверке театром. Вечные библейские темы добра и зла, света и тьмы, живого и мертвого, их напряженный конфликт пронизывают все творчество Вахтангова; драматический накал выражен через столкновение жизненных начал.

Вахтангов по-иному трактовал духовное единение со-студийцев: не столько как стремление к самосовер-

шенствованию, пробуждению и развитию в человеке человеческого, сколько как сопричастность творческому поиску. Сплочение коллектива вокруг вполне определенной эстетической идеи было необходимо ему для смелых постановочных экспериментов.

При всей широте своей духовной миссии, Сулержицкий не стремился к творческой независимости, он выступал проводником идей, проповедником. Строптивый ученик Станиславского, Вахтангов изначально желал быть независимым, чтобы проверить собственные художественные идеи. Трудно судить о самостоятельности его ранних спектаклей, которые подвергались корректировке Сулержицкого. Показательны резкие расхождения постановщика «Праздника мира» (1913), «Потопа» (1915) с наставниками на генеральных прогонах, накануне премьеры.

Первую постановку Вахтангова «Праздник мира», осуществлявшуюся «по системе», отличала чистота эксперимента. На сцене раскрывались болезненные отношения в семье Шольц, переходы от мира к ссоре, от радости к катастрофе, от надежды к отчаянию. Постановщик выстраивал спектакль «по кускам» и «задачам», делал подробную разработку психологического подтекста каждой фразы. Студийцы «вливались» в сюжетные линии драмы, наполняя роль собственными, иногда глубоко потаенными, переживаниями. В камерном зале – комнате театра-дома – актеры с наивной страстностью вскрывали тайники души, проживая вместе со зрителем чужую жизнь как свою. Стихийная эмоция, не встроена в композицию роли и не направленная на ясную художественную цель творческой волей исполнителя, существовавшая на сцене сама по себе, поставила под вопрос избранные принципы актерского искусства. «Я не знаю, может быть, это не искусство, – писал рецензент, – искусство это всегда “нарочно”, всегда несколько эффект, поза, всегда несколько нечестно. А тут... Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр <...> Взяла молодежь

Художественного театра пьесу и распластала в ней свои души»³¹.

Спектакль, где актеры действовали нервами на нервы, обнажил крайности «системы», оборотную сторону изначальной природы чувств – патологию. Вахтангов искал возможности творческого преодоления таких крайностей. Путь от бытового жизнеописания, с его кошмарами и судорогой, к художественности сценического произведения начался с «Потопа» Ю. Х. Бергера. Режиссер, все более отдаляясь от своих учителей Станиславского и Сулержицкого, постепенно организовывал и вводил стихийные эмоциональные проявления в жесткие пластико-ритмические рамки роли. «Потоп», «Росмерсхольм» (1918), «Эрик XIV» (1921) – такова последовательность поиска новой образности в спектакле и способов существования актера в нем.

Режиссура «Потопа» осознанно предлагала новую для студийцев художественную эстетику. Вахтангов разработал театральное действие, где сценическая и актерская образность разрешалась в определенной художественной форме – музыкально организованных пластических картинах. Графичность групповых сцен спектакля, строго выстроенных композиционно, выделяется среди фотоматериалов других студийных постановок. Участники спектакля – Г. М. Хмара, А. А. Гейрот, М. А. Чехов, Б. М. Сушкевич, В. С. Смышляев, О. В. Бакланова – были призваны Вахтанговым четко следовать ритму, соблюдать сценический рисунок роли. В постановке осуществлялись (совсем недавно вычеркнутые в дневнике) принципы смежных искусств: музыки, живописи, скульптуры. Вахтангов нащупывал природу театра, особую систему построения сценического образа. Пьеса отвечала глубинной теме, волновавшей режиссера: человек и стихия. Разговор о бытии требовал внебытового эстетического решения. Музыкальная составляющая театральной образности, содержательность пластического решения роли, опробованные в «Параде оловянных солдатиков», утверж-

дались Вахтанговым как основа драматического действия большого спектакля. Режиссер выстраивал определенную линию сценического действия, рисунок мизансцен, жестов, пластики – они обретали художественную значимость. Наказ Сулержицкого актерам: «Пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств» – Вахтангов осуществил музыкально-пластически.

В многочисленных мемуарах студийцев повторяется мысль: спектакли Вахтангова были скорее режиссерскими, чем актерскими. Подступы к особому взаимодействию двух соавторов образа – режиссера и актера – хорошо различимы в работе над «Потопом». «Вахтангов добился того, что почти все актеры играли не только свою роль, но и всю пьесу»³².

Синхронность, ритмическая выверенность, точное выполнение музыкальной и пластической композиции были новыми, непривычными для первостудийцев установками. «Каждый актер, конечно, должен дать то, что нужно для режиссерского куска, – размышляла Бирман о вахтанговском «Потопе», – но *непрерывно в границах своей мелодии*»³³.

Постановка имела музыкальную форму рондо: размеренные, механистичные сцены будней посетителей американского бара начинали и завершали действие, а в середине звучала иная тема – взрыв чувств, экстаз, выраженный в отчаянном танце людей, оказавшихся на пороге смерти. Есть свидетельства, что Вахтангов тщательно прорабатывал сцену, повторяющуюся в начале и финале, когда безликий посетитель заходит в бар и заказывает коктейль. Он добивался особой технической четкости, полной зеркальности сцен, окольцовывающих действие. Чередование атмосфер: жара, духота, дождь, потоп и вновь духота – выражалось сменой музыкальных ритмов, которым подчинялись и которые создавали на сцене актеры. «Главное, что ошеломляло в этом спектакле, – отмечал А. Д. Попов, – это точно раскрытый актерами темпоритм их внут-

ренней и внешней жизни, темпоритм американской жизни, от которого обалдевают, тупеют и черствеют люди»³⁴. Вахтангов пытался разобщать исполнителей в пространстве сцены, чтобы затем сближать, сталкивать, кружить их в танце. «Пьеса выростала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических падениях»³⁵. Ритмическое решение сцен несло смысловую нагрузку, определяло актерские движения, их амплитуду и длительность.

Музыкальное воплощение экстаза вылилось срежиссированным вихрем уродов-плясунов, и на сей раз в иронии постановщика трагедийная тональность явно пересиливала комическую. «Гаснет электричество, и запертые люди в полумраке свечей пляшут танец веселья и отчаяния»³⁶, – свидетельствовал С. В. Яблоновский. Из рецензии в рецензию повторялось описание сцены: «Опьяненные столь же вином, сколько экстазом этих переживаний, как безумные, кружатся они в вихре какой-то негритянской пляски»³⁷. Индивидуальные черты каждого персонажа преобразались, сливаясь с преобладающими чертами хора танцующих в экстазе людей, хора гибнущего человечества. Актер вписывался режиссером в обобщенный музыкально-пластический образ. Само постановочное решение было говорящим. Н. Бромлей отмечала сильное воздействие на зрителей сцены потопа даже при слабом исполнении. «Второй акт “Потопа” – писала она, – настоящее искусство <...> Испытываешь сильнейшее волнение и эстетического, и морального свойства»³⁸.

Своеобразие постановки сразу отметили рецензенты. Спектакль шел «точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жестокой аккуратностью, с неумолимой педантической размеренностью»³⁹, – утверждал Э. М. Бескин. А Зограф писал: Вахтангов «вносит в спектакль момент острого сатирического гротеска. Он добивается ритмически законченного построения спектакля, подчеркнутой выразительности внешнего рисунка роли»⁴⁰.

Попов рассматривал постановку как этапную для студии: «Спектакль, стремительно развиваясь, все время балансировал на грани комического и трагического. Люди в этом “ноевом ковчеге” одновременно были жалки и смешны. Такого психологического заострения образов в спектаклях студии еще не было»⁴¹. Заострение было выстроено на столкновении ритмов: монотонные в начале и финале, они становились во втором акте вихрем иступленной пляски.

О впервые реализованных Вахтанговым в этом спектакле методах писал Марков: «Технически в “Потопе” наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках студии. Заключались они во все возрастающей четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца некоторых отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма»⁴². Однако наметки новой техники не были отчетливы. Актеры сбивались на привычные последовательные проявления чувств, житейскую правду:

Я не знаю, можно ли оценивать то, что мы видели в этом спектакле как актерскую “игру”. “Игры” – “актерства” – того, что названо Станиславским «штампом», не было. Была на сцене человеческая жизнь. И, порой, не верилось, что она на сцене⁴³.

Размышления Ю. В. Соболева не перечеркивают приведенных выше выводов. Режиссерские пробы Вахтангова, в которых он искал пути работы с актером и образом, были новы для первостудийцев, воплотить эти замыслы большинство из них оказывались не готовы: «<...> В г-же Баклановой чувствуется неуверенность. Она, например, плачет и плачет настоящими слезами. Но слезы до зрителей не доходят. Ибо г-жа Бакланова еще не овладела *мастерством*, – полагал Соболев. – Она умеет ярко чувствовать, но передавать чувствований еще не научилась»⁴⁴. Актеры выпадали из жесткого режиссерского ритма спектакля: «То отведет душу Бакланова, ослабив темп ради пережи-

ваний обманувшейся Лицци, – вспоминал Х. Н. Херсонский, – то Михаил Чехов, увлекаясь эксцентрической характерностью, перейдет тонкую грань, отделяющую строгий вахтанговский гротеск от фарса»⁴⁵.

При всех своих достижениях, спектакль «Потоп» был неровный. Для продолжения поисков, для утверждения собственной художественной концепции актерского образа и спектакля в целом Вахтангов явно нуждался в расширении арсенала актерской игры, в новом обученных актерах.

Предоставленная студийцам творческая свобода дала не предвиденные Станиславским результаты. Особенности черт актерского дарования и тяга к творчеству в коллективе «отборной молодежи» вели к внутренним противоречиям и даже постепенному отходу от «системы».

Практика корректировала первоначальные установки метода Станиславского: принцип последовательного аналитического освоения роли и принцип «публичного одиночества». Первый противоречил природе актерского восприятия, второй приводил к замыканию студийцев в рамках жизнеподобного театра. В работе над пьесой стройный логический подход к образу неминуемо нарушался при активизации творческого воображения, легко возбудимой актерской фантазии. В дневниковых записях студийцев содержатся признания о некоем «молниеносном озарении», нарушающем «естественный процесс иногда мучительного вызревания *образа*»⁴⁶. С. В. Гиацинтова писала о противоречиях при работе над ролью по «системе»:

Здесь я <...> была тайной еретичкой. Во-первых, мне нравилось в этюде сделать что-то опрометчивое, с бухты-барахты, и если это нечаянное действие оказывалось верным, оно рождало и верное самочувствие. Во-вторых (и это осталось навсегда), прежде всего мне хотелось увидеть внешний облик той, которую показываю, – какое у нее лицо, какая прическа, походка. Потом уже возникало настроение, чувство. Из-за этого я считала себя страшной грешницей, недостойной храма, в который допущена⁴⁷.

Тайными еретиками становились многие актеры. Подход к роли от внешней характерной черты был близок Бирман. Созерцание возникшего в фантазии образа и последующая имитация его легли в основу теории и метода М. Чехова. Кроме того, при переносе репетиций на сцену терялась органика «нажитого» на предварительных подступах к роли. Вахтангов искал причину сбоя: «В первый раз перенесли на сцену, – писал он про «Потоп». – Начинали раз пять. Ничего не вышло. Пока думаю, что это оттого, что перешли на сцену и потеряли поэтому нажитое»⁴⁸. Неопределенное «пока» разовьется в серию сопоставлений, опытов, подходов к осмыслению особого сценического языка, далекого от литературного источника. «Репетиция – это искание самочувствия в пьесе – актерская часть. Репетиции первые – намечается структура – режиссерская сторона», – запишет свои наблюдения начинающий режиссер⁴⁹.

Революционный переворот, стихийное крушение мироустройства, его смыслов и форм, поэтически воспринятый художниками, вызвал волну свободных и смелых откликов в искусстве. Трагический перелом времени, истории, жизни страны и человека отразился в постановке «Эрик XIV» А. Стриндберга (1921). Экспериментальный – впрочем, как и все большие произведения Вахтангова, – спектакль был неким перекрестком, где сосуществовали разные стили и манеры исполнения. Испытанные к 1921 г. художественные подходы к роли, явленное режиссером соприкосновение цели «жить на сцене» с задачей «выявлять образ» привели Вахтангова и первостудийцев к развилке прежде единого художественного пути, сделав очевидным творческое расслоение коллектива. В спектакле сталкивались реалистические персонажи, созданные на основе психологического метода, и актерские образы, имеющие сугубо театральное происхождение. Постановщик назвал спектакль первым опытом обретения формы. В нем он реализовывал попытки МХТ

(«Драма жизни», «Жизнь человека», «Гамлет») сочетать условность постановочных принципов с психологической правдой существования актера на сцене.

Г. В. Титова замечает, как в размышлении над оформлением предшествующего «Эрику» спектакля «Росмерсхольм» (1918) «начинается самоутверждение Вахтангова в режиссерской профессии», возникает «первая попытка создать *сценическую* атмосферу, противопоставленную мхатовской *жизненной*»⁵⁰. «Сукна, пропитанные веками, сукна, имеющие свою жизнь и историю», их «тишина и порядок», «строгость и стройность», «жестокость и непреклонность»⁵¹, властное дыхание старины бунтовали против главных героев, вихря новой жизни, который обуревал ими. Жизненная и сценическая атмосфера – напряженная, тревожная, стужающаяся и сплывающая людей в единое существо, – ощущалась в «Потопе». Столкновение героя и враждебной сценической среды легли в основу сценического решения трагедии Стриндберга. Концепция театрального пространства И. И. Нивицкого (и позднее Н. И. Альтмана) способствовала развитию театральных идей режиссера. Вахтангов исследовал законы сцены и принципы актерского творчества, их лексическую и грамматическую зависимость в создании цельного художественного высказывания.

В декорации Нивинского в абстрактных и ассиметричных объемных сооружениях, плоскостях, графике линий – обломках колонн, разрозненных площадках лестниц, зигзагах стрел на перевернутом заднике – рождались художественные смыслы, формы и ритмы спектакля. Сценография требовала особого режиссерского подхода к актерскому образу. Нейтральный фон – привычная для студийцев система сукон – уступил место пространству для игры, что давало Вахтангову возможность для новых пластических решений, пространственных характеристик. «Естественное для Студии стремление к внутренней психологической правде разбивалось о рифы сценической условности»⁵².

Вахтангов делил сценический мир на «мертвый» и «живой», участников действия – на «мертвых» и «живых». В построении мертвого мира – дворца театральное обоснование актерского образа вытесняло привычную для ранних постановок Студии житейскую логику чувств. «Заострение» внешних характерных деталей до гротеска и карикатуры – принцип буффонных, комических представлений, опробованный студийцами в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Вахтангов переносил в область трагедии. Мир мертвых был насыщен фантастическими образами, фигуры его героев, казалось, выскочили из «театра ужасов»⁵³. Мир живых отличали нюансировка чувств, простота и естественность их передачи, натуралистичность деталей. Абстрактные костюмы, «кубизированные гримы и деревянные голоса и застывающие позы»⁵⁴ «мертвых» соседствовали с конкретикой лиц, этнографической точностью костюмов и будничностью движений «живых».

Вдовствующую королеву, герцога Иоанна, палача Бирман, Г. В. Серов, В. В. Готовцев рисовали как преувеличенные утрированные образы. Движения персонажей, похожих на гигантских кукол, закреплялись в строгом пластическом рисунке. Асимметричные, пронзенные черными стрелами лица-маски, жесткие, сковывающие движения одежды, скульптурные позы, зычные протяжные голоса, подобные монотонным звукам органных труб, отличали жестоких, страшных обитателей дворца. Рамповыми лучами режиссер выхватывал их силуэты, чтобы вызвать в зрителе ощущение отчужденности, холодности и бескровности зловещих фигур. Солдат Монс – А. П. Болдырев, Карин – Л. И. Дейкун, прапорщик Макс – С. В. Попов развивали нюансировку чувств, сохраняя комнатность тона и будничность движений. «Мир мертвый и мир живой “Эрика XIV” Вахтангов разрешал как две самостоятельные задачи, – писал Н. Д. Волков. – С одной стороны, вы видите королеву-мать, летучей мышью проносящуюся по залам дворца, рыжебородого герцога Иоанна,

неподвижного и монументального, золотых дел мастера, как будто отлитого из золота, огневолового палача в кроваво-красном одеянии. С другой – крестьянка Карин на троне, задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличительных приемах – первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые – в этнографии, характерности, правдоподобии»⁵⁵. Ставя под сомнение целостность спектакля, режиссер сталкивал два противоположных актерских метода: «В изображении массивного, враждебного ему мира Вахтангов поднимался до высоты насыщенного экспрессионизма, а в изображении “мясистого мира живых” легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов и т. д.»⁵⁶.

Соболевым в кратком сопоставлении двух актерских работ наглядно представлена разница между крайними подходами к роли:

Особое в оценке исполнителей место занимают двое: Дейкун и Серов. Дейкун, играющая Карин – возлюбленную Эрика, требует особого упоминания благодаря тому душевно ясному и чистому рисунку женственности, который она дает, причем рисунок сделан, разумеется, по тому же «психологическому» методу переживаний, но выполнен тонко и глубоко. Серов – герцог Иоанн Рыжебородый – резко выпадает из общего ансамбля по той рельефной театральности (я бы даже сказал – гротеску, не грубому, но четко намеченному)⁵⁷.

Среди двух миров существовал Эрик, чужой в каждом из них. Вахтангов писал об Эрике: «Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб – он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратимо должен сам себя уничтожить»⁵⁸. Сложное сплетение безумства и прозрения бедного Эрика – человека, мучающегося между двух миров, – воплотил Чехов. Участник репетиций Дикий вспоминал: «Мысль Вахтангова об Эрике как о человеке, “рожденном для несчастья”,

терзаемом “мертвыми” и “живыми” и не приставшем ни к одному из берегов, весьма отвечала личному чеховскому ощущению действительности»⁵⁹.

Заразительность переживаний, а порой даже истерика, на которую сбивался актер, сочеталась с силой эмоционального воздействия строго, по театральной форме, выверенных жестов, поз, движений, звучаний голоса. Закрепленный внешний пластический рисунок роли имел отчетливые смысловые акценты. Холодную и строгую графичность чеховского исполнения отметил Марков. «Кажется, – рассуждал критик, – что весь его облик в любую минуту легко перенести на бумагу и закрепить твердым рисунком»⁶⁰.

Драматическое напряжение выстраивалось сценически на сочетании пластическо-звуковых контрастов. Эрик был центром архитектоники спектакля. «Эрик и – вокруг Эрика. Теза и антитеза. Полярности»⁶¹ – определил композиционное решение постановки Ю. Анненков. Когда Эрик метался по сцене, его резкие, рваные, стремительные порывы, нервный крик натакивались на неподвижность придворных, их монотонную, однообразную речь. Разобщенность пластического поведения главного героя и его окружения обостряла коллизию. Перед отравлением, по свидетельству Ю. Анненкова, чеховский герой «неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг нарастает движение: придворные сходятся, встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный угол тревоги – по прямой, по изогнутой, под разными углами»⁶². Продуманные и срежиссированные зримые образы, далекие от кропотливого жизнеподобного воплощения положений пьесы, отражали трагедию Человека «меж двух миров».

Эмпирика отступала. Режиссер выходил на уровень трагического обобщения. В последнем акте герой Чехова «сбрасывает с себя тяжелый королевский наряд, – описывал сцену гибели Эрика Соболев, – и черное, словно иноческое, платье рисует тонкий, почти

юношеский стан Эрика, добровольно пьющего губительную отраву»⁶³. Тонкий черный силуэт выделялся благодаря нарастанию рампового света, наполняющего сценическое пространство. В пустой и враждебной вселенной оставался одинокий человек.

«Чехов играл своего героя подчеркнуто графично, экспрессивно. В то же время в самых напряженных сценах он нередко срывался на крик, истерику»⁶⁴. Эти клинические проявления безумства были оформлены В. Раппапортом в полушутливое медицинское заключение:

Degeneratio Psychia – 6,0
Neurastenia – 3,0
Hebephrenia (детскость) – 30,0
Abulia (безволие) – 60,0
Catatonia – 1,0⁶⁵

Совершенная рецептура художественного образа еще не была открыта Вахтанговым и его актерами, они только испытывали ее «ингредиенты», их сочетания и воздействие на зрителя: силу чувства и эмоции, значение ритма, траектории и темпа движений актера, мелодии голоса. Сущностный конфликт психологической правды и сценической условности, вероятно, и был отправной точкой в творческом методе Вахтангова.

Помощник режиссера Б. М. Сушкевич вспоминал, что Вахтангов во время репетиционной работы говорил исполнителям: «Ищите содержание так же, как работали до сих пор, ищите, а я приду и найду форму. Поставлю в какой угодно форме содержание»⁶⁶. Проблема взаимодействия формы спектакля и принципов актерского исполнения – центральная для режиссера.

Для Первой студии постановка пьесы Стриндберга стала важным опытом освоения театральных форм. В «Эрике» психологический метод изживал себя, на смену ему приходило театрально-сценическое обоснование образа, семантики его пространственных и временных проекций. Вахтангов, как и Станиславский,

обращался к эмоциональной природе актерского творчества, но в его театре она уже не была квинтэссенцией актерского искусства, а становилась материалом для творческого преобразования и театральной гравировки.

В спорных спектаклях, создававшихся порой в противоречии с первоначальными студийными установками, Вахтангов нащупывал пути современного театра, интуитивно вплетая живую актерскую эмоцию в сложную режиссерскую ткань спектакля. Изначальные чувства, преобразованные режиссером, отражались на разнофактурных режиссерских плоскостях: сатирическо-гротескной («Чудо», «Свадьба»), мифопоэтической («Гадибук»), условно-игровой («Принцесса Турандот»).

Творческие поиски Вахтангова были и стихийными, и последовательными одновременно. Уже «Потоп» спровоцировал необходимость особой характеристики художественного решения спектакля. В описании постановки появилось слово «гротеск». Движение от призыва «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера»⁶⁷ до возгласа «Пусть умрет натурализм в театре!»⁶⁸ сложно. Путь от жизнеподобного театра к «фантастическому реализму» проходили вслед за Первой и другие ведомые Вахтанговым студии: Третья и «Габима».

Сценические пробы и дневниковые наброски постановочных замыслов режиссера свидетельствуют об активных поисках специфики сценического языка, о переосмыслении актерского искусства. В 1915 г. под влиянием статей журнала «Любовь к трем апельсинам», откликаясь на увлечение современного театра эстетикой комедии дель арте, Вахтангов написал планы-сценарии для марионеток, в которых попытался разъединить актера и персонажа. Режиссер нащупывал структуру образа, обращая особое внимание на дистанцию между ними. Рождение образа постепенно осознавалось им не как их отождествление, а как процесс взаимодействия. Этапными в субъективном творческом моделировании роли, особом взаимодействии актера и

персонажа стали сатирические решения «Чуда святого Антония» М. Метерлинка и «Свадьбы» А. П. Чехова, трагедийное сценическое воплощение образов «Гадибука и вольные импровизации в «Принцессе Турандот».

Вахтангов воспринял «систему» Станиславского как первую ступень обучения актера. В каждой из своих многочисленных студий режиссер начинал работу с актером с практического и теоретического освоения метода переживания по «системе». Начальный период развития Студенческой студии полностью дублировал учебный процесс первостудийцев: в него входили теоретические лекции, этюды и упражнения по «системе», попытка создать импровизированный спектакль, психологические миниатюры, инсценировки рассказов А. П. Чехова. «Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева и «Праздник начала» – премьерные спектакли Третьей студии и студии «Габима» – осуществлялись в полном соответствии духу и букве учения наставника, это были своеобразные вариации «Праздника мира». От актера «требовалось буквально выложить всю свою душу, показать все тончайшие свои качества и переживания»⁶⁹.

Московская критика отождествляла новоявленных «безымянных» актеров со старшими братьями-первостудийцами. Искусство еле уловимых перемен душевных состояний было искусством начинающих студийцев. Это отразилось в немногочисленных похожих друг на друга критических отзывах:

Актриса, игравшая старшую сестру, г-жа Старобинец, почти безмолвно выявила глубину своего горя одним лишь подергиванием трепетных жилок на своем прекрасном лице. Это было чудесно, потому что система «вчувствования» и «переживания» здесь торжествовала свою победу⁷⁰.

Отход от «системы», судя по всему, был для Вахтангова продуманным и обязательным этапом погружения актера в профессию. Приобщение к искусству эмоционально насыщенной условной сценической формы осуществлялось по лекалам «Потопа». Вахтангов «про-

водил» через «танец веселья и отчаянья» и Вторую, и Мансуровскую студии. (В «Габиме» «Потоп» был поставлен после «Гадибука» Б. И. Вершиловым.) И далее Вахтангов вел студийцев через эстетику комического, ее акцентированное несоответствие героя и исполнителя, к осознанию театральной природы творимого образа. Психологическое содержание оказывалось лишь частью актерского создания, цельной сценической картины. Б. И. Вершилов вспоминал встречу с Вахтанговым летом 1920 г.: «Сейчас я создаю новую систему, – сказал он, – систему “представления”. Систему “переживания” я сдал за первый курс Ксении Ивановне (Котлубай. – Е. С.). Теперь меня интересуют рты»⁷¹.

Комическое сгущалось от редакции к редакции «Свадьбы» и «Чуда Святого Антония». Здесь в отличие от психологических зарисовок с натуры был использован иной театральный язык. Карикатурные образы, выводимые на сцену Вахтанговым и студийцами, подвергались сценической насмешке. Преувеличенные изъяны в облике, пластике подчеркивали соответствующее отношение актера к персонажу. Смешное требовало иных способов выражения: пародирования, марионеточности. Перед зрителем представляли объект насмешки и смеющийся актер.

Вахтанговцы выставляли на показ внутреннее уродство персонажей. Так, в «Свадьбе» «неожиданно, необычайно играли на сцене рты, то круглые, то широко раскрытые, бессмысленно, тупо орущие нелепое “ура”, то сухие, поджатые, злые, возмущенные недостойным поведением “генерала” Ревунова-Караулова. Мы смотрели и вспоминали офорты Гойи, одного из самых любимых художников Вахтангова»⁷². Студийцы в своеобразных образах-шаржах обнажали уродливые черты персонажей, представляли и высмеивали их. Случайно попавший на свадьбу и принятый за генерала капитан второго ранга Ревунов-Караулов в исполнении О. Н. Басова противостоял карикатурному кукольному миру. Но и его герой, носитель лирического нача-

ла, не был психологической зарисовкой. «Басов шутил и проказничал со своим дряхловатым капитаном <...>, угадывая и печальное одиночество этого отставного, заброшенного и выжившего из ума человека»⁷³.

Вахтангов подводил актера к подаче роли, предполагающей субъективную оценку и игровые отношения с персонажем. Спектакль «Свадьба» имел музыкальную основу и строился на чередовании разнохарактерных танцевальных номеров: кадрили – вальс – марш – туш. Роль, словно записанная на нотеносце, подчинялась строгим делениям такта. Главной установкой для актера было держать ритм. Бравурный парад-кадриль открывал действие. Словно из прорвавшегося мешка вываливались на сцену гости. Под бестолковые, резкие, дребезжащие звуки расстроенного рояля они отплясывали, кружились, встречались, расходились, сходились и, подхваченные вихрем, мчались в азартной кадрили вокруг свадебного стола⁷⁴.

Проворно выделяющий фигуры танца распорядитель Н. М. Горчаков был своеобразным дирижером сценического действия. Под его бойкие выкрики гости без передышки выполняли невообразимые па. Р. Н. Симонов – грек Дымба бестолково топтался под музыку, принимая несуразные позы и абсолютно не попадая в такт. Вприсядку несся по сцене матрос Мозговой (Б. Е. Захава), с азартом выделяли кренделя телеграфист Ять (А. И. Горюнов), акушерка Змеюкина (Е. В. Ляуданская). «Этот “парад-кадриль”, найденный Вахтанговым, вводил зрителей в эпоху и атмосферу “Свадьбы”⁷⁵. «Рожи, рыла, хари, – писал Н. Д. Волков, – и кадрили как движущее начало их жизни»⁷⁶. Образы строились режиссером и актерами на пластике кукол. Каждый персонаж имел свою музыкальную тему. Голос Апломбова (И. М. Кудрявцев) «с полным отсутствием интонации напоминал звуки бормашины или электрической пилы»⁷⁷. – Симонов коверкал фразы иностранца Дымбы. Речь Ятя во время застолья напоминала телеграфную дробь. Акушерка

Змеюкина фальшиво исполняла романс. На контрасте с гротескными фигурами гостей Басов создавал образ Ревунова-Караулова. Его исполнение отличали водеvilная наивность и простота. «Среди фальши мещанского общества этот трогательный старый моряк, с восторгом вспоминающий о днях былой славы, оказался единственным *человеком* с честью и совестью»⁷⁸. Монолог Ревунова-Караулова создавал ритмический перебой, вносил диссонанс в суетливую атмосферу свадебного пира. У капитана была мечта, его многословная песня воспоминаний – о море, о флоте – выбивалась из общей темы, общих ритмов и темпов. И когда открывалась вся нелепость ситуации, обман, этот простодушный моряк, стремясь вырваться из кольца нескончаемого бала уродливых кукол-марионеток, призывал лакея. Возглас «Человек!» раздавался среди застывших пьяных фигур, отупевших лиц. Рефреном повторяющийся безответный призыв: «Человек, выведи меня! Че-ло-век!» – Басов поднимал «до крика, переходящего в вопль, полный боли и гнева». «Грозное обобщение <...> потрясает. Возникает ощущение, что капитан зовет на помощь Человека с большой буквы»⁷⁹.

Музыкальные диссонансы сгущали драматизм ситуации. Дребезжание расстроенного рояля, фальшивое пение оборачивались знаком разлаженного мира, мира уродов, карикатурные персонажи казались зловещим предзнаменованием. Басов «рыдал, бормоча: “какая низость”, “какая гадость”, шатаясь, цепляясь за мебель, сторбившись, раздавленный, уходил из комнаты»⁸⁰. Последние фразы спектакля – реплику Змеюкиной: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь» – и возглас Ятя: «Чудная! Чудная!» – Вахтангов призывал произносить серьезно и драматично. И снова звучала кадриль, но, фальшиво исполненная в замедленном темпе, она подчеркивала глубину трагедии Человека, показанную режиссером на музыкальных и пластических перепадах сценического построения.

Актер Вахтангова был включен в образное решение спектакля, выражал определенную тональность и смысл театрального целого: сложного музыкально-драматического произведения. Новый способ актерского существования, определяемый не драматургией пьесы и не отдельно взятой линией персонажа, а режиссерской драматургией спектакля, Вахтангов продолжал разрабатывать во второй редакции «Чуда святого Антония» М. Метерлинка. Вариант 1921 г. отличался от первого (1918) рисунком сценического оформления и пластической партитуры ролей, которые на сей раз были тесно связаны друг с другом. Создавая яркий контраст возвышенно-фантастического и карикатурно-реалистического, Вахтангов полностью отказался от бытовых деталей и в декорациях, и в актерском исполнении. Если в «Свадьбе» актерский образ строился прежде всего по законам музыки, то в «Чуде» режиссер опирался на законы живописи, играл пластическими и цветовыми контрастами. Вахтангов добивался от актеров «четкости сценического поведения»⁸¹, «скульптурной лепки <...> тела на сценической площадке»⁸².

Чередуя статику и динамику, используя образность пантомимы, режиссер располагал на сцене родственников умершей m-lle Ортанс и пришедших на похороны гостей. Сытые, чопорные, они, «точно тараканы, вылезали и водили усами» при появлении святого-сумасшедшего. Когда говорил один, другие участники замирали. Неподвижность позы каждый актер должен был оправдать. «Композиция тел в этом случае, – пояснял новый элемент сценической техники актера Захава, – (особенно в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности скульптурную группу, на фоне которой движется и говорит одно единственное лицо, которому сейчас принадлежит это право»⁸³. Объединенные общим пластическим рисунком, персонажи синхронно двигались, а то вдруг застывали или разлетались в стороны (сцена внезапного воскрешения хозяйки). «Движение перекачивалось вдоль всей

группы родственников, и последний заканчивал его выразительной точкой»⁸⁴. «Все это серьезно изменяло характер актерского творчества. От актера требовалось теперь умение создавать точную, фиксированную, чеканную форму и находить внутреннее оправдание внешнему рисунку роли»⁸⁵. На сцене возникал карикатурный, трафаретный портрет персонажей. Каждый был воплощением определенного порока. В то же время сам актер оказывался неким штрихом на едином гротескном портрете.

Вахтангов «гофманизировал»⁸⁶ образы Метерлинка. Венчала многоголовое сценическое чудовище m-lle Ортанс в исполнении К. Г. Семеновой. «Деревянно вытянутые вперед руки, не сгибающиеся в локте, опрокинутая назад голова, посадка которой не допускает полуоборотов, производили впечатление куклы, на которую надели чепец и рубаху с множеством бахромы и оборок, – описывал Захава героиню Семеновой. – Изпод чепца смотрело безжизненно-деревянное лицо с глубокими линиями морщин, как бы стеклянные глаза, грубый и неживой, весь в морщинах рот»⁸⁷.

Требование соблюдения рисунка роли (поза, жест, движение, интонация) вызывало определенные сложности. Это не ускользнуло от внимательного взгляда Л. Гуревич:

Почти все они (персонажи. – Е. С.) очерчены извне острыми и характерными чертами, которые делают толпу их – с чисто живописной стороны – разнообразною. Однако <...> не все артисты в этой толпе свободны от напряженности, вызванной как бы боязнью утратить гримасу, которая была признана характерной для данного облика⁸⁸.

Критика выделяла персонажей Б. М. Щукина (священник) и О. Н. Басова (Гюстав). Грузной, заплывшей жиром фигуре кюре Щукин сообщал изящество и грациозность. Он выстраивал характерную речь, его герой говорил «медоточиво, высоким профессионально приспособленным, вкрадчивым голосом с теноровым тембром <...> Когда фраза чуть затягивается, он не-

заметно, неудержимо переходит на церковный речитатив, и, оказывается, этот ханжа, святоша вообще, может быть, не говорит, а поет»⁸⁹. Басов в маленьком коротеньком толстом человечке, визгливом, лживом, патетичном французике, подчеркивал лицемерие. Напыщенно и возбужденно, искоса поглядывая вокруг, он проверял, какое впечатление производит его красноречие на других⁹⁰. «Басов подтрунивал над плотоядным и алчным Гюставом – суетливым родственником неуместно воскресшей тетушки»⁹¹.

Миру уродов, подобных гофмановским, был противопоставлен святой Антоний Ю. А. Завадского, «чуждый елейности, свободный от условности, – строгий, почти суровый и благородно-величавый. Высокий рост, глубокий низкий голос, крайняя сдержанность и спокойствие движений, сосредоточенный в себе взгляд, которому не нужно следить за происходящим вокруг, потому что св. Антоний и так все знает»⁹². Герой Завадского выглядел серым тeneвым пятном на фоне ярко очерченных чванных родственников. Ретушированный образ святого казался призрачным среди трафаретных фигур. Его пробуждение-экстаз было мимолетным. И оттого спор живого и мертвого, души и порока был так обострен в сценической картине Вахтангова.

В «Свадьбе» и «Чуде» мелодия и пластика становились главными выразительными средствами студийца. В спектаклях обнаруживалась особая драматургия роли, свойственная театру Вахтангова: диалектическое взаимодействие актера и персонажа. Заостренная форма рисунка роли, резкие смысловые перепады, четко выстроенная игра планов в постановках вахтанговцев не были ни аксиомой, ни единой формулой, выработанной для созидания ролей и спектаклей. Опробовав игру на контрастах, Вахтангов мечтал поставить следующий спектакль «на мазне».

В 1921 г. Вахтангов делает знаменитую дневниковую запись: «Бытовой театр должен умереть. Характерные актеры больше не нужны. Все имеющие спо-

способность к характерности должны почувствовать трагизм (даже комик) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно. Гротеск – трагический, комический»⁹³.

Метод гротеска, предполагающий постоянную динамику значений, их неожиданных стыков-сочленений, отвечал мировосприятию Вахтангова, его попыткам разгадать тайну бытия. В «Свадьбе» А. П. Чехова, «Чуде святого Антония» М. Метерлинка, «Эрике XIV» Ю. А. Стриндберга, «Гадибуке» С. А. Раппопорта, «Принцессе Турандот» К. Гоцци режиссер стремился расслышать философское послание драматурга и выразить его в самостоятельном авторском сценическом произведении. Вахтангов отказывался от иллюстрации пьесы; семантика слов образовывала самостоятельный сценический образ.

В последних спектаклях слово литературное и бытовое было вынесено за рамки сценического действия: в «Гадибуке» вывешенные над рампой ветхозаветные изречения таили в себе магию орнамента еврейских букв; спешно нанесенная краской надпись «Пекин» плакатно зияла на перевернутой картонке в «Турандот».

Режиссерский образ спектакля «Гадибук», организующий пространство и время, видимое и слышимое, сводящий контрасты красок, разноголосицу звуков и музыкальных тем, переменчивые темпы и ритмы в единое целое, оказывал сильное эстетическое воздействие на зрителя. После премьеры «Гадибука» А. Р. Кугель размышляла о соотношении пьесы и постановки в творчестве Е. Б. Вахтангова: «Фантазия внешних форм совершенно закрывает логическую сторону. Теза, идея пьесы крайне редко стоит в уровень с авторским замыслом. Я бы сказал, что вообще пьеса и постановка – явления разных плоскостей, причем мое эстетическое чувство питалось этими постановками гораздо больше, чем мой ум»⁹⁴.

Используя силу воздействия различных искусств – музыки, графики, живописи, пантомимы, танца, Вах-

тангов вплетал актеров, на сей раз профессиональных и любителей, в сложную режиссерскую композицию. Сценические образы, которые отличала партитура жестов, поз, голосоведения, имели двойное авторство: режиссерское и актерское. Техническим мастерством, необходимым для творческого овладения внешним рисунком и звукопластическим темпоритмом роли, актеры «Габимы» не обладали, режиссеру приходилось терпеливо учить исполнителей «с показа». «Всю пьесу, все роли до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций и тембра голоса, мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу», – писал Вахтангов⁹⁵. Режиссерское натаскивание артистов и фиксация найденной формы вписывали исполнителей в сложнейшее сценическое действие. Режиссер шлифовал каждое движение, изгиб тела, мелодию речи исполнителя. Так, сцена смерти Леи репетировалась «дни и ночи, пока актриса Ровина не нашла, как падать, как растянуть руки <...>»⁹⁶ Вахтангов вливал эмоциональные порывы актеров в жесткие формы сценических офортов. В постановке была «найдена схема для каждой роли, голос для каждого амплау»⁹⁷. Ритм пластики, движения, речеведения становился стержнем для актерской игры.

Спектакль, воспринятый как яркий пример театрального экспрессионизма, первоначально репетировался согласно установкам «системы» Станиславского. Вахтангов «шел от реалистического понимания всех обстоятельств действия в этой пьесе <...> не от религии и не отвлеченной символики, – вспоминал И. А. Виньяр, – а от реальных человеческих отношений, на почве которых могли развиваться и легенды, и верования, и вся поэтика пьесы»⁹⁸. Это подтверждает Зускин: «Каждая роль читалась десятки раз, и постепенно каждый начинал ощущать, как в нем все более и более просыпается и вырастает новый человек. Непроизвольно обнаруживались человеческие движения и естественная мимика. Придя на репетицию, каждый чувство-

вал, что его собственные эмоции вливаются в образ, что плотью и кровью наливается вот это новое лицо. Так работали за столом много недель»⁹⁹. Вокруг драматических положений разыгрывались схожие жизненные ситуации, и в актерской импровизации развивался определенный бытовой сюжет по мотивам пьесы.

Жанровая инаковость эскизов Альтмана (художник работал независимо от коллектива) вызвала неприятие труппы. Абстрактные геометрические тела, контрасты кубических объемов и форм темных и светлых тонов были несопоставимы с психологическими нюансировками, столь тщательно проработанными на репетициях. Эскизы художника подсказывали иное театральное решение пьесы. Достигнутый уровень жизненных соответствий, глубина психоанализа становились материалом для сценической работы – акварелью актерской палитры в рельефной фактуре альтмановской сценической композиции. Наклонные плоскости, тревожные изломы линии, цветовые и световые антитезы, разорванные кубистическим гримом маски-лица персонажей содержали ритмы, смыслы и образы будущего спектакля, несли в себе эмоциональное напряжение. Форма была концентрацией смыслов, и актеру предстояло стать ее выразителем. Он должен был найти способы взаимодействия с ярким, разломанным, «кричащим» сценическим пространством. Лавинообразный поток раскаленных чувств предстояло влить в сосуды контрастных, заостренных абстрактных тел, которые сочинил Альтман для сцены. Характер репетиций менялся, выстраивались иная логика поведения актера в контексте развития целостного художественного образа спектакля. «Нажитое» на репетициях вытеснялось, актер погружался в деформированное пространство, преображенное субъективным авторским видением художника и режиссера. Рисунок роли определялся пространственно-временным и музыкальным решением спектакля.

Каждый момент постановки у Вахтангова становился самостоятельной художественной картиной пре-

дельной насыщенности и интенсивности. «Искусство картинных группировок, четкая ритмика движений, мелькающее разнообразие и мелькающая смена настроений и художественных пятен»¹⁰⁰ превращали отдельные реплики в более крупную форму – тему героя, которая находила отражение в семантике театральных построений: структуре голосовых, музыкальных эмоциональных мотивов, речевых и жестовых акцентов, рисунке пластических линий.

Д. Л. Тальников прослеживал, как из индивидуального и личного в игре актера «прорастает» всеобщее, как «на основе бытовой, взятой в своей художественной типичности, – среди этого живого (но условно застывшего в извечных художественных позах) мира <...> встает перед зрителем вечная неумирающая жизнь духа, в оформленных внешне, почти реальных, но таких близких к символам образах на грани между бытом и ирреальным»¹⁰¹.

Все символы «Гадибука» не беспредметны, а переданы в совершенно конкретных художественных *образах*, именно в образах, пусть условных, но всякое творчество в известном смысле условно. Нищие – это не застывшие в позы схематические фигуры, призраки, а реальные нищие, полные бытовых черт, имеющий каждый свою отличающую художественную характерность, в гриме художественно-типичном, и сама героиня – не символ, а, действительно, девушка еврейская, в венечном платье белом атласном, сшитом по старинной моде с высокой талией и корсажем, милой, трепетной стыдливостью движений, с горем в живых глазах... Но такова глубокая художественная насыщенность всех этих реальных образов, что они невольно *подымаются* и *подымают зрителя над реальным, над бытовым* вырастают на наших глазах, и быту, имеющему может быть, только исторический интерес, вдруг придают огромный, углубленный, содержательный, трагический смысл – смысл символа¹⁰²

Облик персонажа, цветовое и геометрическое решение его костюма имели определенную эмоциональ-

ную и смысловую нагрузку. Высокая, словно вытянутая, фигура Леи в белом закрытом, доверху застегнутом платье казалась «замкнутой в каком-то ковчеге чистоты и святости»¹⁰³. Грузное тело Сендера, облаченное в яркий шелковый халат, напротив, демонстрировало силу земного притяжения. Толстые сочные линии грима, будто маска, закрывали лицо. Зограф заметил, что герои олицетворяли некие начала: Ханан – проповедь живого человеческого чувства, няня Леи – материнство, Прохожий – высшую справедливость¹⁰⁴. Эпизодический персонаж драмы С. Ан-ского становится для Вахтангова олицетворением времени. Постоянное молчаливое присутствие на сцене замирающего в движении Прохожего рождало ощущение вечности.

Трехчастная форма спектакля выстраивалась на ритме повторяющихся пластических и музыкальных композиций. И рецензенты, и исследователи отмечали цикличность действия: безумный танец и смерть героя (во 2-м акте обморок Леи) были кульминацией каждого акта. В. В. Иванов проследил развитие сценического действия и обнаружил его математическую соразмерность: соответствие архитектурным классическим пропорциям золотого сечения и патетической композиции.

Система контрастов, решенная с балетной строгостью движений и музыкальной выверенностью мелодических изгибов речи, достигала невиданного разнообразия. Согласно линиям вертикали, горизонтали и диагонали сценической коробки выстраивалось пространственное расположение героев. Сочетание и разобщение траекторий их движений рождало драматический конфликт. Он развивался в столкновении цветов костюмов, рисунков пластики.

Одежда богача Сендера (пестрый шелковый халат) ярко контрастировала с серыми и черными тонами одежды толпы. Его толстый живот, степенность движений, широкие, медлительно-спокойные жесты выделялись среди беснующейся толпы нищих своей уверенностью и чувством соб-

ственного превосходства; характерный для него прием фиксации однообразных движений, используемых независимо от психологического содержания данного момента, создавал впечатление тупости и духовной омертвелости¹⁰⁵.

Ритуальное построение спектакля, убыстрение ритма до прорыва в экстаз были четко срежиссированы Вахтановым. Мощное эмоциональное напряжение картины выражалось нарастанием темпа, противопоставлением движения и статики. Сообразуясь с партитурой общего звучания, проверяя спектакль на слух, Вахтангов поручил роль Ханана женщине – актрисе Мириам Элиас. «Ровиной удавалось так хорошо подражать голосу Мириам Элиас (Ханан), что даже музыкант Йоаль Энгель не мог отличить одну от другой. Элиас действительно «сквозила» в Ровиной, и это делало еще более фантастическим феномен наваждения»¹⁰⁶. Песня Ханана задавала ритм экстатичного действия. Экстаз звучал в взволнованных возгласах девы – Леи. Мелодия Ханана – Леи проникала сквозь многоголосие персонажей драмы. «Ханан – *предтеча экстатичности* в спектакле, – писал критик, – от него – *экстатичность* заражает все»¹⁰⁷.

Геометрия расположения влюбленных, темп их движения и речи противопоставлялись геометрии, темпу и движению других персонажей. С. Марголин прослеживал содержательность пластических картин: «Ешиботники танцуют с Сендером по синагоге, в своем жутком и возбужденном плясе не замечая трупа, скончавшегося мгновенно от разрыва сердца, здесь же Ханаана, покрытого траурной тканью прохожего, – их пляс делается плясом дервишей»¹⁰⁸.

Во втором акте солистка Ровина казалась белой ладьей на темно-серых волнах безумной ликующей толпы. Лаконичность и емкость движений, певучесть походки контрастировали с искривленными контурами поз паукообразного чудовища – сонма нищих калек. «Горбатые, скрюченные, хромые, перекошенные, – перечисляла Л. Гуревич, – не то лица, не то маски <...>».

Каждый вступает в пляску по-своему, выделяется на минуту из толпы и вновь сливается с нею в вихре движения. Это Гойя на сцене»¹⁰⁹. «Танец нищих с невестой, – писал Марголин, – вокруг которой извиваются в танце мужчины и женщины, горбуны, хромоногие, слепые, уродливые и убогие, жуток своим своеобразным колдовством. Когда на площади, вдруг, оказалось пусто, нищие вырастают из-под земли, как фантастические существа, да, именно, как химеры, и набрасываются остервенело на пустой стол, на котором уже нет никаких свадебных яств»¹¹⁰.

Устремленная ввысь светлая фигура Леи воспринималась как своеобразная вертикаль спектакля, потому ее падение было столь мощным эмоциональным и эстетическим потрясением для зрителей. Обреченность души в этом мире становилась очевидной. Распластанная белая фигура на фоне черной кулисы усиливала тему трагедии. Вместе со смертью Леи мерк свет и затихала песня любви. «Безвольно падает она, опрокинувшись на стол, – описывал действие Зограф, – в сцене изгнания “дибука”, когда, неся свечи и свитки, хасиды преследуют ее восклицаниями, музыкой, криками, уродливыми движениями, а цадик, простирая руки к ней и потрясая посохом, требует, обращаясь к “дибуку”: “именем верховного синедриона призываю тебя выйти”»¹¹¹.

Каждая из трех частей вторила предыдущей, по-новому выражая трагическую тему. «Есть моменты, когда кажется, что режиссер долбит в одну точку, как негр в тыквенный барабан», – недовольно отзывался А. М. Эфрос. Столь раздраженные реплики были единичны. Гипнотический эффект повторяющихся ритмических и пластических картин, на фоне которых развивалась выраженная в «Песне песней» Ханана и белоснежной фигуре Леи тема любви, отмечали многие рецензенты. Рефрены усиливали эмоциональное напряжение и сгущали плотность сценического действия, превращая его в ритуал и вовлекая в сакраль-

ный круг свидетелей и участников. Магия повторяющегося и нарастающего ритма вводила актеров и зрителей в экстаз. Выстроенное режиссером действие устремлялось от форте к фортиссимо до прорыва в «вечные и беспредельные стихии».

Ритмичный пульс спектакля становился движущей силой роли, осознанной в общем звучании, едином посыле и целом спектакля, его перспективы и образности. Актер неминуемо ощущал себя внутри музыкально-пластического потока, частью его течения. Музыкальный затакт предварял каждую сцену, настраивая актеров на определенную тональность. Каждый исполнитель выражал некую тему в звуковой и цветовой полифонии действия. Любой отход от линии движения или голосоведения как фальшивая нота резал слух, разрушал цельность картины. «Цемах – руководитель “Габима”, – записывал свои наблюдения С. А. Марголин, – играет Цадика, как мудрого старца, играет, веря в его силу, и это при всей значительности его образа выбивает его из экстатического царства “Гадибука”, в котором не может быть таких мудро-спокойных людей, как Цадик-Цемаха»¹¹².

О проблемах спектакля говорили и другие критики. «Вахтангов знает, – писал не принявший постановку Эфрос, – что жест, эмоционально найденный и оправданный, может иметь свою заостренную формальную, почти абстрактную выразительность, – но довести рисунок жеста до четкости, до чистоты, до конца он не умеет: его режиссура и тут идет неуверенно, нецельно; она сбивается то на бытовой жест, то на пустое, ничего не значащее движение»¹¹³. Это подтверждает и Зограф: «По замыслу, няня Леи должна быть носителем традиций материнства, теплоты чувства, но актрисе это не удавалось, и она давала традиционный тип нянюшки с бытовым жестом и интонацией»¹¹⁴.

В построении образов «Гадибука» Вахтангов использовал прием разобщения «души» и «тела». Мощные эмоциональные порывы Леи-Ровиной были закованы

в белоснежный саркофаг-платье, движения актрисы были плавными, замедленными, картинными. Несоответствие пластики и душевного состояния усиливало драматизм и несло субъективную актерскую окраску. «Белая шелковая одежда невесты, бледно-мертвенное, восковое лицо, отсутствие мимики, – фиксировал Зограф. – Сильные душевные переживания почти не получают внешнего выражения, сосредоточиваясь лишь в интонационном разнообразии»¹¹⁵.

Более заметным этот актерский прием был в решении отрицательных персонажей, которые наделялись общими механически повторяющимися движениями. Так, для группы батланов постановщик нашел «несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма»¹¹⁶. Статические контрасты «Эрика XIV» обретали в «Гадибуке» драматическую динамику. Их столкновения, многомерность и контрастность рождали различное звучание: от трагического до комического.

Композиционное совершенство спектакля, поэзия хаоса стали причиной многочисленных дискуссий о природе театрального синтеза постановки. «Перед нами театр в точном, чистом и освобожденном смысле слова, – писал Вольнский. – Как и в античном театре, все три сценические искусства слились между собой в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец <...> Речь неуловимо переходит в пение, жестикуляция и движение – в танец. Ничто искусственно не вплетено в ткань живого действия <...> При этом каждый из трех элементов занимает подобающее место, не нарушая гармонии целого – преобладанием той или иной отдельной части»¹¹⁷.

Однако рецензенты зачастую невольно лишали актеров творческой самостоятельности и индивидуальности. Показателен комментарий С. Э. Радлова: «Ак-

теры играют именно так, как они должны это делать в до конца завершенной постановке прекрасного мастера»¹¹⁸. Актер оказывался в центре сложной сценической композиции, становился ее цветовым, пластическим и звуковым элементом, но и несомненно творцом.

Образы субъективно освещались студийцами. Творческое и личностное начала сливались. Творческим было ощущение сценической природы действия. «Габима выковывает форму игры из самочувствия актеров на сцене. Это оно помогает вносить закономерность игры в хаос своих тревог и скульптурить самые стихийные страсти»¹¹⁹. Но вместе с тем звучала и личная трагическая тема скитаний маленькой еврейской труппы. Сквозь роли проступали актеры-фанатики, одержимые идеей национального театра. «Вот уже тридцать веков как мы не только связаны, а спаяны и слиты с нашими четырехугольными буквами, за которые мы погибали на эшафотах, которые вместе с нами сжигались на кострах и возносились с нашей душой вверх к небу»¹²⁰ – возглас Н. Цемаха вполне мог бы стать эпиграфом спектакля, который звучал как «истинный экстаз театра и истинный экстаз современности»¹²¹. К. Н. Миклашевский видел за театральными фигурами фанатичные лица габимовцев. «В “Гадибукке”, – писал рецензент, – нас волнует созерцание какой-то общины людей <...>, которые имеют какие-то убеждения и одержимы страстями. Нас волнует община артистов, чем-то и, к счастью, все-таки “одержимых”, умеющих оживить мертвый и непонятный нам язык, умеющих в быстром темпе брать крутые подъемы, совершенно естественно от говорка переходить на декламацию, воспринимаемую нами как нечто совершенно необходимое, и еще более естественно от декламации переходящих на пение, умеющих от жаргонной жестикуляции плавно и незаметно переходить на танец, в котором уживается исступленность дервиша с дисциплиной строгого ритма»¹²².

Воплощенные актерами образы трагедии, наделенные знанием, полученным от предков, и чувством

современности, прорывались во вневременное пространство. Казалось, «плачут миры и сферы, оттого, что падает в бездну смерти человеческая душа»¹²³.

Противостояние надвигающейся смерти усилило неистовую страсть Вахтангова к творчеству. Осознание скорого ухода обострило ощущение красок и звуков жизни, их пластики, ритмов и сочетаний. Законы динамики и контрастов стали законами сценических построений режиссера, он познавал секреты самой жизни и мироздания, ее движимые силы и механизмы. Творящий актер соприкасался с высшими смыслами бытия, которые так остро осознавал умирающий Вахтангов.

Ощущение катастрофы, трагической разорванности действительности, боль и крик человека в его роковом столкновении со стихией воплотились в «Эрике», «Свадьбе», «Чуде святого Антония» и «Гадибуке». Вахтангов до предела сгущал эмоциональные краски музыкальной и пластической палитры сценических образов, до гротеска расширял многомерность художественного высказывания.

В основе его метода два периода, два этапа работы над ролью. Назовем первый «педагогический», второй – «режиссерский». «Педагогический» вобрал работу по «системе»: подробный разбор психологии персонажа, активизацию аффективных чувств актера, основанных на личном жизненном опыте исполнителя; освоение роли в границах «кусков» и «задач», а затем и всего «сквозного» действия. Режиссерский этап связан с воплощением нафантазированной формы вахтанговского спектакля. Эта последовательность в подходе к роли различима во всех постановках Вахтангова. Репетиции «Чуда святого Антония», «Свадьбы», «Гадибука» начинались с тщательной психологической прорисовки образов. Это помогало актеру обрести необходимое состояние во время спектакля, развивало умение вызывать в себе необходимые чувства в нужный момент игры¹²⁴.

На примере репетиционного процесса «Свадьбы» Чехова Херсонский прослеживал «последовательный переход от воспитания в духе театра непосредственных переживаний к театру острой и крупной сценической формы», от жизненных прототипов к театральным образам. «На первых порах Вахтангов не требует у исполнителей резкого рисунка, – отмечал критик. – Он предлагает вжиться в характеры и в возникшие на свадьбе обстоятельства». Только затем «начинается работа над художественным образом. Над образами заостренными, обобщенными, укрупненными»¹²⁵.

Через музыку, ее темп, ритм, звучание Вахтангов подводил актеров к новому пониманию театра. «В течение двух часов все исполнители основных ролей и гости, поощряемые восклицаниями Евгения Багратионовича, носились в бешеном ритме танца»¹²⁶. В кружении кадрили проигрывались сцены спектакля. Вахтангов усложнял актерскую задачу, выстраивая ритм на смене взрывов и остановок кадрили, он заставлял актеров искать оправдания внезапному обрыву танца и обыгрывать его. Каждый исполнитель должен был дать себе ответ, почему его персонаж останавливается, почему вдруг танцует, сумеет оправдать внезапную ситуацию.

Режиссерский карандаш безжалостно вычеркивал «естественность», «жизнеподобие» и «исповедальность» сценического поведения, создавал четкую графическую форму художественного решения образа. Силу чувств, взрыв страстей Вахтангов организовывал в жестком ритмопластическом построении роли. Жизнеподобное поведение актера-персонажа сменилось воспроизведенным актером рисунком голосоведения и пластики, характеризующим его персонажа.

Режиссер передавал актеру свое видение художественного образа и делал «акцент на моменте творческой активизации в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ»¹²⁷. Уходя от заповеди Станиславского «играть для себя»,

Вахтангов требовал от воспитанников играть для других. «Сыграй для товарищей!» – становилось частым режиссерским предложением ученикам, работающим над этюдами. В практике вахтанговской студии появились еженедельные «исполнительские вечера», или «публичные репетиции». Руководитель подчеркивал: «Мы эксплуатируем зрителя ради наших *учебных целей*»¹²⁸. Захава свидетельствовал: «<...> Эти регулярные школьные спектакли Вахтангов считал совершенно необходимой составной частью учебного плана»¹²⁹.

Сценическое самочувствие уже осознавалось им не как «публичное одиночество», а как «публичное творчество». И еще одна вахтанговская формула, приведенная Захавой: «*Сценизм* – это есть способность жить и действовать в условиях, так сказать, сценического воздуха <...> Малейшее движение на сцене не остается без последствий: *его видит зритель*»¹³⁰. Это подтверждают и воспоминания М. А. Чехова: «Все, что происходило на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу *для публики*»¹³¹.

Ю. А. Смирнов-Несвицкий заметил, что постепенный подход Станиславского «если бы...» Вахтангов заменил внезапным «вдруг!»¹³² Это наблюдение отвечает нашему пониманию двух этапов работы с ролью, двух подходов – психологического и игрового. Магическое «если бы...» главенствует на первом педагогическом этапе подробного аналитического разбора пьесы и роли. Здесь властвует знание. И отчасти воображение, позволяющее представить, словно реальную, «допьесную» жизнь персонажа и психологический портрет изображаемого героя. Спонтанное режиссерское «вдруг» – это начало разнообразных, нелепых, с точки зрения жизненной логики, экспериментов с персонажем. «Вдруг» знаменует сценическое разрешение найденных тем, смыслов, эмоций. На этом, куда более свободном, постановочном этапе идеи рождались безо всяких эскизов и дотошных «погружений» в пьесу. Ло-

гика психологическая вступала в диалог с чувством эстетическим. Те или иные черты актерских образов рождала игра режиссерской и актерской фантазии. Реализуясь на подмостках, роли, разумеется, сохраняли связь с пьесой, а актеры вступали в игровые отношения как со своими ролями, так и со зрителями. Вахтанговым за театральное оправдание принималась не психологическая достоверность, он добивался органики собственно сценического представления.

«Вдруг» – хорошо подготовленное режиссером столкновение со сценической природой, театральной эстетикой и законами зрительского восприятия – вызывало субъективную – творческую реакцию актера, требовало от него объяснения и оправдания нежизнеподобной ситуации. Актер был вынужден выстраивать драматургию роли. Дистанция между персонажем и актером при этом становилась очевидной. Образ рождался в ходе творческого освоения случившегося «вдруг», в результате моделирования роли и взаимоотношений с ней. Связь исполнителя и персонажа не вела к тождеству, а являлась их взаимодействием. Идеал Станиславского «я есмь» Вахтангов сменил на свой – «я творю». «Основной принцип – принцип живого общения души изображающей с воплощаемым образом – им был принят как исходный пункт, – отмечал Н. Д. Волков, и для самостоятельных работ. Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер – Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму ни обдумывал – обдумывал ее прежде всего как форму игры»¹³³. Именно принцип игры позволил воплотить разные эстетические эксперименты. В последних постановках режиссера современников поразил «тот стихийный, широчайший размах театральной фантазии Вахтангова, тот почти нечеловеческий экстаз, которым он преобразил драматическое действие в какое-то новое солнце каких-то новых театральных небес»¹³⁴.

Эволюция взглядов Вахтангова не подвластна четкой хронологической схеме. Разноплановые поиски осуществлялись им одновременно. Современников поразила тематическая, стилевая, жанровая полярность «Гадибука» и «Принцессы Турандот», вышедших с разницей в четыре месяца.

«Принцесса Турандот» (1922) воплотила новую театральную программу Вахтангова. Эскизные наброски, попытки театрального разрешения образов, интуитивные находки прежних постановок – все это слилось в стройном оригинальном действии последнего спектакля режиссера.

Ситуация театра – сцена, кулисы, декорации – стала «предлагаемыми обстоятельствами» для актеров и зрителей вахтанговской постановки. Первоначально работа велась над пьесой Ф. Шиллера. После тщательной прорисовки психологической линии ролей, «вживания» в них исполнителей Вахтангов внезапно («вдруг!») поменял драму Шиллера на сказку К. Гоцци, героев королевской крови – на комедиантов итальянской труппы, перенес место действия из волшебного китайского замка на оголенные подмости.

Излом репетиционного процесса обозначил новый этап работы студийцев с драмой и ее героями: поворот от максимального психологического сближения с персонажем к торжеству искусства актера, субъективно подающего и мастерски выстраивающего образ. Вахтангов менял иерархию сценических взаимосвязей, переносил сильную долю представления с персонажа на творческую личность актера. Этот переход имел динамический характер, колебание весовых чаш «актер – персонаж» обусловило двойную игру «всерьез и понарошку»¹³⁵.

Представленная зрителю изнанка театра: сломанная наклонная сценическая площадка, оголенные колосники, материал для костюмов, служебная мебель – требовала актерской трактовки. По замечанию Волкова, студия брала целое спектакля и разлагала его на

элементы: «пьеса, актеры, сцена, декорации, музыка»¹³⁶. Перечисление можно продолжить: роль, костюм, грим, пластика, слово. «И из этих первоначальных материалов, оглядев их со всех сторон, студия вновь начинала создавать сценическую постройку»¹³⁷.

Две первые музыкальные картины спектакля – марш участников и превращение артистов в персонажей Гоцци – очевидцы восприняли как магию театра. «Движения у них (актеров. – *Е. С.*) легки, полны грации, – писал о четырех масках, предводителях театрального действия, Херсонский. – И особое обаяние в том, что музыкальный ритм безошибочно находит свое пластическое выражение». «Все участники спектакля, подхватив ритмическую «запевку» четырех шутников, – продолжал критик, – торжественно идут в таком же безупречном темпоритме, каждое их движение слито с воодушевляющим маршем»¹³⁸.

Ритмично и ловко двигаясь в такт музыки по крутому наклонному помосту, студийцы накидывали на себя разноцветные ткани. «На наших глазах, – описывал А. П. Мацкин, – группа молодых людей вполне современного вида превращалась в героев восточной сказки. Сцена эта длилась очень недолго и разыгрывалась шутливо, под звуки немного протяжного вальса. Но я не знаю, с чем ее сравнить по театральному эффекту. Разве что с импровизациями Михаила Чехова в «Ревизоре». Это как раз и был триумф художественной техники, отгалкивающей гурманов»¹³⁹.

Магия преображения студийцев в действующих лиц сказки Гоцци, осуществленная Вахтанговым в импровизациях, с их выверенным ритмом, синхронностью движений, воспринималась как двухминутное чудо, завораживала. «Костюмировка – один из очаровательных моментов спектакля. Есть что-то радужное в легком лёте зеленых, красных, синих желтых шарфов, вуалей, кусков тканей. Свивая их в тюрбаны и превращая в плащи, студийцы достигают перевоплощения, для которого оказывается довольно легкого

намека и воображения. Костюмы “Турандот” сшиты больше всего из воображения»,¹⁴⁰ – писал Н. Волков. Расстояние между двумя явленными на сцене мирами – студийной площадкой и сказочным Китаем – становилось пространством для творчества и фантазии. Собственно театральная драматургия роли: взаимодействие «актер – персонаж» – составила основу спектакля.

Являя на сцене актера и его роль, Вахтангов вводил зрителя «в атмосферу двойственности – в непреодоленную контроверзу “лица” и “личины”»¹⁴¹. И распространял эту двойственность на драматическую структуру: действие прерывалось сценками итальянских масок и служителей сцены, цанни. Режиссер призывал студийцев представить себя итальянскими комедиантами, испытать приемы их сценического мастерства и принцип игрового взаимодействия с публикой. Он предлагал воспользоваться приемом «роли в роли»: разыгрывать пьесу так, словно это представление, которое дает труппа Сакки.

Принцип «роли в роли» стал оправданием нарочитой сценической условности и позволил исполнителям открыто демонстрировать любые возможности своего мастерства, свободно существовать на подмостках и вне роли К. Гоцци, сочетать пародийные выпады с моментами искренних сильных душевных порывов. Вместе с тем итальянская маска была «дополнительным препятствием» для современного актера: она создавала некую дистанцию между ним и его персонажем, заставляла вступать их в те или иные отношения.

Способ подачи роли посредством итальянской маски позволял студийцам осваивать различные планы постановки: жизненный (Третья студия играет сказку Гоцци 22 января 1922 г.), игровой (представление дают итальянские актеры) и сюжетный (сказка Гоцци). «Задача эта оказалась не из легких, – вспоминал впоследствии Ю. А. Завадский, – тем более, что между Калафом, итальянским актером и мной, исполнителем,

вовсе не было непреходимых границ, и я ощущал себя то тем, то другим, а чаще всего обоими вместе». Вахтанговский актер должен был выстраивать сложную драматургию роли. «Как итальянский актер, – продолжал размышления Завадский, – я видел Калафа со стороны <...> Я – итальянский актер, нигде не теряя иронического отношения к своему герою, забавным чертам его характера и к тем курьезным событиям, которые с ним происходят, временами сливался с Калафом, естественно чувствовал себя в его образе. В другие моменты я ощущал себя итальянским актером, разделял его темперамент, свободу поведения, но в тоже время сам как бы посмеивался над его условно-театральным способом изъясняться, над наивными приемами игры»¹⁴².

Вахтангов по-новому использовал прием разобщения «души» и «тела», слова и действия. Студийцы замирали в нарочитых традиционных трагедийных позах, мелодично пропевали поэтические монологи на фоне оголенной студийной сценической площадки со служебной мебелью и театральными атрибутами. И вдруг, словно опомнившись, разом меняли тональность. «То совсем настоящий тон, как будто искренность переживаний – любви, восторга, страданий, – то тонкая актерская улыбка – иронический выпад по адресу этого мира человеческих чувств»¹⁴³ – описывал актерское исполнение А. Кипренский. «И самая игра, – отмечала Л. Я. Гуревич, – ведется только полувсерьез: среди патетических монологов на лице изящного Калафа вдруг засветится какая-то загадочная улыбочка; орудие, которым он грозитя убить себя в припадке отчаяния, – это огромный роговой резак»¹⁴⁴. Экцентрическое смещение смыслов способствовало разоблачению театрального материала, но одновременно оттеняло пленительность волшебства театра, подчеркивало наивность, чистоту и незащищенность трогательных чувств героев сказки о китайской принцессе.

На этом смещении выстраивалась каждая актерская сцена. «Роль Измаила в исполнении Миронова, –

писал Н. Г. Зограф, – строится на двух элементах: на жалобной мелодичности интонаций и на традиционном жесте печали и отчаяния (разводит руки в стороны, сжимает руками голову, патетически соединяет руки над головой). Эти элементы абсолютно лишены психологической насыщенности и не выходят за пределы чистой изобразительности. Эмоциональную окраску исполнения дает сопровождающая весь эпизод музыка, с ее лейтмотивом жалоб и стонаний Измаила. Движения Измаила медленны, на голове его полотенце-тюбан; под скатертями-плащами, накинутыми на плечи, ощущается фрак актера, изображающего воспитателя самаркандского принца»¹⁴⁵.

Смысловые синкопы «драма – фарс», «трагик – комик-буфф», «персонаж – актер», «обыденность – фантазия» вызвали возражения ряда рецензентов. Актерские жанровые «перескоки» не были приняты ими. «Калаф – образ пламенного любовника, а вовсе не двуногое недоразумение, помесь неврастеника с акробатом, Пьеро с водевильным простаком»¹⁴⁶, – негодовал А. Р. Кугель. Он возмущался насилием режиссера, заставлявшего актеров «в самых патетических местах превращать трагедию в фарс». «Преследуемая все время условность, легкость, нарочитость игры порой исчезали, – замечал С. Э. Радлов. – Вместо совершенно отвлеченных синтетических, комических типов (подобных клоунам в цирке!) мы видели цельные и правдоподобные характеры»¹⁴⁷.

Приведенные рецензии фиксируют то свободное (незаконное, с точки зрения Кугеля) жонглирование театральными приемами, которое совершалось в спектакле. «Отовсюду торчит чересполосица, – сердился Кугель, – старое и новое, современная клоунада и жанр старых арлекинских *lazzi*, конферансье и Полишинель, опереточный комик от Лео Фалля и Легара и старый знакомец Скарамуш; форрегеровский докладчик из “Хорошего отношения к лошадям” и Панталоне, говорящий с украинским акцентом»¹⁴⁸.

Игра с различными актерскими приемами, их пародийная подача были сознательными. Не случайно П. А. Марков и В. И. Немирович-Данченко рассматривали спектакль как ответ на комплекс проблем, связанных с театральной формой и современным театром в целом. Вахтангов демонстрировал природу театрального синтеза. Его воплощением был актер, именно в его фантазии и игре разрозненные первоначальные элементы собирались в сценический образ.

Издание 1923 г. «Принцесса Турандот»¹⁴⁹, посвященное постановке, содержало нотное приложение – спектакль не мыслился без музыки, которая была и композиционным каркасом сценического действия, и своеобразным действующим лицом. Незатейливый лирический аккомпанемент, сочиненный Н. И. Сизовым и А. Д. Козловским, был окрашен «эстрадно-цирковой браваурностью»¹⁵⁰. В сочетании с нарочито театральными монологами актеров игривые незамысловатые мелодии отражали переливы интонаций актера.

Зритель становился необходимым участником действия. Четыре итальянских маски: Альтоум – Басов, Тарталья – Шукин, Панталоне – Кудрявцев и Труффальдино – Симонов – «дирижировали» веселым представлением, шутливо, иногда иронично заигрывая со зрителями. Они стремились достичь расположения публики, задавали тон предстоящему спектаклю. Маски впускали в зал опоздавших. И разговор о причине позднего прихода («Проспали!») смешивался с обсуждением событий драмы («Явился новый принц»).

Режиссер добивался от актеров сценического самочувствия, необходимого для свободного общения с публикой. В зависимости от поведения аудитории, от ее ответных реакций маски по-разному обыгрывали действие. «Менялись не краски, только их оттенки, но существенные оттенки, – вспоминал А. П. Мацкин, – особенно чуток к настроению зала Шукин <...> И если его игру понимали, сочувствовали ей, он был так счастлив и так боялся спугнуть это счастье, что старался не пе-

реигрывать, не нажимать на педали <...> В атмосфере настороженного или равнодушно-нейтрального зала он охотно пользовался самыми острыми средствами гротеска, в атмосфере сочувствия его юмор был более мягким и обходительным. И тогда из-под очков, смешно торчавших на его клоунском носу, вдруг прорывалась лукавая улыбка. Он дружески нам подмигивал, он был заодно с нами <...>¹⁵¹ Маски «балансируют» между зрительным залом и сценой. Управляя действием, они давали указания героям пьесы, актерам, зрителям, цанни, оркестру. В игре всерьез и понарошку собирали «разностоящие слезы» персонажа и подставляли стул уставшему премьеру.

Сам Вахтангов считал актерское мастерство осью действия. Он требовал цирковой легкости и ловкости, мгновенного переключения из одного состояния в другое. Стихия озорства и молодости становилась и стихией спектакля, с его картинным принцем Калафом – Завадским и наивной Турандот – Мансуровой. «Любовь Калафа, месть и гнев Адельмы, любопытство Зелимы, лихоимство Бригеллы, капризное лукавство принцессы Турандот – словом все страсти – играют в искусных руках актеров-жонглеров, летят, останавливаются в своем полете»¹⁵², – писал С. Марголин.

Третья студия не скрывала актера под оболочкой сценического образа. «Ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер»¹⁵³. Студийцы играли «не роли, а самую игру в роли»¹⁵⁴. Универсальная формула театра «актер – роль – зритель» была положена Вахтанговым в основу сценической фабулы. Драматургия роли выстраивалась на дистанции между актером и персонажем во взаимодействии со зрителем. Герой был неким «третьим», рождающимся и исчезающим в играх сцены и зала. Пьеса становилась предлогом, она рождалась в непринужденном общении сцены и зала, среди актерских шуток, номеров, затей. «И как бы искусно лавируя, – записывала свои наблюдения

Л. Гуревич, – посреди всей этой маскарадной суеты, непрерывно продвигается вперед фабула комедии»¹⁵⁵.

С подмостков в зал летела «чистейшая игра!»¹⁵⁶, «импровизация!»¹⁵⁷, «готовое к услугам, узко актерское, почти лакейское “что вам угодно”»¹⁵⁸. В восторженной рецензии К. Миклашевский писал: «<...> А почему при появлении Принцессы вальс Шопена и пластика а la Дункан? – Опять таки совсем необязательно. Сегодня Шопен и Дункан. А завтра может быть вставим Дебюсси и биомеханику»¹⁵⁹.

От вполне конкретных, представленных публике в прологе студийцев – дебютантки Мансуровой, премьеры Завадского и других участников – Вахтангов подводит зрителя к образу актера как такового. Актератворца, который мог легко жонглировать приемами, вольно сочетать сценические «ингредиенты», смешивать исторические и географические пространства, сворачивать время действия спектакля до пантомимной миниатюры, разыгранной цанни.

Последние спектакли Вахтангова отразили поиски отечественного театра первой четверти XX в., времени расцвета режиссуры. Узловую проблему новой сцены – структуру «актер – роль – зритель» – Вахтангов решал на практике, страстно и интуитивно постигая природу сценического образа. Вовлеченный критиками в спор о методах Станиславского и Мейерхольда, синтез которых рецензенты приписывали Вахтангову, режиссер перед самой смертью вынужден был сформулировать свой творческий метод – «фантастический реализм». «Вечная форма», «настоящее театральное средство» виделись режиссеру как «вечная маска». Вечная маска – сценический слепок живого чувства, игра реального и фантастического, зримая граница действительности и представления, гармония «содержания, формы и материала»¹⁶⁰. В спектаклях Вахтангова она красочно мерцала смыслами, которые обретали значение поэтической метафоры.

Дистанция между психологическими, глубоко личными мотивами роли и абстрактным режиссерским образом целого постановки определялась полем для вольной актерской импровизации, позволяла напрямую обращаться к зрителю, посвящая его в собеседники, емко и образно извлекать современное звучание тем, выявлять активную творческую позицию Студии.

Вахтангов ушел из жизни, не оставив ясной художественной программы. Студийцы отчаянно искали пути сохранения намеченного театрального курса. Курс этот был неясен, не зафиксирован, не обоснован теоретически и во всей последовательности не закреплен на практике. Множество противоречивых трактовок и толкований нашло отражение в статьях учеников Вахтангова и вылилось в спор о сути его учения. Театр преданно сохранял предсмертные произведения режиссера, пытаясь разгадать тайну вечных масок: «Гадibuка» и «Принцессы Турандот».

Примечания

- ¹ Из записной книжки 1911 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. М., 2011. Т. 1. С. 245. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- ² Цит. по: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 172.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 289.
- ⁵ Там же. С. 286.
- ⁶ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 449.
- ⁷ *Кузнецов Евг.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 301.
- ⁸ *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 173.
- ⁹ Там же. С. 164.
- ¹⁰ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 10.
- ¹¹ *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1989. С. 137.
- ¹² См.: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России 1918. М., 2005. С. 464.
- ¹³ *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. М.; Л., 1948. С. 11.

- ¹⁴ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 24.
- ¹⁵ *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 274–275.
- ¹⁶ Там же. С. 275.
- ¹⁷ Цит. по: «Блоковский спектакль». Рабочие записи В. Э. Мейерхольда и комментарии к ним // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. М., 2000. С. 340.
- ¹⁸ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. Указ. изд. С. 440.
- ¹⁹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. М., 1962. С. 99.
- ²⁰ *Марков П. А.* Первая студия МХТ // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 367. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- ²¹ Книга «Моя жизнь в искусстве» появилась в 1926 г., «Работа актера над собой» – в 1938 г.
- ²² *Сушкевич Б. М.* [Б. н.] // О Станиславском: Сборник воспоминаний. М., 1948. С. 382.
- ²³ *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. Указ. изд. С. 239.
- ²⁴ *Капитайкин Э.* Режиссура МХАТ Второго // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 148.
- ²⁵ *Балухатый С. Д.* Чехов драматург. Л., 1936. С. 305, 306.
- ²⁶ Из Дневника впечатлений артистов Первой студии // Евгений Вахтангов. Т. 1. С. 424.
- ²⁷ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. Указ. изд. С. 375.
- ²⁸ *Алперс Б. В.* Творческий путь МХАТ Второго // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 19.
- ²⁹ *Марков П. А.* Первая студия МХТ. Указ. изд. С. 378.
- ³⁰ Из тетради 1914–1919 годов // Евгений Вахтангов. Т. 1. С. 443.
- ³¹ *Яблоновский С.* [Потресов С. В.]. «Праздник мира» // Русское слово. 1913. 16 нояб. С. 7.
- ³² *Бирман С. Г.* Путь актрисы. Указ. изд. С. 127.
- ³³ Цит. по: Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ 1916–1917 гг. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 558.
- ³⁴ *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 101.
- ³⁵ *Марков П. А.* Первая студия. Указ. изд. С. 380–381.
- ³⁶ *Яблоновский С. В.* Студия Художественного театра. «Потоп» // Русское слово. 1915. 15 дек. С. 5.
- ³⁷ *Глаголь С.* [Голоушев С. С.] Потоп // Утро России. 1915. 15 дек. С. 5.

- ³⁸ Цит. по: «Я, актер, попав в роль критика-зрителя...» Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 539.
- ³⁹ Цит. по: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 409.
- ⁴⁰ Зограф Н. Г. Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 22.
- ⁴¹ Попов А. Д. Воспоминания и размышления. Указ. изд. С. 101.
- ⁴² Марков П. А. Первая студия МХТ. Указ. изд. С. 381.
- ⁴³ Соболев Ю. Потоп // Театр. 1915. 15 дек. № 1785. С. 6.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Херсонский Х. Н. Вахтангов. М., 1963. С. 180.
- ⁴⁶ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие. Т. 1. Указ. изд. С. 345.
- ⁴⁷ Гуаццинтова С. В. С памятью наедине. Указ. изд. С. 84.
- ⁴⁸ Протоколы репетиций «Потопа» // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 390–391.
- ⁴⁹ Режиссерская тетрадь. К постановке «Потопа» // Евгений Вахтангов: Документы и факты. Т. 1. С. 392.
- ⁵⁰ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 119.
- ⁵¹ Вахтангов Е. Б. Чего бы мне хотелось достичь в «Росмерсхольме» // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 454.
- ⁵² Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. Указ. изд. С. 313.
- ⁵³ См.: Соболев Ю. Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- ⁵⁴ Анненков Ю. Единственная точка зрения // Жизнь искусства. 1921. № 752–754. 5–17 июня. С. 1.
- ⁵⁵ Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966. С. 238.
- ⁵⁶ Марков П. А. Первая студия. С. 388–389.
- ⁵⁷ Соболев Ю. Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- ⁵⁸ Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 464.
- ⁵⁹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. Указ. изд. С. 314.
- ⁶⁰ Марков П. А. Первая студия. Указ. изд. С. 405.
- ⁶¹ Цит. по: Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988. С. 246.
- ⁶² Там же. С. 245.
- ⁶³ Соболев Ю. Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- ⁶⁴ Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 293.
- ⁶⁵ Цит. по: Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Указ. изд. С. 244.

- ⁶⁶ Цит. по: *Капитайкин Э.* Режиссура МХАТ Второго. Указ. изд. С. 159.
- ⁶⁷ Из записной книжки 1911 года // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 245.
- ⁶⁸ Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 468.
- ⁶⁹ *Волков Л. А.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. М.; Л., 1940. С. 55–56.
- ⁷⁰ *Загорский М.* Рампа и жизнь. М., 1918. № 41–42. 29 окт. С. 12.
- ⁷¹ Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 337.
- ⁷² Там же.
- ⁷³ *Марголин С. А.* Осип Басов // Советское искусство. 1934. 17 окт.
- ⁷⁴ См.: *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. Указ. изд. С. 260.
- ⁷⁵ Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания. М., 1981. С. 63.
- ⁷⁶ *Волков Н. Д.* Вахтангов // Евгений Вахтангов: Сборник. М., 1984. С. 464.
- ⁷⁷ Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания. Указ. изд. С. 63.
- ⁷⁸ *Шихматов Л. М.* От студии к театру. М., 1970. С. 105.
- ⁷⁹ *Херсонский Х.* Вахтангов. Указ. изд. С. 267–268.
- ⁸⁰ *Русланов Л.* Памяти О. Н. Басова // Советское искусство. 1935. 17 окт.
- ⁸¹ *Захава Б. Е.* Современники. М., 1969. С. 260.
- ⁸² *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 129.
- ⁸³ *Захава Б. Е.* Современники. Указ. изд. С. 261.
- ⁸⁴ *Шихматов Л.* От студии к театру. М., 1970. С. 96.
- ⁸⁵ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 107.
- ⁸⁶ *Тугендхольд Я.* Возрождение Метерлинка // Экран. 1921. № 9. С. 5.
- ⁸⁷ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 109.
- ⁸⁸ *Гуревич Л. Я.* Чудо Святого Антония // Театральное обозрение. 1921. № 3. С. 5.
- ⁸⁹ *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. Указ. изд. С. 276.
- ⁹⁰ См.: *Русланов Л.* Памяти О. Н. Басова // Советское искусство. 1935. 17 окт. С. 4.
- ⁹¹ *Марголин С. А.* Осип Басов // Советское искусство. 1934. 17 окт. С. 4.
- ⁹² *Гуревич Л. Я.* Чудо Святого Антония // Театральное обозрение. 1921. № 3. С. 5.
- ⁹³ *Вахтангов Е. Б.* Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов: Документы и материалы. Т. 2. С. 466.

- ⁹⁴ *Кугель А. Р.* Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 25. С. 839.
- ⁹⁵ *Вахтангов Е. Б.* [Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко] // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 428.
- ⁹⁶ *Зускин В. Л.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. Указ. изд. С. 154.
- ⁹⁷ Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 539
- ⁹⁸ *Виньяр И. А.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. Указ. изд. С. 130.
- ⁹⁹ *Зускин В. Л.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. Указ. изд. С. 137.
- ¹⁰⁰ *Кугель А. Р.* Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 25. С. 839–840.
- ¹⁰¹ *Тальников Д. Л.* Песнь торжествующей игры // Театр и музыка. 1923. № 29. 10 июля. С. 960.
- ¹⁰² Там же. С. 961.
- ¹⁰³ *Волынский А.* Еврейский театр: Статья 2. Походный ковчег // Жизнь искусства. 1923. № 28. 17 июня. С. 2.
- ¹⁰⁴ См.: *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 120.
- ¹⁰⁵ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 120.
- ¹⁰⁶ Цит. по: *Иванов В. В.* Русские сезоны театра «Габимы». М., 1999. С. 102.
- ¹⁰⁷ *С. М.* [Марголин С.] Театр экстаза // Экран. 1922. № 20. 7–13 февр. С. 5.
- ¹⁰⁸ Там же. С. 6.
- ¹⁰⁹ *Гуревич Л. Я.* Письма из Москвы // Ежедневник Петроградских Государственных академических театров. 1922. № 15–16. С. 29.
- ¹¹⁰ *С. М.* [С. Марголин] Театр экстаза // Экран. 1922. № 20. 7–13 февраля. С. 5.
- ¹¹¹ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 118.
- ¹¹² *С. М.* [Марголин С.]. Театр экстаза// Экран. 1922. № 20. 7–13 февраля. С. 6.
- ¹¹³ *Эфрос А.* Гадибук // Театральное обозрение. 1922. № 2. С. 5.
- ¹¹⁴ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 120.
- ¹¹⁵ Там же. С. 118.
- ¹¹⁶ *Волков Н. Д.* Театральные вечера. Указ. изд. С. 237.
- ¹¹⁷ *Волынский А. Л.* Еврейский театр – Ипокрит // Габима: Турне Европа. Америка С. 47–48.
- ¹¹⁸ *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. Л., 1929. С. 155.
- ¹¹⁹ *Марголин С.* Летопись «Габимы» // Московский театр «Габима»: Турне Европа–Америка. Рига; М., 1926. С. 28.
- ¹²⁰ *Цемах Н.* Мой ответ ЦТ // Театр. 1997. № 1. С. 114.
- ¹²¹ *Micaelo.* Привет, «Габима» // Экран. 1922. № 19. 27–31 янв. С. 7.

- ¹²² *Миклашевский К.* Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибуку» // Жизнь искусства. 1923. № 25. 26 июня. С. 7.
- ¹²³ *Марголин С. А.* Летопись «Габимы» // Московский театр Габима. Указ. изд. С. 28
- ¹²⁴ См. об этом, например: Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания. М., 1981. С. 282.
- ¹²⁵ *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. Указ. изд. С. 262.
- ¹²⁶ *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки Вахтангова. Указ. изд. С. 37.
- ¹²⁷ *Марков П. А.* Первая студия. Указ. изд. С. 389.
- ¹²⁸ Цит. по: *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 67.
- ¹²⁹ Там же.
- ¹³⁰ Там же. С. 130.
- ¹³¹ *Чехов М. А.* Путь актера // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 76.
- ¹³² См.: *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Вахтангов. Л., 1987. С. 98.
- ¹³³ *Волков Н. Д.* Вахтангов // Евгений Вахтангов: Сборник. Указ. изд. С. 458.
- ¹³⁴ [Отчет о дискуссии, посвященной «Турандот» и «Гадибуку»] // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 538.
- ¹³⁵ *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 350.
- ¹³⁶ *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.
- ¹³⁷ Там же.
- ¹³⁸ *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. Указ. изд. С. 337.
- ¹³⁹ *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. Указ. изд. С. 350.
- ¹⁴⁰ *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.
- ¹⁴¹ Там же.
- ¹⁴² *Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М., 1975. С. 200.
- ¹⁴³ *Кипренский А.* Театр им. Е. Вахтангова. М.; Л., 1927. С. 12.
- ¹⁴⁴ *Гуревич Л. Я.* Письма из Москвы // Еженедельник Петроградских Государственных академических театров. 1922. № 15–16. С. 30.
- ¹⁴⁵ *Зограф Н. Г.* Евгений Багратионович Вахтангов. Указ. изд. С. 138.
- ¹⁴⁶ *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 18. 8 мая. С. 5.
- ¹⁴⁷ *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. Указ. изд. С. 171–172.
- ¹⁴⁸ *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 18. 8 мая. С. 5.
- ¹⁴⁹ Принцесса Турандот: В постановке Третьей студии Московского художественного академического театра им. Евг. Вахтангова. М., 1923.
- ¹⁵⁰ *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. Указ. изд. С. 420.

- ¹⁵¹ Там же. С. 348, 349.
- ¹⁵² *Марголин С.* Игра страстями // *Экран.* 1922. № 23. С. 4.
- ¹⁵³ *Волков Н. Д.* О «Турандот» // *Театральное обозрение.* 1922. № 5. С. 5.
- ¹⁵⁴ *Соболев Ю.* Актеры. М., 1926. С. 17.
- ¹⁵⁵ *Гуревич Л.* Письма из Москвы // *Еженедельник Петроградских Государственных академических театров.* 1922. № 15–16. С. 30.
- ¹⁵⁶ *Садко.* [Блюм В. И.] Можно или нельзя? // *Театральная Москва.* 1922. № 30. С. 6.
- ¹⁵⁷ *Марголин С.* Памяти Вахтангова. Фантазии о неповторимом спектакле // *Театр и музыка.* 1922. № 10. 5 декабря. С. 15.
- ¹⁵⁸ *Миклашевский К.* Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибук» // *Жизнь искусства.* 1923. № 25. 26 июня. С. 5–6.
- ¹⁵⁹ Там же.
- ¹⁶⁰ Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 580.

И. ШЕСТОВА

**СЕРАФИМА БИРМАН:
ОТ ПЕРВОЙ СТУДИИ МХТ К МХАТ ВТОРОМУ**

Актерский метод Серафимы Германовны Бирман формировался одновременно с возникновением различных театральных систем. В самом начале творческого пути ее искусство развивалось под непосредственным влиянием К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова. Участвуя в их театральных экспериментах, она, отметил П. А. Марков, «перерабатывала эти сталкивающиеся и порою взаимоисключающие влияния, отбрасывая чуждые ей как индивидуальности начала и развивая начала, ей близкие». Уже с первых выступлений было заметно своеобразие этой творческой личности, «выходящей за рамки всяческих амплуа»¹.

Характеризуя актерскую индивидуальность Бирман, Марков указывал, что в ее мирозерцании тесно связаны два элемента – трагедия и фарс². По словам самой актрисы, «граница трагифарса» она ощутила, работая в МХАТ Втором³, – так с 1924 г. стала называться преобразованная Первая студия Художественного театра, где, по сути, и начался творческий путь Бирман. Студия, созданная в 1912 г. Станиславским и Сулержицким, родилась как лаборатория для воспитания актерской молодежи по «системе», к тому времени определившейся в общих чертах. Сулержицкий стал не только посредником между создателем «системы» и учениками, но и «духовным наставником» (Б. В. Алперс) для студийцев. По мнению Маркова, преимущественно ему Бирман была «обязана своим гуманизмом»⁴. Гуманизм актрисы главным образом проявлялся в ее отношении к персонажам. Умножая и заостряя душевные и физические изъяны своих героинь, она

обнаруживала их трагедию. «Я знаю, что в каждом доме есть и мусорный ящик, но есть и места, уголки, где люди вешают если не икону <...>, то хоть портреты дорогих людей». И «есть места за известными гранями души, где все неизменно и торжественно. У самого жалкого и убогого душевно человека есть такие углы в душе»⁵, – утверждала актриса. В мироощущении Бирман сталкивались воззрения обоих ее учителей – Сулержицкого и Вахтангова. В суждениях Вахтангова чувствовалось более острое, чем у Сулержицкого, восприятие жизненных конфликтов, их трагическая безысходность.

Искренне преклоняясь перед учителями, студийцы были благодарны Станиславскому за «возможность творческой инициативы», которую он давал своим молодым ученикам. «Мы верили, но и выверяли»⁶, – писала Бирман. «Выверяя», переполненные творческой энергией, они сами не замечали, насколько далеко подчас уходили от того, что закладывал в них Станиславский. Размышляющий над основами «системы», Вахтангов пришел в своих опытах к результатам, которые, как известно, шокировали его учителя. Однако в разнообразной жизни Студии наряду с основными занятиями были и другие, не столь серьезные, но и не менее любопытные. В книге Ю. А. Смирнова-Несвицкого о Вахтангове одна из глав называется «Игра». Описывая, например, игры Вахтангова и Чехова (в «обезьяну» и другие), исследователь замечает, что, хотя они «носили характер этюдов, в которых отрабатывались актерские приспособления», но «все же <...> оставались <...> той прекрасной игрой, которая внутренне укрепощает человека»⁷. Такими играми увлекались все студийцы, включая Бирман. Игры служили противовесом чрезмерной серьезности «душевно-натуралистических» изысканий, в варианте тогдашнего Вахтангова имевших целью «изгнать из театра театр». Многим позже Бирман напишет, что обладает «неукротимой театральностью» и «любит *перепрыгнуть* расстояние

между собой и образом»⁸. Слово «перепрыгнуть» здесь означает не сокращение расстояния между актером и образом, не сближение их, а дистанцию между ними, позволяющую актеру посмотреть на образ как бы со стороны. Может быть, поэтому роль Августы Шольц в вахтанговской постановке пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира» (1913), где режиссер непреклонно требовал от актеров «идти от себя», уже зрелая актриса Бирман спустя годы назовет «безрадостной работой»⁹. И гораздо теплее она отзовется о роли Матильды Босс в «Гибели «Надежды»» Г. Гейерманса – самом первом спектакле Студии, сыгранном в 1913 г. на закрытом показе для труппы Художественного театра.

Ставил «Гибель «Надежды»» Р. В. Болеславский. Несмотря на «строго разработанную режиссерскую партитуру спектакля», сцены выстраивались за счет актерских зарисовок, вошедших в привычку в процессе освоения «системы»¹⁰. Многие в этом спектакле было от занятий по новой методике. Действие пьесы происходило в рыбацкой деревне на берегу Северного моря, и студийцы «стремились создать иллюзию повседневности»¹¹. Для передачи настроения использовались характерные звуки, имитирующие шум волн, вой ветра, гудки пароходов. Актеры старались добиться правдивости чувств и переживаний. Горе матерей, потерявших сыновей, и невест, оставшихся без женихов, «выражалось через глаза, фигуры <...> Техника шла вглубь: минимум внешнего, максимум внутреннего»¹². Критик Э. А. Старк позволил себе предположить, что актеры и не играют вовсе, а лишь точно, до мелочей, «воспроизводят живую жизнь», показывают «кусочек природы в бутафорской рамке»¹³. Среди жизнеподобных фигур спектакля выделялись два иных образа: Кобус в исполнении М. А. Чехова и Матильда Босс – Бирман.

Герой Чехова — старик из богадельни – фантастически быстро старел от сцены к сцене, к концу спектакля буквально разваливаясь от «дряхлости». Такое изображение Кобуса, явно выходящее за границы жизнепо-

добного, парадоксальным образом и пугало зрителя, и вызывало его сочувствие. Играя персонаж, Чехов одновременно стремился передать свое отношение к нему. Первая роль в Студии явилась своеобразным предвестием масштабных сценических гротесков зрелого Чехова. Бирман подобно Чехову отыгрывала свое отношение к героине: «Я была не только ею, но где-то, как-то и сама собой. Успевала сливаться воедино с Матильдой Босс, но и со стороны осмеивать ее»¹⁴.

Матильда Босс, персонаж эпизодический, появлялась только в последнем действии. Но за несколько минут пребывания на сцене актриса успевала создать емкий образ. «Эта девочка-селедка с необыкновенным юмором изображала старую, почти карикатурную дуру в пенсне, жеманно подбирающую воображаемый шлейф платья», – восхищалась С. В. Гиацинтова¹⁵.

Бирман нащупывала образ через форму, отбирая четкие и лаконичные выразительные детали: «Я ее нашла от губы. Губа эта помогла мне ощутить надоедливую бабу»¹⁶. Одна губа говорила про Матильду не меньше, чем могло бы сказать развернутое действие целого акта. Через губу Бирман сразу нашла остальные элементы образа. «Чтобы быть отвратительной, я искадила рот самой что ни на есть неприятной гримасой, и он действительно получился мокрый, старый и глупый <...> Слюнявый, глупый рот, напоминающий собой кошелек с испорченным затвором, приволок за собой и всю даму – одутловатую, с утиной фигурой, с утиными же мозгами», – писала актриса¹⁷. Таким же образом Бирман работала в 1917 г. над ролью Перепелицыной («Село Степанчиково», МХТ, пост. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). Она признавалась, что «жестяной» голос Перепелицыной ей слышался с первых репетиций. Казалось, что такой голос может принадлежать человеку, которого «никто, никогда и никак не любил – только едва терпели»¹⁸. То, чем занималась Бирман на репетициях, впоследствии М. Чехов назовет поиском «воображаемого центра тела». У Матиль-

ды Босс в «Гибели “Надежды”» этим «центром» стала губа. Показательно, что «утиные мозги» героини у Бирман возникают только тогда, когда актрисой найдена определяющая черта во внешнем рисунке роли.

Фигура Матильды действительно была «утиной». Подложив под блузку два рыбацких передника, Бирман сделала себе несоразмерно большой бюст. «Стоило подсунуть их под блузу, – ко мне в душу приходил возраст Матильды и ее наивно-идиотское самомнение»¹⁹. А. Д. Дикий в воспоминаниях подробно описывает эту, в сущности, эпизодическую роль актрисы: «Бирман вносила в образ так много азарта и “деловой” суеты, ее Матильда так беспощадно тормозила мужа, требуя, чтоб он разделил ее хлопоты по выражению “соболезнования” семьям погибших, так стремительно бегала через всю контору к телефону, что по контрасту с этой мышинной возней еще безмернее казались горе осиротевшей деревни, скорбь ее несчастных жен и матерей. Было ясно, что сия перезрелая дама давно уже перестала занимать какое бы то ни было место в интимном обиходе мужа и в порядке компенсации за “убытки” ударилась в благотворительный стих»²⁰. Дикому, отметившему резкий скрипучий голос, неприятные черты увядающего лица, хороший грим и точно угаданную характерность, Матильда «казалась олицетворением ханжества, впитавшегося в плоть и в кровь, ставшего второй натурой человека»²¹. Гиацинтова считала, что в этой роли Бирман «наметился тот поиск образности, который стал потом столь характерным для актеров Первой студии»²². «Стремясь сочетать в своей игре крайне противоположные жанровые начала», они, по справедливому замечанию А. А. Кириллова, «неизбежно обостряли выразительные формы собственного искусства»²³. В работе над ролью Матильды Босс наметились черты будущего метода актрисы. Здесь еще не наблюдалось сочетания «противоположных жанровых начал», острых противоречий, но уже хорошо было заметно тяготение к выразительности формы.

Наиболее полным воплощением мысли Станиславского о «душевном натурализме» должна была стать постановка Вахтангова «Праздник мира». В этом спектакле Вахтангов искал не острую форму, а остроту переживания. Последовательно идя за Станиславским и Сулержицким, он обнаружил и предельный итог развития логики учителя, и таившуюся в ней опасность. «Душевный натурализм» в «Празднике мира» приобрел не свойственную самому Станиславскому «тотальность»²⁴.

Бирман играла Августу Шольц – старую деву, страдающую манией преследования. Для опытов в области «душевного натурализма» произведение Гауптмана представляло благодарный материал. Основным фактором, мешающим близким людям обрести гармонию, здесь выступила дурная наследственность – эмоциональная неустойчивость. Сам автор определил свою пьесу как семейную катастрофу. Во время репетиций режиссер стремился пробудить в актерах интерес к героям произведения: «Искал и находил в исполнителях глубинное родство с персонажами пьесы – и предлагал играть обстоятельства не выдуманные, а выдернутые из их биографии»²⁵. Вахтангов шел по направлению к тому, что Станиславский называл «аффективной памятью», он заставлял актеров погружаться в самые потаенные глубины подсознания и в этом смысле был безжалостен. Как пишет Ю. А. Смирнов-Несвицкий, ему необходимы были «вывороченные наизнанку души, болезненно расходившиеся страсти»²⁶. В названии «Праздник мира» «чудилась издевательская насмешка»²⁷, звучавшая трагически: праздник – всего лишь иллюзия, героям не дано обрести мир. Вопреки Сулержицкому, который настаивал на том, что герои пьесы – люди по своей природе хорошие, и призывал студийцев искать поддержки в глазах друг друга²⁸, Вахтангов «ощущал изначальную противоречивость каждой личности, зыбкость самого мироздания»²⁹. В этом, а не в роковой наследственности виделись ему корни «семейной катастрофы».

Для Бирман требуемая режиссером степень душевного самообнажения была мучительна. Ей предстояло создать образ, резко контрастный почти карикатурной Боссихе. Не понадобилось до неузнаваемости менять собственный облик с помощью грима и накладных деталей, искажать лицо, изобретать особенную фигуру. Внешность гауптмановской героини удивительно совпадала с внешностью самой Бирман: «Длинная, поразительно худая <...> Лицо и ноги длинные. Лицо суровое, с узкими, крепко сжатыми губами»³⁰. Но особенно ранило душу актрисы то, что многое в семье Августы Шольц напоминало ей ее детство: «В моей семье тоже были случаи взаимных душевных ранений, хотя все мы горячо любили друг друга»³¹. «Шли от себя, переживали для себя, стремясь забыть присутствие зрителей в зале»³², – писала Бирман, и с ней соглашался С. С. Голоушев: «Кажется, никто и ничего не играл, а просто прошла перед глазами страничка жизни»³³. Актриса неодинаково относилась к ролям Матильды Босс и Августы, находя между ними существенные отличия: «Моя Матильда – образ, близкий к объективности, а моя Августа – субъективная, в плену моей личности»³⁴. Если в «Гибели “Надежды”» Бирман была самой собой только «где-то» и «как-то», то в «Празднике мира» почти все время существовала в границах собственной личности. Для актрисы в дальнейшем крайне важным было сохранять дистанцию между собой и играемым персонажем. Только в этом случае она могла воплотить задуманный ею образ, зерно которого находилось вне пределов ее самой. Ощущение душевного дискомфорта, испытанное в период работы над ролью Августы, судя по воспоминаниям Бирман, у нее сохранилось навсегда, она отказывалась причислять этот опыт к своим творческим удачам. Актриса осознавала, что студийцы шли неверным путем, «перегибали палку» в освоении «системы» Станиславского. Предложенный Вахтанговым метод работы привел к «обостренному психологическому анализу»³⁵. То, о чем напишет Мар-

ков в 1925 г.: вахтанговские «перегибы» были «первым следствием и первым методом его нового подхода»³⁶, – в ту пору еще не угадывалось.

Спектакль имел неврастенический оттенок. Этому способствовали постоянные переходы от «радостного настроения к ссорам»³⁷. По словам Маркова, на «Празднике мира» Вахтангов «учился» (курсив мой. – *И. Ш.*) закону контраста: за «сдержанностью исполнителя <...> за видимым спокойствием нарастает <...> вихрь»³⁸. Актеры также только учились скупыми внешними средствами передавать такое состояние, когда внутри «хаос шевелится»³⁹. Это удавалось не всегда. Не все ощущали опасность актерского штампа: «Один пальцами барабанит – изображает душевное волнение, другая носовой платок мнет – признак приближающейся истерической сцены»⁴⁰. Бирман иногда принимала «отчаянные вызывающие позы мелодраматической злодейки»⁴¹. И в то же время критики признавали, что она с «большой экспрессией воплотила» Августу⁴².

В «Празднике мира» применялось особое «заострение приемов» (Марков). Паузы и интонации были глубоко содержательны. Будничное течение жизни то и дело нарушали эмоциональные взрывы. «Ссорятся так, что поминутно можно ожидать рукопашной. Г-жа Бирман <...> пускает при этом в ход такую резкую истерику, так кричит, что даже публике, являющейся невольной зрительницей ссор этой семейки, становится не по себе»⁴³.

Скрупулезно разрабатывался подтекст роли. Пластически изображалось то, что кроется за несказанными словами. Подробно изучив режиссерский дневник, Н. Балатова приходит к выводу, что, по замыслу Вахтангова, чем радостней у героев будет движение к примирению, тем страшнее покажется безысходность финала⁴⁴. От этого «сквозное действие» одинокой Августы – «добыть радость»⁴⁵. Чем сильнее она к этому стремится, тем драматичнее оказывается ее судьба. Балатова замечает, что при виде праздничной елки у

Августы должна была появиться надежда на счастье⁴⁶. Исследователь приводит короткую запись Вахтангова: «Выход Августы (а-а-х)». Но после того как недолгая радость угаснет, героиня еще больше замкнется в своем одиночестве⁴⁷. В процессе репетиций Вахтангов видел «намек на “зерно”» у Бирман⁴⁸. Режиссер, как справедливо утверждает Балатова, заострял характер Августы. Ее неустойчивая психика заметно контрастировала со спокойствием фрау Бухнер (А. И. Попова) и лучезарностью Иды (С. В. Гиацинтова)⁴⁹. И, несмотря на преобладающую устремленность «внутрь» образа, актриса все же пыталась облечь его хоть в какую-нибудь пластическую форму, иначе бы не искала отчаянных и вызывающих поз.

С начала 1920-х гг., когда за плечами было уже около десяти лет студийных занятий, творческих поисков в совместной работе со Станиславским и Вахтанговым, стало возможно говорить не только о ярко выраженных индивидуальных особенностях игры Бирман, но и об определенном *методе* работы актрисы. Ее оригинальный исполнительский метод оказался тесно связан с проблемой различных способов создания художественного образа, остро стоящей в этот период.

Разделение актеров на представителей школ переживания и представления считается условным, и все-таки в нем находят определенную логику. Ее суть стремились выявить многие театральные мыслители, в том числе и П. П. Громов. Рассматривая актера психологического театра, театра «переживания», он отмечал, что такому исполнителю свойствен «ход изнутри персонажа, внутреннее отождествление себя с изображаемым лицом»⁵⁰. Этот актер не выходит за границы внутреннего мира своего героя, в отличие от актера условного театра, театра «представления», который «смотрит на изображаемое им лицо несколько извне, не отождествляясь с ним полностью», и поэтому может «сообщить зрителю больше, чем доступно единичному персонажу»⁵¹. Такой актер способен подняться до более высо-

кого уровня художественного обобщения и играть уже не конкретного, а обобщенного героя – тип, или «все» произведение в целом, или «всего» автора.

В статье «Ансамбль и стиль спектакля» (1940) Громов рассматривает синтетический и аналитический методы построения образа. Способ создания художественного произведения, по Громову, свидетельствует не только об определенной технике, но и об определенной организации мысли. Исследователь приходит к выводу, что Толстой, Тургенев, Гончаров, работая в стилистической манере «душевного реализма», мыслят и пишут как аналитики в отличие от Салтыкова-Щедрина, Лескова, Достоевского, которые стремятся «построить образ-характер не путем анализа, “разложения” его на разнородные, гибкие, изменчивые слагаемые, но путем целостного охвата разнородных, обобщенных черт личности»⁵², т. е. синтеза. Эту же типологию Громов применяет к театральным деятелям. Он подробно пишет об И. В. Ильинском в роли Хлестакова. Его восприятие игры Ильинского напоминает некоторые отзывы об игре Бирман. Ильинский дает образ «крупным планом», он «не рассыпается на ряд психологических оттенков, аналитически найденных психологических деталей <...> Все детали, все оттенки вытекают из одной, существеннейшей, стороны характера героя»⁵³. Особенность синтетического способа Громов видит в том, что с его помощью на сцене сразу возникает уже завершённый образ героя, т. е. отсутствует постепенное развитие характера во времени. Может показаться, отмечает Громов, что при раскрытии всех качеств, всех граней характера в первом же появлении существует опасность потери зрительского внимания. Но пример Ильинского, как утверждает исследователь, говорит об обратном, и «происходит это, может быть, оттого, что для всех общеизвестных мест гоголевского текста Ильинским найдены своеобразные, непредвиденные решения»⁵⁴. Громов обнаруживает, что Ильинский в первую очередь при-

слушивается к своему творческому воображению и безудержно фантазирует на сцене. «Синтетический» образ, по утверждению Громова, развертывается из одной темы (в случае Ильинского–Хлестакова – это легкомысленная детскость), которая развивается не во времени, а в пространстве, в отличие от образов, созданных в мхатовской манере, «аналитически раскрытых во временной последовательности развивающегося, меняющегося характера»⁵⁵. Актер синтетического типа не существует в параметрах привычной логики, его действия отличаются алогичностью и непоследовательностью.

Чуть раньше Громова проблемы методов создания художественного образа коснулся Марков. Работы обоих исследователей имеют принципиальное значение для театроведения, к ним продолжают обращаться современные теоретики театра⁵⁶. В статье 1934 г. Марков увидел в В. Э. Мейерхольде режиссера-поэта, отделив при этом от режиссеров-повествователей. Исследователь отметил особую музыкальность его спектаклей, которая ощущалась во «внутренней атмосфере и общем ритмическом рисунке»⁵⁷. Создавая «сложную музыкальную партитуру», Мейерхольд выстраивал действие эпизодно. Дробное построение роли или спектакля у него всегда направлялось на создание сценической целостности. И хотя «очень редко эти эпизоды следовали строгому сюжетному развитию», они всегда объединялись темой⁵⁸. Противоположные друг другу эпизоды, по мнению Маркова, строились по принципу ассоциации. Ассоциативный тип связи между элементами внутри художественного образа можно наблюдать у эксцентриков и актеров гротеска.

В критике первой половины XX в. к актерам, владеющим методом гротеска, относят, например, М. А. Чехова, С. М. Михозлса, С. Г. Бирман, которая впервые заявила о себе как об актрисе гротеска в 1920-е гг. Называя гротеск явлением «строго синтетическим», Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) писал: «Гротеск,

<...> пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии” [Мейерхольд использует пушкинское выражение. – И. Ш.], конечно) всю полноту жизни»⁵⁹. Основным в гротеске он считал «постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»⁶⁰.

Станиславский также размышлял о гротеске, и нужно заметить, что его суждения прямо противоположны мейерхольдовским. Он различал «лжегротеск» и «подлинный гротеск». «Подлинный» возникает только в том случае, если «сущность будет больше формы». Если же «форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и незамечена»⁶¹. Это и есть «лжегротеск».

«Подлинный гротеск», в понимании Станиславского, – «*полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли и творчества артиста*»⁶² (курсив К. С.). Если, по Мейерхольду, гротеск «связывает в синтезе экстракты противоположностей», создавая «картину феноменального»⁶³, то для Станиславского важно «типичное выражение» «внутреннего содержания» «*во всех <...> составных элементах*» (курсив мой. – И. Ш.). Такой гротеск может быть «граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем»⁶⁴ (что присутствовало в некоторых ролях самого Станиславского и других мхатовских актеров), но покоится на искусстве переживания, без которого Станиславский не мыслит создания «всей полноты жизни» на сцене. Для него образ наполняется содержанием только тогда, когда роль пережита актером изнутри. Возможность возникновения содержания без переживания образа не рассматривается. Станиславский готов обозначить словом «гротеск» «высшую степень <...> искусства». При такой постановке вопроса термин «гротеск» становится обязательным. Имеются в виду все «совершенные ху-

дожественные создания». Если их хотят называть гротеском – «Пускай называется!» Не все ли равно. Разве дело в названии?»⁶⁵

Итак, для руководителя МХТ гротеск – не метод и даже не прием, а всего лишь условное название, которое можно заменить каким-нибудь другим. Отстаивая сущность от посягательств формы, Станиславский отказывает гротеску в *сущности*.

Впоследствии в обиход вошло понятие «психологический гротеск». Им пользовались, в частности, Б. В. Алперс, Г. А. Товстоногов⁶⁶ и др. Алперс подразделял гротеск на пластический (по Мейерхольду) и психологический (по Станиславскому), считая идеальным случай, когда «пластический гротеск *вырастет* (курсив мой. – *И. Ш.*) в гротеск психологический» (у М. А. Чехова, Н. П. Хмелева, Б. В. Щукина и др.)⁶⁷. Это суждение являет собой попытку соединить два полярных сценических направления начала XX в.: театры психологический и условный. Н. В. Песочинский приходит к обоснованному и вполне убедительному заключению: «Синтетическая природа гротеска заставляет сомневаться в возможности существования его разновидностей <...> “Одностороннего” гротеска быть не может, в усеченном виде ему недоставало бы необходимых эстетических полюсов»⁶⁸.

Актер в театре Мейерхольда у Алперса представлял как «носитель масок»⁶⁹. И в теории, и на практике Мейерхольд действительно не раз обращался к маске как к первичному элементу театра⁷⁰. Искусство актера для него состояло в умении играть одной или сразу несколькими масками, указывающими на противоречивость персонажа⁷¹. В качестве примера Мейерхольдом приводился герой комедии дель арте Арлекин. Актер играл с маской Арлекина: он, «владея искусством жеста и движений <...>, повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол»⁷². Маска, по мнению Мейерхольда, пробуждая зрительскую фантазию,

позволяет увидеть обобщенный образ Арлекина, подталкивает зрителя к непрерывному взаимодействию со сценическим образом. К созданию маски (в широком смысле этого слова) стремилась и Бирман. Рецензенты неоднократно указывали: некоторые ее образы больше походят на маски, нежели на живых людей.

В книгах Бирман нет прямых отсылок к мейерхольдовским статьям или его творчеству, однако, как и Мейерхольд, она была убеждена, что для актера крайне важно владеть «искусством жеста и движения». По ее мнению, тело актера нередко оказывается «красноречивее слов». «Актеру надо помнить, что все тело, все, без исключения, – его инструмент, что все оно выразительно». «Актер должен музыкально располагать ударами тела <...> В теле, так же, как и в интонациях, есть ритм, мелодия, музыка»⁷³, – утверждала Бирман.

Продолжая мысль Громова о синтетическом и аналитическом методах и опираясь на размышления Мейерхольда о гротеске, необходимо еще раз подчеркнуть, что в основе гротескного образа лежит синтез. Стремясь к синтезу, Мейерхольд исходил из убеждения: театр «по самому своему существу есть пример гротеска», так как «является внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта»⁷⁴.

Станиславский коснулся проблемы гротеска в цитированных выше записях, которые вошли в его собрания сочинений под названиями «О гротеске» и «Из последнего разговора с Вахтанговым». (В театроведении высказывались сомнения, действительно ли этот разговор имел место⁷⁵. Но в любом случае позиция Станиславского изложена здесь четко и недвусмысленно.) Предполагаемая беседа могла состояться в 1921 г. Некоторые детали, упомянутые Станиславским, относятся к вахтанговскому спектаклю «Эрик XIV». В период его подготовки Вахтангов штудировал сборник Мейерхольда «О театре», и в его записях явственно ощущим

перелом в устремлениях, определенная (хотя и неокончательная) переориентация на принципы условного театра, на гротеск. В книге Мейерхольда он находил «те же мысли и слова», что и у себя. Вахтангов, как известно, в 1921 г. сформулировал театральное кредо, основанное на тезисе «Бытовой театр должен умереть», и все актеры, «имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно»⁷⁶.

«Способностью к характерности», несомненно, обладала Бирман. Она была одной из тех, к кому высказывание Вахтангова относилось напрямую. Показательно, что сам Мейерхольд в 1929 г., ходатайствуя за Бирман в ЦЕКУБУ⁷⁷, представил ее как актрису гротеска. Он написал, что Бирман – «даровитейшая изобретательница новых сценических форм» и «в области <...> гротеска» «никем еще не превзойдена»⁷⁸. Казалось, самой природой она определена в актрисы гротеска. Внешность какая-то несуразная, смешная и одновременно страшноватая. «У меня, – говорила Бирман, – рост выше обычного, нос больше обычного, руки длиннее, чем надо»⁷⁹. Актриса признавалась, что «абсолютно <...> довольна своей внешностью» только тогда, когда она, внешность ее «личная, тает – и переливается в новую форму» – «сценический образ»⁸⁰. Бирман относилась к своему телу исключительно как к «материалу для сцены», который «приучила быть пластичным»⁸¹. Она активно использовала свою необычную внешность в работе над ролью и нередко «доводила уродство своих героинь до степени почти трагического великолепия и величия, представляла по-своему уникальной “безобразной герцогиней” театра»⁸². Впервые актриса стала такой в вахтанговском «Эрике XIV» в 1921 г.

1920-е – начало 1930-х гг. – время расцвета для многих выдающихся актеров-новаторов, подвергшихся резкой критике в более сложный для сценического искусства период. Так, в статье Алперса «Конец экс-

центрической школы» (1936) Бирман, Мартинсон, Глизер и Ильинский обвинялись в пристрастии к лицедейству, к «холодной» и «пустой» эксцентрике, «цитаделью» которой, по мнению автора, был Театр Мейерхольда. Алперс считал, что эти актеры находились на одной эстетической платформе. Он описывал отличительные особенности их мастерства: номерное построение действия, изобретение «сложных и головоломных трюковых операций», неустанное «жонглирование различными <...> масками»⁸³. Здесь очевидна тенденция к тому, что Громов назвал бы синтетическим способом построения роли.

Причислив Бирман к эксцентрикам, Алперс был прав лишь отчасти. Он практически не разграничивал понятия эксцентрики и гротеска. Н. В. Песочинский утверждает, что от гротеска эксцентризм, «в строгом смысле, отличается своей одномерностью», а «в тех случаях, когда эксцентрический план оборачивается контрастными эстетическими планами (трагическим, например), можно говорить о методе гротеска»⁸⁴. Эти пояснения существенны для понимания актерского искусства Бирман. С начала 1920-х гг. ее острохарактерные роли усложнялись вводом трагических и лирических планов. При этом образы не рассыпались на парадоксальные комбинации различных элементов. Контрастные элементы были тесно сопряжены между собой, составляя единое целое.

«Золотая эпоха» эксцентрики и гротеска создала необходимые условия для формирования и совершенствования актерского метода Бирман. При постановке «Эрика XIV» А. Стриндберга вновь, как в «Празднике мира», сошлись пути Вахтангова, Чехова и Бирман. Протекшие без малого восемь лет после последней совместной работы многие изменили и в них, и в жизни Первой студии, и в жизни страны. Позади был год двух революций – 1917-й. В самый канун его умер Сулержицкий. Заметно охладел к Студии Станиславский, огорченный тем, что ученики все более отклонялись

от уготованного им пути и предназначения. Окрепло мастерство студийцев, после Сулержицкого признавших своим вождем Вахтангова. Театральная Москва «получила нового героя в лице М. Чехова» – актера, какого «давно ждала русская сцена» и какой «мог явиться только в результате всех достижений современного театра»⁸⁵. Эволюция актера Чехова во многом была аналогична эволюции режиссера Вахтангова, от крайностей «душевного натурализма» через «Потоп» и «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1918) пришедшего к осознанию содержательности театральной формы и утверждению «особого сценического мира»⁸⁶.

Бирман, в отличие от Чехова, после «Праздника мира» крупных ролей в Студии не получала и с Вахтанговым-режиссером встретила вновь только в «Эрике XIV». Именно эта работа подтолкнула ее к гротеску как методу создания художественного образа. Свойственная прежним ролям острая характерность в образе Вдовствующей королевы, мачехи бедного Эрика, отлилась в строгую чеканную форму. Актриса, в буквальном смысле слова, откликнулась на призыв Вахтангова «почувствовать трагизм» и «выявить себя гротескно»⁸⁷. Материал, а, главное, замысел, предложенный режиссером, позволили ей впервые остро ощутить трагизм человеческого бытия, выйти на высокий уровень обобщения.

Для Вахтангова «Эрик» был спектаклем во многом экспериментальным. Не случайно у него возникла идея «мертвого» (придворные) и «живого» (простой народ) миров, контраст которых он переживал трагически остро. Режиссер признавался, что в «Эрике» стремился показать обреченность королевской власти, которая «в существе своем несет противоречие себе» и «рано или поздно погибнет»⁸⁸. Пьеса А. Стриндберга актуализировалась в современном историческом контексте. Сценическая форма, отражая остроту проблемы, должна была стать и содержанием. Однако композиционно и стилистически спектакль оказался

уязвим. Слишком прямолинейно и жестко Вахтангов разграничивал два враждебных мира. «Мир живых» был человеческим, бытовым, а «мир мертвых», которому принадлежала Вдовствующая королева, – мистическим, устрашающим. Один только Эрик – Чехов не принадлежал ни «живому», ни «мертвому» миру. Актер создал образ человека, оказавшегося «между двух миров», обреченного именно потому, что *человеку* Эрику не было места в «борьбе миров». Он нашел «единственно точную, исчерпывающую художественную форму»⁸⁹. Здесь форма стала содержательной, отменив разграничение актерской техники на «внутреннюю» и «внешнюю». На это обращали внимание как очевидцы, так и современные исследователи⁹⁰.

«Может быть, – считал Марков, – Вахтангов не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического»⁹¹. Из актерского ансамбля критик выделял Чехова и Бирман, которые «поднимались до строгой трагической силы»⁹². Королева – Бирман, по его словам, «запоминается <...> рядом с Чеховым»⁹³. Такого мнения придерживался не один Марков. Художник Ю. П. Анненков также поставил актрису рядом с Чеховым: «Великолепная в своей цельности, яркая фигура вдовствующей королевы (Бирман) и совершенно необычный, <...> почти сверхъестественный по совершенству образ Эрика – Чехова»⁹⁴.

«Налет истеричности», «отпечаток разорванности», свойственный ранним ролям Бирман, в «Эрике» сменился «предельной четкостью»⁹⁵. Она «доводит характерность до степени гротеска», «ищет холодной чеканки», заменяя былую нервность «холодной графикой»⁹⁶. Отмеченное Марковым стремление Бирман выработать «для каждой роли особую манеру говорить и особый ритм движения»⁹⁷ свидетельствует о том, что актриса, подобно Вахтангову, шла к созданию своего «особого сценического мира», законы которого не совпадали с миром реальным.

В «Эрике» героиню Бирман снедала «жажда власти» (Марков), превращая Королеву в существо почти демо-

ническое. Облик ее был фантастичен. «Бунт грима»⁹⁸: «острый излом черных бровей на безжизненно бледном лице»⁹⁹. Забавную, но показательную историю, связанную с гримировкой, рассказала сама актриса:

Во время поисков грима вдовствующей королевы лак так приклеил верхние ресницы одного моего глаза к глазной впадине, что он не смог закрыться, получился парализованный глаз. Я зафиксировала «паралич» одной стороны лица королевы. Мучительно было четыре часа не моргать¹⁰⁰.

Однако Бирман не отказалась от случайно найденной детали, благодаря которой лицо королевы стало зловещей маской. Существенной составляющей этой «маски» был и костюм – «неестественно большой, изогнутый “театральный” воротник»¹⁰¹, «черные, развевающиеся, словно крылья фантастической птицы, одежды»¹⁰². Скупые движения, тяжесть платья, крест и молитвенник «подчеркивали ее отрешенность от жизни»¹⁰³. Образ произвел неизгладимое впечатление на Гиацинтову:

Тревога усиливалась с каждой минутой и становилась зловещей, когда вдоль задника проносилась нечеловеческая в своей беспощадной ненависти вдовствующая королева. Бирман, вся вытянутая, с лицом, искаженным «кубистическим», под стать всему спектаклю, гримом, широко разбросав рукава черного одеяния, как будто опрокидывала на сцену невидимую чашу со смертельным ядом¹⁰⁴.

Образ Королевы был вписан в пространство, тесно связан с элементами оформления:

Подобная летучей мыши, вдовствующая королева серой тенью внезапно отделялась от стен, чтобы так же внезапно вращаться в них, исчезнуть, испариться¹⁰⁵.

Изломанность линий и искаженность декораций повторялись в облике героини. Обыгрывая свой фантастический костюм, Бирман действительно вносила в пластику королевы что-то от летучей мыши. Образ строился ассоциативно: размах крыльев животного

причудливо соединялся с распахнутыми человеческими руками.

За внешностью не то королевы, не то летучей мыши Бирман старалась разглядеть противоречивую сущность героини:

Она была одинокой, эта коронованная женщина. И не было никого на свете, кто смел бы перейти через границы ее одиночества <...> Я помню неподвижное и мертвенное «свое» лицо, помню, как неохотно шевелились «мои» злые губы, слышу звук «моего» ледяного голоса и интонации, пропитанные ядовитой тоской и ненавистью; «Пощады! Пощады моему брату и моим родным!»¹⁰⁶

«Я» – сама Бирман помнит «свое» – Королевы – лицо, «свои» чувства, поступки. Актриса в процессе игры постоянно наблюдала за «собой» – героиней, оценивала ее. Бирман обнаруживала двойственность, внутреннюю борьбу Вдовствующей королевы. Она играла не только гибельность власти, но и трагедию души, углубляя, подобно Чехову, замысел Вахтангова. Другое дело, что в отличие от чеховского Эрика личная трагедия Королевы не отделяла ее от «мертвого» мира.

Вдовствующая королева оказалась последней ролью, сыгранной Бирман в спектаклях Вахтангова. В следующем – 1922 г. режиссера не стало. Его уроки Бирман восприняла творчески, как сам Вахтангов воспринял уроки Станиславского и Сулержицкого. Их влияние на театральную судьбу актрисы было очевидным. Выработав органичный для себя метод работы над образом, Бирман совершенствовала его, оттачивая найденную в «Эрике» технику игры. Эпизодическая, в сущности, роль Вдовствующей королевы была столь выразительна и содержательна, что казалась чуть ли не главной. Здесь и проявилось то качество «синтетической» игры, о котором говорил Громов: способность «в самом первом выходе, в первой реплике»¹⁰⁷ задать глубокий многозначный образ.

Как Вахтангов и Чехов, Бирман была не только практиком театра, но и «театральным мыслителем»

(Марков). В аналитических работах, главной из которой стала книга «Труд актера» (1939), Бирман не называла свой метод гротескным или синтетическим, но по описанию механизмов, использованных для создания художественного образа, очевидно, что подход актрисы отличался от того, что проповедовал Станиславский. И хотя Бирман на протяжении всей жизни считала себя верной ученицей великого режиссера, она существенно с ним расходилась. Более близкими ей оказались искания коллег по Студии и МХАТ Второму. Несомненно, прежде всего художественные поиски Вахтангова и Чехова. Она была увлечена совместной с ними работой и регулярно посещала их занятия.

Как справедливо писал Марков, главным образом Бирман ценила в «системе» Станиславского «необходимость зерна роли и динамического образа», но в то же время не готова была, по мнению исследователя, заменить силу жизни ее воспроизведением¹⁰⁸. Связь с «системой», глубокое ее понимание и несовпадение с ней – все это вместе позволяло актрисе органично существовать в разных эстетических параметрах: и в жизнеподобном спектакле, и в том, где велика мера условности и собственно театральной фантазии.

Обладая мощным личностным и творческим началом и стремлением к самостоятельной работе над образом, Бирман в той или иной мере всегда выступала режиссером своих ролей. По способу мышления и сценического существования она примыкала к типу художников, которых Марков называл поэтами. Бирман была способна наблюдать (как бы со стороны) процесс создания образа во всей его последовательности, что подтверждают статьи и книги актрисы. Она сравнивала работу актера с работой хирурга, который «распознает раздельное существование органов в физическом организме при их невозможности быть раздельными при жизни человека»¹⁰⁹, и говорила, что важно видеть образ в целом и в то же время – его отдельные составляющие, грани. «Действующее лицо», по мнению Бир-

ман, возникает лишь тогда, когда актер обнаруживает его желания, его чувства – они и побуждают персонаж к действиям для их удовлетворения. А наиболее сильное желание удовлетворяется главным – «сквозным действием». Найти «зерно» образа, его «сквозное желание» и «сквозное действие» – основные задачи актера¹¹⁰. Очевидно, что во многом Бирман опиралась на терминологию «системы» Станиславского. Марков полагал: благодаря его школе она обучилась «актерской арифметике»¹¹¹. Эти азы, начала она поставила на службу своему оригинальному искусству, взяв из учения Станиславского лишь то, что необходимо было лично ей.

Станиславский делил сценическое действие на «внешнее – физическое» и «внутреннее – психическое», считая последнее «особенно важным и интересным в творчестве»¹¹². Акт внутреннего переживания для него первичен, именно он подталкивает к совершению физических действий. В случае Бирман мы имеем дело с иным способом существования на сцене. Станиславский настаивал на том, что *«сценическое действие должно быть внутренне обоснованно, логично, последовательно и возможно в действительности»*¹¹³ (курсив К. С.). Сценическое действие обосновано и у Бирман, но в параметрах иной логики, которая как раз таки не позволяет этому действию развиваться последовательно и жизнеподобно. Из того, что Вдовствующая королева – мрачная и жестокая женщина, еще не следовало, что она должна передвигаться по залам дворца летучей мышью. Внешний облик персонажа был подчеркнуто неправдоподобен. То, что в реальной жизни – аномалия, в искусстве Бирман – условие создания образа. Она соединяла в своих ролях несовместимое, достигая мощной образной силы и глубины в постижении драматической сути персонажа. Сложно структурированное «внешнее» действие позволяло выходить на уровень высокого художественного обобщения. Сама актриса писала о тесной взаимосвязи фор-

мы и содержания, «психического и физического мира человека»: «От того, что он такой человек, оттого такое внутреннее действие, как и физическое действие. Он, она физически действуют, поступают так потому, что он, она такие»¹¹⁴. Вывернутый наизнанку способ мышления персонажей Бирман, с противоестественным восприятием добра и зла, выражался в такой же лишенной логики форме. «Человек есть единство противоположностей. Характер – это вновь полученный состав из самых разных черт, самых разных способов себя вести»¹¹⁵, – была убеждена Бирман. Она стремилась раскрыть в выразительной и четко выстроенной форме остро воспринятую внутреннюю противоречивость персонажей.

«Подлинное человеческое действие» в понимании Станиславского должно быть подробным и развернутым. Бирман же отмечала, что подробности нужны лишь на первом этапе работы, а в самом спектакле они опасны, так как «перегрузка роли <...> лишними деталями затемняет смысл»¹¹⁶. Важно ухватить суть, зерно образа. Вслед за Станиславским она утверждала, что «актеру надо познать бытие образа, чтобы определить сознание его»¹¹⁷, но, в отличие от своего учителя, не переносила на сцену бытие образа во всем его объеме, намеренно избегая бытовых подробностей.

Станиславский призывал учеников «действовать на сцене не по-актерски – “вообще”», считая такое действие ложным, а «по-человечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы»¹¹⁸. «Актерское действие» было характерно для Бирман. Ее зритель не следил за течением жизни персонажа, а улавливал суть художественного образа, наблюдая за тем, как актриса, фантазируя, находила нестандартные сценические решения, как менялось ее отношение к персонажу, – она то разоблачала, высмеивала его, то сочувствовала, проникаясь его болью. Воображение играло определяющую роль в

искусстве Бирман – ее влекло то же, что и другого ученика Станиславского – Михаила Чехова. Для Чехова важно не знать, а именно видеть «внутреннюю жизнь образа». «Рассудочный анализ», по его мнению, «убивает художественную интуицию»¹¹⁹. В связи с этим весьма значимым кажется сделанное Бирман сравнение своей работы над ролью с гаданием на двух зеркалах. Она пишет, что всматривается в воображаемый зеркальный коридор и терпеливо ждет: «Кто же в нем появится?»¹²⁰

Бирман, подобно Чехову, размышляла о выразительности актерского тела, которое становится телом образа. В чеховской книге есть глава «Тело актера», книга Бирман «Труд актера» включает в себя главу «Тело образа». У Чехова над телом актера властвуют его воображение, чувства и воля, именно они делают тело подвижным и гибким¹²¹. «Актер имеет дело с *подвижной формой* своего тела. Выразительность его зависит от *чувства формы*»¹²², – убежден Чехов (курсив М. Ч.). Иными словами, чем лучше актер чувствует свое тело и владеет им, тем выразительней будет его сценический образ. Чехов пишет о «мудром» теле и о музыке его движений: «стаккато, легато, медленно, быстро»¹²³.

Бирман тоже всегда старалась услышать музыку тела, смену его ритмов. «Мне нужна экстернизация внутреннего мира – внешнее выражение психической деятельности»¹²⁴, – признавалась актриса. «Правильные физические движения», по ее мнению, непременно «вскрывают внутренние толчки воли». «Образ» «вполне определится» тогда, когда актер будет «знать рисунок <...> физических движений»¹²⁵. «Вы должны найти “плоть образа”, вполне соответствующую его психике, вы должны найти форму, вызванную к жизни содержанием и в то же время воздействующую на содержание»¹²⁶, – настаивала Бирман.

Нечто подобное имел в виду и Чехов, когда писал: «...Не только вы играете созданным вами телом и центром, но и *они* играют вами, вызывая новые душевные

и телесные нюансы в вашем исполнении»¹²⁷. Согласно Чехову, одним из важнейших качеств, присущих художественному произведению, должна быть «целостность (завершенность)». Любому художнику необходимо «переживать свое произведение как *единое целое*». Актер должен стремиться к тому, чтобы «в каждый отдельный момент пребывания на сцене переживать всю роль в целом»¹²⁸. Размышляя о чувстве целостной сценической жизни, Бирман указывала на необходимость для исполнителя изучать кроме отдельной роли всю пьесу. Актера она сравнивала с пассажиром самолета, который может видеть расположение города, его топографию – план. Другими словами: видеть город в целом¹²⁹.

Под одним углом зрения Чеховым и Бирман рассматривалась и проблема характерности. Известно, что именно в искусстве острохарактерных актеров Вахтангов видел предрасположенность к гротеску. «Нет *нехарактерных* ролей, – повторял Чехов, – как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей» (курсив М. Ч.). Задачей актера он считал «принятие на себя характерных особенностей другого лица»¹³⁰. Самое страшное для исполнителя – играть самого себя. О том, что актер по сути своей лицедей и его искусство – это искусство воплощения образа, а не демонстрация самого себя, говорится и почти в каждой работе Бирман. Однако, разделяя позицию Чехова относительно взаимоотношений актера и образа, она использует привычный для нее термин «перевоплощение», унаследованный ею от Станиславского, вместо чеховского термина «воплощение» образа. «Перевоплощение – к нему мы должны стремиться. В идеале каждая наша роль не должна походить на другую. Было бы ужасно, если бы мы, идя только от себя, играли себя в разных обстоятельствах, если бы мы были на всю жизнь исполнителями одной только роли, если бы пропускали мимо своего внимания возможность нового соединения качеств характера»¹³¹, – утверждала актриса. С ее точки

зрения, исполнителю, создавая характер, не следует сосредотачиваться на одном его качестве, «красить одной краской». Для Бирман человек – существо во многом противоречивое, поэтому и характер должен быть многогранным, сочетающим в себе массу различных черт¹³². В то же время нельзя играть «ряд противоположностей, совсем между собой не связанных», иначе образ не будет цельным. Необходимы соединение, «нерасторжимая связь и единства и противоположности»¹³³. Характер на сцене возникает только в том случае, если противоположности связаны воедино посредством особого процесса¹³⁴. Как уже говорилось, Мейерхольдом, а впоследствии Громовым этот процесс назван синтезом. Актриса не была сторонницей развернутого жизнеподобного повествования, считая сценическую правду «концентратом жизненной правды, сохраняющим основные свойства жизни»¹³⁵. «Сцена принимает не все, что попадает под руки, – писала Бирман, – а со строгим учетом и отбором – без проволочки времени, но и без ненужной суетни»¹³⁶. В этой связи нельзя не вспомнить мейерхольдовское восприятие гротеска, который, «пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»¹³⁷. «Условно неправдоподобны» в большей или меньшей степени были все образы, созданные Бирман. Условность для нее неотъемлема от сценического искусства. Как и Чехов, Бирман считала, что актер на сцене «может и даже должен делать “вылазки” в страну фантазии и даже гиперболы»¹³⁸. В этих словах, написанных в 1930-е гг., чувствуется влияние Вахтангова, его размышлений о «фантастическом реализме», о гротеске. Правда, к тому времени Бирман становится очень осторожна в своих высказываниях и потому, видимо, подменяет слово «гротеск» словом «гипербола».

Из длительного опыта работы с Вахтанговым Бирман взяла для себя то, что отличало его искусство в последний период творчества. Прав был В. Ф. Залесский:

Когда складывался характер игры С. Бирман, МХАТ 2 находил новые принципы сценической игры. Стиль игры С. Бирман сложился под влиянием таких художников, как Вахтангов <...> Он преследует задачу выражения мысли, сущности образа через преодоление камерной замкнутости подсмотренного <...> мирка, через стремление дать страстное <...> выражение образа¹³⁹.

Преобразованию Первой студии в Московский Художественный Академический Театр Второй непосредственно предшествовала постановка пьесы Н. С. Лескова «Расточитель» (1924). По словам Э. С. Капитайкина, ««Расточитель» был спектаклем автономной власти актера, самодовлеющей, самоценной силы актерского ансамбля», принципом которого являлся «сплав различных выразительных средств». Здесь ансамбль «рождался не единством, а сознательным столкновением индивидуальностей, манер, стилей, острыми углами, «актерским диссонансом»¹⁴⁰. «Острые углы» и «диссонансы» вскоре обозначились не только в ансамбле конкретных спектаклей, но и в настроении коллектива, первоначальные студийные основы которого заметно подрывались. Уже на следующий год существования Студии как театра под руководством Чехова возник конфликт между М. А. Чеховым и А. Д. Диким. Труппа разделилась на сторонников одного или другого. Конфликт углублялся и разрастался, выплеснулся на страницы прессы. В результате, как известно, Дикий и несколько его сторонников в 1927 г. покинули театр, а в 1928-м уехал за границу Чехов. По замечанию Маркова, «особенный облик» Чехова был «родственным Сулержицкому и преимущественно Вахтангову. Вне Чехова невозможно понять актерские пути Студии. Он сконцентрировал, довел до предельной остроты то, что жило во всех актерах Студии, но у него нашло самое яркое выражение»¹⁴¹. Возглавив Студию, а затем и МХАТ Второй, Чехов стремился к пересозданию актерского творчества на глубоких философских, этических и эстетических основаниях. «И это наш путь, наш, по-

тому что Чехов наш, а он воплощение этого пути», – утверждала Гиацинтова после первой премьеры МХАТ Второго – «Гамлета» с Чеховым в заглавной роли¹⁴². А Дикий, по ее словам, – «гордость Первой студии и вечная ее беда»¹⁴³. Свою «земнородность» (выражение Дикого) он противопоставлял духовным и эстетическим поискам Чехова. Его «Блоха» (премьера состоялась в 1925 г., между «Гамлетом» и «Петербургом», программными спектаклями Чехова) вступала в полемику с предлагаемой творческой программой.

Бирман, которой, безусловно, ближе были чеховские устремления (она входила и в режиссерскую бригаду «Петербурга»), не причисляла себя ни к одной из противоборствующих группировок и «без тени внутреннего замешательства совмещала репетиции Дикого (она была занята в «Блохе». – *И. Ш.*) с уроками Чехова»¹⁴⁴.

Пьесу «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе» Е. И. Замятин написал, ориентируясь на русское скomorошьe действо и итальянскую комедию масок, а из более близких по времени источников – на вахтанговскую «Принцессу Турандот». История Левши давалась в игровой форме. Действие вели три Халдея, в спектакле Дикого ими были В. В. Готовцев, В. А. Громов и Бирман. Во время действия, по замыслу автора, каждый из Халдеев играл по три роли, как бы примеряя на себя различные маски. Халдеи устанавливали правила игры, организовывали действие. В их власти было выйти на сцену и объявить: «Антракт! Буфет!» (из воспоминаний А. П. Мацкина). «На сцене происходил удалой разгул цвета (художник Б. М. Кустодиев. – *И. Ш.*), звука, феерической, чуть грубоватой театральности и, конечно же, актерского мастерства», – писала Гиацинтова¹⁴⁵. Постановка пользовалась успехом у широкого зрителя. Критики оценили ее более сдержанно. Так, Марков, признавая спектакль «гладким, хорошо сфабрикованным», предпочел «Блохе» «противоречивого,

<...> но внутренне исполинского» «Гамлета»¹⁴⁶. Дикий поставил «своего рода лубочную “Турандот” с многочисленными вариациями», которая не отвечает на существенный для Первой студии вопрос: «Во имя чего она ставится?»¹⁴⁷ С. А. Марголин считал, что Дикому не удалось создать заявленное балаганное представление. Единственной убедительной «лицедейкой балагана» для Марголина была Бирман:

Три образа ее <...> не только четки, не только мастерски сделаны, но, что в тысячу раз важнее, они глубоки, от них, подчас, вдруг страшно делается, как и должно иногда быть в балагане, заражающем своим миром сплошного притворства и представления¹⁴⁸.

Игра Бирман соответствовала мейерхольдовскому восприятию балагана, где «трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки»¹⁴⁹. Каждую свою роль в «Блохе» она наделяла трагикомическим звучанием. Однако говорить об отдельных «ролях» в данном случае можно лишь условно. Роль была одна – Халдейка, играющая различных персонажей. Бирман – Халдейка мгновенно переключалась с одной роли на другую, схватывая саму суть каждой из них и достигая предельной сценической выразительности. Исполнение Бирман было сравнимо с виртуозным жонглированием масками, связанными в свою очередь единым трагикомическим мотивом.

Образ тульской девки Машки строился Бирман – Халдейкой подчеркнута театралью. Она могла «картонно сказать свое “идем обожаться” и как неживая прислониться к “завалинке”»¹⁵⁰. Но в кукольной Машке звучали какая-то чувственная лирика, тревога. За искусственностью маски скрывалась душевная вибрация. «Обойдут тебя нехристи», – причитала Машка, будто зная, что прощается с Левшой навсегда¹⁵¹. Другая героиня – аглицкая девка Меря (лондонская проститутка) внешне вела себя преувеличенно вульгарно: грызла семечки и тушила ногой папиросы¹⁵², однако

сквозь нарочитую развязность проглядывала безрадостность ее существования. Бирман, писал Марков, «соединяет в Мери гротесковый рисунок с лирическим подтекстом»¹⁵³.

Преодолевая «навязчивый лубок»¹⁵⁴ постановочного решения, Бирман и исполнитель главной роли Левши Л. А. Волков (также выделяемый критиками из числа других исполнителей) «разоблачили первоначальную ложь упрощенно-иронического и напрасно-затейливого спектакля»¹⁵⁵. В актерской технике обоих было заметно влияние чеховских занятий.

МХАТ Второй неоднократно упрекали в отсутствии спектаклей на животрепещущую тему советской жизни. В 1926 г. театр впервые поставил такую пьесу – «Евграф – искатель приключений» А. М. Файко. Критика сочла этот опыт весьма неудачным. Основные претензии предъявлялись к драматургу, но и к режиссерской работе Сушкевича, и к исполнителю главной роли В. П. Ключареву многие отнеслись с большим сомнением. Выразительными здесь были современные типажи, точнее сатирические маски, олицетворяющие «гримасы нэпа». Мир, чуждый Евграфу, создавался «реально, моментами натуралистично и, вместе с тем, это плакатно, это обобщено, это доведено почти до резкости гротеска»¹⁵⁶. Последнее относится прежде всего к Бирман, игравшей маникюршу Тамару – вульгарную, заносчивую, грубую особу, которая охотится за мужчинами. Актриса сгущала эти качества. Продолжая после «Блохи» следовать все той же «преувеличенно-комедийной манере»¹⁵⁷, она доводила до предела стремление Тамары поймать богатого мужа или поклонника. В исполнении Бирман Тамара лелеяла абсурдную мечту: «Конечная цель – полная власть над мужским населением, мечтающим о ее снисходительном взгляде, слове, решении»¹⁵⁸.

Рисунок роли, по свидетельству рецензента, был острым, саркастическим¹⁵⁹. Работу над образом актри-

са начинала с обычных для себя вопросов, касающихся формы:

... «Если бы» я была маникюршей в захудалой парикмахерской, «если бы» в мой кругозор входили только наряды, мужчины, кино, конфеты, подруги, обрывок опереточной арии, папироска, «если бы» я сознавала себя «неотразимой», – то *как бы* я сидела за маникюрным столиком? *Как бы* говорила с «поклонником»?¹⁶⁰ (курсив С. Б.)

Бирман сначала справилась с последним вопросом:

В ответ на его (клиента. – *И. Ш.*) «влюбленный взор» вздернулись мои брови, презрительно сложились губы, и с капризной интонацией и с неожиданной шепелявостью выпорхнули, почти помимо моей воли, слова: «Тчем это вы себе ногу так испорцыли?» Я услышала исходящий из меня совсем незнакомый мне голос и вверилась ему так, будто <...> привычно, даже обязательно для меня именно такое небрежно-фатовское произношение некоторых букв <...> Эти «цы» вместо «ти», «дзе» вместо «де», «тче» вместо «че», «фш» вместо «шь» изменили не только мою речь, но и мое самочувствие и всю мою психику, изменили, хотя и сами-то они возникли от какой-то внезапной перемены в моем самочувствии¹⁶¹.

Каждая деталь выдавала в Тамаре непреодолимое желание привлечь к себе внимание: гольфы с бантиками, облегающая юбочка, маленькая шляпка и пальто с искусственным мехом. Сидя за маникюрным столиком, она «исхитрялась от великого кокетства вилять всем телом и тем самым “волновать” клиента»¹⁶². Неуклюжее кокетство было в каждой частичке ее души и тела. Нанесение макияжа уподоблялось ритуальному действию:

А как она смотрела на себя, крася губы, – то приближая зеркало, то отдаляя, воспаряясь от собственной неотразимости. Бирман как-то особенно складывала рот, истомленно прикрывала глаза и, продолжая игру с зеркалом, фальшиво, но победно напевала: «Сильва, ты меня не любишь! Сильва!!! Ты меня погубишь!..»¹⁶³

«Аттракцион» с зеркалом был направлен на осуществление главной цели, как утверждала сама актриса: «И поет и красит рот – все только для того, чтоб властвовать, чтоб покорять, чтоб множить поклонников, рабов ее – Тамариной красоты»¹⁶⁴. О «Тамариной красоте» нельзя было говорить всерьез. Внешние данные Бирман выявляли абсурдность претензии героини на неотразимость. Желание заострить характерные черты толкало актрису к преувеличению во время «наведения марафета». Она соединяла собственную некрасивость с гордым самолюбованием Тамары. Посмеиваясь над Тамариными усилиями, Бирман как будто иронизировала и над собой. Она признавалась, что всякий раз, когда садилась за гримировальный столик, преодолевала барьеры, которые создавала для нее собственная внешность¹⁶⁵. «Маленькая, мизерная, кривляющаяся и скрипучая душонка <...> передается Бирман с поразительной злостью и меткостью избразительных средств», – писал Н. Загорский о ее Тамаре¹⁶⁶. И его слова подтвердила сама актриса: «<...> Я срывала с Тамары маскарадную маску самообольщения и обнажала убожество ее души, делала очевидным искалеченное ее сознание»¹⁶⁷.

Однако и этот образ не был однозначен. Жадное увлечение клиентами говорило о дефиците подлинной радости в ее «захудалой» жизни:

Стоило только показать ее, пришедшую в парикмахерскую утром, после бессонной ночи, всю слинявшую, и этого было достаточно, а может быть, даже чересчур: Тамара молода, духовная жизнь ее убога, вот она «в замену счастью» выдумала себе себя – властительницу над мужскими сердцами. Минула ночь. А утро серое... На улицах слякоть. Пальтишко на ней не так чтобы теплое: поддельный мех ягуара только для красоты. Впереди одна реальность: ногти, ногти, ногти...¹⁶⁸

Образ Тамары получился сложнее, чем у Файко: с одной стороны, она являла собой «убожество души», а с другой – за вызывающим поведением обнаружива-

ла безысходность жизни, лишенной подлинного человеческого счастья.

Пронзительней и отчетливей эта же тема отчаянного стремления к другой жизни прозвучала в роли Двойры в «Закате» И. Э. Бабея (1928; режиссер Б. М. Сушкевич). Сушкевич ввел в спектакль мотив почти трагический. Образ Менделя Крика, созданный А. И. Чебаном, напоминал рецензентам образ короля Лира. Пессимистическое настроение спектакля не соответствовало времени социальной активности. Художник М. З. Левин словно представил на сцене ступок мещанского быта¹⁶⁹. Наиболее эффектной была сценография первого действия – «комната Криков с тяжелыми, в глубину идущими досками потолка»¹⁷⁰.

«Одесские типы» давались как образы-маски, без лишних бытовых деталей¹⁷¹. Героиня Бирман воспринималась то маской, то живым человеком¹⁷². В этом смысле Двойру можно сравнить с тульской девкой Машкой из «Блохи», у которой вдруг возникали кукольные движения, и невозможно было однозначно сказать: человек это или кукла. «Нельзя не признать большого актерского мастерства, сказывающегося и в уверенном рисунке интонаций, и в четкой обрисовке жеста»¹⁷³, – отмечал А. А. Гвоздев. Бирман строила образ перезрелой косоглазой «красавицы». Н. Д. Волков утверждал, что она ближе всех подошла к произведению, отразив в своей роли «ироническое отношение Бабея к рисуемой им среде»:

Когда читаешь Бабея, то совершенно ясно, что его нельзя играть ни с акцентом, ни без акцента, но нужно найти совершенно особую музыкальную интонацию, которая и свойственна бабелевскому слову. Вот почему <...> наиболее бабелевским исполнением является образ Двойры <...> Из немногих слов своей роли [Бирман] извлекла и сладкую напевность своей речи, и ритмичность «по-утиному» переваливающегося движения, и сложный грим лица, где, как две изюмины, выглядывают из своих щелок узкие черные глаза¹⁷⁴.

Установив творческий диалог с автором, актриса выделила качества, которыми была наделена его Двойра, и вывела их за рамки реального, свойственного человеческому поведению. «Истинный фейерверк юмора», по словам Гиацинтовой, исходил от Бирман: «Где подслушала Сима ее специфическую речь, где подсмотрела неуклюжую утиную походку, как нашла подчеркнутое гримом выжидающе-обиженное выражение лица?»¹⁷⁵

Но актриса не только излучала «фейерверк юмора» и демонстрировала нелепую внешность. Бирман отразила и иные черты бабелевской Двойры. Ведь иронически, по мнению Волкова, рисуя изображаемую в пьесе среду, писатель вскрывал и трагическую невозможность для Менделя вырваться из «гроба с клопами», как называет эту среду сам Мендель. Его дочь также тянется к иной жизни, к счастью, мечтая о замужестве. «И еще я хочу, Боярский, чтобы вы меня немножечко любили», – говорит она жениху. И это стремление к любви выделяет Двойру из среды, как и ее отца. О. С. Литовский заметил:

Какая печальная остывшая жизнь, какое желание жить и какой грустно-комический, почти гротесковый образ! Двойра – Бирман – это неожиданность, это что-то вроде одной из чеховских «трех сестер», вдруг очутившейся почему-то в семье одесского еврея-биндюжника¹⁷⁶.

Время диктовало свои жесткие условия, и пьесы, подобные «Закату» Бабея, постепенно вытеснялись со сцены. «За “Закатом” должен быть “Восход” к полнокровной, новой советской тематике»¹⁷⁷.

«Восходом» в МХАТе Втором для критики стал «Чудак» А. Н. Афиногенова, поставленный И. Н. Берсеневым и А. И. Чебаном в 1929 г. В отличие от предыдущего спектакля на советскую тему «Евграф – искатель приключений» главным героем в «Чудаке» был не слабый мечтатель, а настоящий энтузиаст, болевший за судьбу человека и производства, способный повести

рабочий народ к светлому будущему. Действие пьесы разворачивается на бумажной фабрике. Борис Волгин (А. М. Азарин) создает «кружок энтузиастов», для того чтобы перевыполнить трудовой план (пятилетка – в четыре года!), а такие, как Анна Лукинична Трощина, препятствуют его начинанию. Предзавкома фабрики Трощина в исполнении Бирман – плоть от плоти бюрократического аппарата. Будучи деятельной формалисткой, она ни на что не дает разрешения без официальных бумаг, подписей, собраний. Трощина выступала против плаката «Пятилетка – в четыре года!», так как он не согласовывался на общем собрании. В конце концов Анна Трощина осознает свои ошибки. Марков писал, что раскаяние Бирман – Трощиной в финале не было фальшивым, потому что актриса «сумела за всей суматошливостью председательницы фабзавкома в чертах обостренной характерности раскрыть и ее веру в страну и прекрасное сердце»¹⁷⁸.

И. С. Туркельтауб утверждал, что оформление Г. П. Руди стилистически соотносилось с игрой Бирман: «Скошенный домик, гиперболическое дерево вместо антуража рощи, – этот прием концентрации и сгущения внимания, чисто экспрессионистический. Он же имеется и в актерском исполнении (Предзавком Трощина у артистки Бирман <...>»¹⁷⁹ Рецензенту П. Баранчикову было неясно, «каким образом Трощина из работницы превратилась в сверх-бюрократку»¹⁸⁰. Бирман отбрасывала лишние детали, оставляя лишь самое необходимое. Ее не волновали частные вопросы социального характера, важно было, что вся жизнь Трощиной – это набитый бумагами портфель, что она похожа на глупый бюрократический автомат, задавивший в себе человеческие чувства. Бирман «усугубляла неполноценность»¹⁸¹ своей героини, доводя до абсурда отдельные ее качества. Например, бесполезную деятельность, суетность Трощиной актриса передавала с помощью «размашистых движений, широких шагов, безудержной торопливости, вспотевшего лица, насто-

роженности взгляда перед вещами и событиями, с которыми она не согласна, внезапной решительности; она как бы готова к наступлению в любой момент»¹⁸². Бирман по-прежнему стремилась к внешней выразительности. Она искала необходимые движения, мимику. Гиацинтова вспоминала: актриса «нашла не передаваемую словами походку – уморительную, но непостижимо выражающую самодовольство, уверенность, узколобую зашоренность Трощиной»¹⁸³. Обнажая и подчеркивая глупость героини, актриса одновременно обнаруживала и положительные ее качества. Ее Трощина мешала всем невольно, необдуманно. Бирман играла неумную, но в глубине души добрую женщину. Актриса создавала обобщенный образ человека, преодолевающего замкнутость мира бесполезной суеты.

Узкие рамки, в которые тогда стремительно загоняли не только МХАТ Второй, но и многие другие театры, ориентированные на поиск новых художественных форм, не допускали подобных обобщений. Некоторые критики склонялись к тому, что Бирман так и не удалось «войти в непривычный еще для [нее] образ героя сегодняшнего дня»¹⁸⁴ и «найти нужные краски для современного “типажа”»¹⁸⁵. Н. Осинский с сожалением отзывался об этом «недостатке» роли, который сегодня скорее воспринимается как достоинство: «Бирман уже ухватила ряд черт “зашившейся” председательницы фабзавкома; но полностью в ее характеристике Трощиной работница-сортировщица отнюдь не проступает»¹⁸⁶. Рисунок актрисы был ярче, он становился сложнее авторского. Совсем не случайно в одной из сцен в руках у героини оказывался букет полевых цветов. Цветы появятся и в более позднем спектакле Бирман – «Вассе Железновой». Особое значение придавала актриса моментам соприкосновения своих героинь с природой. В ее мемуарах описана последняя встреча с Вахтанговым в ночь перед его кончиной. Одна из актрис принесла умирающему букет сирени, и Бирман с горечью вспоминала: «Лица его я не видала. Оно

было скрыто сиренью. Я видела только руки его, которые буквально вдавливали букет в лицо. Руки выражали страстную тоску разлуки с жизнью, с тем, что на земле бывают весны, а по весне цветет сирень...»¹⁸⁷ Именно с этой страшной ночи появление цветов в руках бирмановских героинь обрело символическое значение. Сильное личностное восприятие драматического начала сопровождало Бирман на протяжении всей ее жизни.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. на сцене МХАТ Второго параллельно советской драматургии ставилась классика. Но независимо от литературного материала любой спектакль в то время должен был иметь политкорректную подоплеку. В 1929 г. состоялась премьера «Человек, который смеется» по роману В. Гюго – постановка на актуальную тему противостояния власти и угнетенного народа. Бирман сыграла в спектакле роль королевы Анны, которую Марков сравнил с другой «королевской» ролью актрисы – Вдовствующей королевы из вахтанговского «Эрика XIV».

Спектакль, где «гротеск <...> пересиливал лирику»¹⁸⁸, ставил Сушкевич. Он с тем же увлечением, что и в свое время Вахтангов, стремился к острой театральной форме. В «Человеке, который смеется», как и в «Эрике XIV», авторы разграничивали два мира: придворной знати во главе с королевой Анной и лондонской толпы. Эти миры противопоставлялись и в социальном, и в духовном плане: мир королевы и знати был безобразный, безнравственный, мир народа – высокий и светлый¹⁸⁹. Есть свидетельство, что нарочитая монументальность в стилизованных декорациях Н. А. Андреева порой доходила до шаржа, например в палате лордов, где трон располагался под самым потолком¹⁹⁰. На репетициях Сушкевич добивался от актеров «выразительности тела и умения лепить как бы сценические “маски” для тех образов, которые они изображали»¹⁹¹. Но, по убеждению многих рецензентов, в целом исполнители не справились с этой задачей. Исключением

была Бирман, создавшая образ, который казался содержательней спектакля в целом. Критик Б. Новский полагал, что «на фоне тусклого исполнения остальных образ королевы единственный в спектакле, по-настоящему театральный, яркий и оживляющий сцену»¹⁹². Его мнение разделяли почти все рецензенты.

В спектакле «Человек, который смеется» тема власти выступала в иной ипостаси, чем в «Эрике XIV». Об этом писал Марков:

Романтическая ирония Гюго и суровость Стриндберга помогали проникнуть в сущность одного и того же явления, которому Стриндберг ужасался и над которым издевался Гюго. Тема «Эрика» – обреченность. Тема «Человека» – ненужность. То, что пугало в «Эрике», стало смешным в «Человеке». Жуткое слилось с ничтожным. Бирман вслед за автором заглянула за кулисы дворца. Она застала королеву в позорящих положениях. Бирман презрительно разлагала образ на глазах у зрителя. Она выворачивала его наизнанку, показывала внешнее великолепие и грязную сущность. Капризная, некрасивая, почти лысая, королева из «Человека» казалась жуткой карикатурой¹⁹³.

Бирман тщательно работала над жестом, мимикой, интонацией. Ее Анна была настоящим скопищем всевозможных человеческих пороков. Актриса доводила до предела «тупую ограниченность и высокомерие, вульгарность и чванливость, блудливость и коварство, властолюбие, жестокость, трусость», являя «карикатуру-символ на десятки королевских особ». «Это, – заключал критик, – подлинный шедевр актерского мастерства, воистину ювелирная работа»¹⁹⁴. С. М. Эйзенштейн, снявший Бирман в роли Ефросиньи Старицкой (фильм «Иван Грозный»), очень точно подметил: «Есть такие актрисы, которые облачаются в оперение райских птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспощадно разбирая на перышки. Такова Серафима Бирман»¹⁹⁵. Королева Анна почти в буквальном смысле была «беспощадно разобрана на перышки».

Создавая «образ существа, уродливого нравственно и физически, – вспоминала Бирман, – я сделала все возможное, чтобы доказательно выразить уродство ее души и тела». Контрастно оттеняли друг друга «полновластие неограниченной монархини и банкротство женщины»¹⁹⁶. Актриса подробно описала эту роль в своих мемуарах. «Одуренная властью» Анна не могла понять, что «скипетр не властен зажечь румянцем щеки пожилой женщины, если в юности они не розовели; не властен превратить крысиные хвостики белесых волос в каскады кудрей, даже если обладательница жалких хвостиков – королева». В ее облике гротескно сочетались крайности – дряхлость и младенчество. В первой картине под названием «Спальня королевы» Анна появлялась не сразу. Ее «маленькое и густо-розовое, как у заплаканного младенца», лицо показывалось неожиданно из-за горы подушек, за которыми она скрывалась. «На мне был парик с пролысинами, и на беспомощных “моих” кудельках сидел тщедушный, почти младенческий чепчик»¹⁹⁷, – писала Бирман. Возникло странное впечатление: то ли это младенец с едва пробивающимися волосиками, то ли лысеющая столетняя старуха. Снова, как в своей первой «королевской» роли, актриса использовала прием уподобления человека животному. Но если Вдовствующая королева вызывала ассоциации с ночным животным – летучей мышью, то Анну актриса делала похожей на белую крысу: «Я даже румянила середину ушей. Брови были вздернуты. Вздернуты и уголки губ. Рот уменьшен»¹⁹⁸. На этот раз Бирман была безжалостна к своей героине, сатирически разоблачая ее. Церемониалу облачения в королевский наряд предшествовало буквальное «разоблачение» – раздевание: «На глазах зрителей я спускала с себя на пол розовый атласный халат, беспардонно выдирала из него ноги, когда халат падал на пол, и представляла перед зрителями в одной сорочке». Худое, «как жердь», тело придворная дама одевала в «роскошное бархатное платье, отделанное золотом»,

а лысую голову «покрывала затейливо причесанным париком». «Собственноручно, чуть ли не всей пятерней <...> Анна румянила [себе] щеки»¹⁹⁹.

Один из критиков писал, что актриса дала образ «плакатный, даже несколько грубо агитационный», для МХАТ Второго «совершенно неожиданный»²⁰⁰. До некоторой степени неожиданным был и весь спектакль с благополучным оптимистическим финалом – вопреки событиям, описанным в романе Гюго, побеждало народное восстание во главе с Гуинпленом. Это во многом объяснялось ситуацией, сложившейся внутри театра и вокруг него после отъезда М. А. Чехова за рубеж. «Человек, который смеется» стал первой работой «послечеховского» периода, и коллективу, потерявшему третьего вождя после Сулержицкого и Вахтангова, чтобы выжить, требовалось заявить о своей идеологической благонадежности. Как заметил Д. И. Золотницкий, «уязвимой стороной спектакля была утрата романтики Гюго»²⁰¹. Перерождение романтического гротеска было предрешиено инсценировкой Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорного. Этот «опыт приближения к современности Гюго»²⁰² не нашел убедительной сценической трактовки. Наиболее благодарный материал получила Бирман и, следуя недоволопощенному замыслу инсценировщиков и режиссера, единственная довела его до художественного совершенства.

В 1931 г. Сушкевич вновь берется за классику, только уже русскую, и выпускает «Тень освободителя» по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина в обработке П. С. Сухотина. А. В. Луначарский, в целом высоко оценивший постановку Сушкевича, поспешил отметить избыточность материала и чрезмерную эротичность, более всего проявившуюся у Иудушки, губернатора и Кукишева. Однако это не помешало критику назвать Порфирия Берсенева «настоящим техническим шедевром»²⁰³. Эротизм как «предельная сущность происходящего», как «конечная характеристика существования» был характерен для искусства

1920-х гг.²⁰⁴ Эротическая составляющая отличала и некоторые бирмановские образы (Тамару в «Евграфе – искателе приключений», Мерю в «Блохе»).

По свидетельству критиков, в «Тени освободителя» было много удачных актерских работ. К их числу относилась Улитушка в «тонком и выразительном» исполнении Бирман²⁰⁵. Скверными качествами наделил Салтыков-Щедрин экономку в доме Павла Головлева. Бирман не могла не ориентироваться на образ, созданный автором, но акцент был сделан на том, как бредила она «над своим братом покомандовать»²⁰⁶. Актриса определила для себя сверхзадачу Улиты: «Раба – она хочет власти, наслаждения властью над еще более чем она, беззащитными»²⁰⁷. Луначарский, отметив великолепную игру Бирман, считал, что ее Улита – «первый министр» мелкого помещичьего тирана, влюбленная в свое собственное рабство, тиранка подвластного ей мирка. Эта циничная, извивающаяся, жестокая змея дана поистине с трагическим великолепием»²⁰⁸. Но актриса не ограничивалась одним лишь портретом узурпатора, она углубилась во внутренний мир своей героини: «В сплошной тьме нравственного облика Улиты я обязана была обнаружить причины возникновения такой бесчеловечности в человеке, но не для того, чтобы оправдать ее, а для того, чтобы растолковать ее себе и зрителям»²⁰⁹.

Бирман вновь вступала в диалог с автором, но не с Сухотиным, а с Салтыковым-Щедриним, который, говоря словами Гроссмана, стремился «запечатлеть этот мир (мир власти. – *И. Ш.*) во всем его чудовищном безобразии и ужасающей омертвелости» и «обращался к форме “гротеска”, мрачной карикатуры, трагического шаржа, гневной пародии»²¹⁰. Она искала логическое объяснение алогичному и аморальному поведению Улиты. Актриса описала одну из сцен, в которой подчеркнула сдвиг в сознании персонажа, вывернутый наизнанку способ мышления:

Умирает брат Головлева Павел... Я – Улита стою у его изголовья. Жалею ли я умирающего? Наоборот! Сержусь, что так непристойно долго задерживается он в живых. Слова: «Преставился батюшка мой», – произношу с таким удовлетворением, будто Павел Головлев слишком долго хитрил со мной и только теперь, мертвый, прекратил, наконец, меня надувать. Руки мои, грубые, с негнуцимися пальцами, дотрагиваются до лица умершего, большим пальцем я прикрываю веки его глаз. Делаю это привычно, даже мастерски, будто уже много-много раз вот так закрывала я глаза покойникам, и ничего мне не страшно при этом и никого мне не жалко. Смерть человека обычно вызывает у живых ужас, отчаяние или сострадание. Улита же недовольна задержкой кончины Павла Головлева. Недовольство тем, что человек не умирает, это отклонение от обычной логики, алогизм, но отклонение от общепринятого – логика Улиты. Нелогично быть жестокой к ребенку, нелогично считать, что для крепостной девушки «щастье» стать кратковременной забавой барина, но все это вполне закономерно для Улиты²¹¹.

Бирман мыслит гротескно, поэтому образ строится исходя из ряда алогизмов. Она «собирает в единый “кулак”» почти не сопоставимые вещи: «вкрадчивые движения и сверлящий взгляд, мягкость походки и железную хватку, елейные интонации и похабные дела»²¹². Сущность образа Улиты, в которой черты рабы уживаются с чертами тирана, актриса передавала непосредственно на уровне формы. Бирман признавалась, что и на этот раз внутренний мир персонажа открылся ей через случайно найденную внешность:

Оттого, что я вдруг согнулась в три погибели, оттого что руки у меня удлинились, стали почти как у обезьяны, оттого начал складываться во мне и соответствующий этому физическому облику особый строй мышления <...> Через ощущение уродливой оболочки, через телесный футляр я начала видеть Улиту и изнутри²¹³.

И как бы вопреки этой «уродливой оболочке» образ производил впечатление «трагического великолепия» (Луначарский). Актриса обнаруживала трагедию

героини в том, что она – «слепорожденная. Всю свою жизнь была лишена <...> правды, радости, чистоты, нежности. Так безнадежно слепа душой она, что и не постигает даже, насколько ужасна, насколько темна ее жизнь». «Душевная омертвелость» отразилась в наружности, гриме и костюме. Улита была «сухонькой, как “перекати-поле”», но в то же время «с животиком». Бирман представлялось, что «она чрезвычайно прожорлива, почти всегда ест она от бар уворованное, ест тайком, спешит, глотает, не разжевывая, и часто давится». Мрачная старуха в черном платье и платке носила девическую косу – «крысиный хвостик седеющих волос с подобием бантика на конце»²¹⁴. Крысиный хвостик, крысиная же прожорливость, а Луначарскому эта Улита напомнила змею. Человеческое существо и одновременно отвратительный грызун или пресмыкающееся. «В гриме и костюме <...> была я грязная, осклизлая, – вспоминала актриса. – Товарищи, встречаясь со мной за кулисами, чуть не вздрагивали: “Фу ты, гадость какая!”»²¹⁵. И при этом отчетливо раскрывался остро ощущаемый актрисой трагизм безнадежной душевной слепоты. «Грани трагифарса» были хорошо различимы и производили сильное впечатление.

В начале 1930-х гг. ощутимо менялись эстетические критерии. Была разгромлена ленинградская театроведческая школа. Вышло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Основным творческим методом советского искусства провозгласили социалистический реализм. Советская власть ориентировалась на рабочие массы, которые не были готовы к восприятию сложного художественного языка, «затемняющего» содержание. МХАТ Второй все чаще стал обращаться к тем современным пьесам, которые и предполагали постановку без «изысков».

В сложный для театра год (1936) Бирман осуществила постановку «Начало жизни» по пьесе Л. С. Первомайского. Это был далеко не первый спектакль, в ко-

тором она выступала в качестве режиссера, ощущая острую потребность сказать много больше, чем позволяла отдельная роль. Стремление к режиссуре обуславливалось и педагогической работой актрисы. Сама Бирман признавала, что на репетициях собственных спектаклей являлась не только режиссером, но и отчасти педагогом²¹⁶. Пьеса «Начало жизни» была посвящена Гражданской войне. Бирман играла в своем спектакле эпизодическую роль старой крестьянки Домахи Чуб, которая оплакивает убитого сына-комсомольца. По поводу этой роли существуют противоположные мнения. З. В. Фельдман была убеждена, что здесь Бирман отступала от свойственного ей гротеска и создавала правдивый жизнеподобный образ. Б. В. Алперс, напротив, писал о безуспешных попытках актрисы показать реалистический персонаж. Но независимо от оценок они сошлись на том, что эта работа была переломным моментом в творчестве Бирман.

Фельдман увидела в ее исполнении сильное влияние Станиславского, способность «владеть секретом как внешнего перевоплощения, так и душевного слияния с играемым образом»²¹⁷. Полагая, что роль украинской крестьянки заставила актрису отказаться от прежних приемов игры, Фельдман утверждала, что Бирман удался «характер значительный и цельный, романтически одухотворенный, <...> “корнями” глубоко уходящий в землю», без использования «шаржированной резкости грима <...>, подчеркнутости жестов и причудливой осложненности чувств»²¹⁸. Медленно, отрешенно, замотанная в платок старуха подходила к могиле своего сына. «Вытянув подошвами вперед натруженные ноги в новых, трудом купленных башмаках», она «сидела, прямая, и так следила за белым платом, за горшком кутьи, за тем, как горит свеча, что было ясно: она цепляется за это, как за радость, последний раз вкушаемую, материнской заботы о сыне»²¹⁹. Образ Домахи Чуб, по мнению Фельдман, освободился «от всякой раздвоенности, всякой ущербности», став «трагедийным в

прямом смысле слова»²²⁰. Алперс не спешил радоваться новой актерской удаче: «Бирман <...> стремится преодолеть обычный для нее гротесковый стиль исполнения и возвратиться в лоно психологического театра. Правда, ей этого не удастся сделать. Роль получилась деланная и внутренне холодная»²²¹.

Для Алперса ее работа лишена «чувства и живой мысли». Ведь виртуозные лицедеи, по его мнению, владеют бесполезной техникой, для них «игра становится самоцелью». Доказывая свою точку зрения, Алперс обращался к той же сцене:

Ее (Бирман. – *И. III.*) старуха с узелком в руках <...> существует в спектакле отдельно, как извне пришедший образ. Когда Бирман садится на ступеньку и медленно развязывает узелок длинными худыми руками, она проделывает это как самоценное упражнение, как изолированный игровой аттракцион²²².

Это описание, пусть и неодобрительно интонированное, ставит под сомнение слова Фельдман о слиянии с ролью. Там, где есть открытая актерская игра, всегда будет «зазор» между ролью и исполнителем, отстранение. Сострадая своей героине, Бирман по-прежнему использовала подобные «игровые аттракционы» – они были единственно возможными для нее моментами творчества. Во время открытой для зрителя игры она, видимо, высвобождала и Домаху из плена печали, вводила ее от суровой реальности. Баланс составляющих образа мог меняться, но актриса оставалась верна себе. Смысл искусства актера Бирман видела в том, чтобы в актерском создании «было одно “я”, но сложное. Сюда войдет и “я” самого актера, и “я” образа»²²³. Домаха Чуб стала последней ролью, сыгранной Бирман на сцене МХАТ Второго, закрытого в том же 1936 г.

К середине 1930-х гг. социокультурная ситуация заметно осложнилась. В условиях острой идеологической борьбы, распространившейся, подобно эпидемии, на все виды искусства, обращение к гротеску стало не-

возможным. Препятствием к работе актрисы над образом обернулся ряд приемов, определив характерную манеру исполнения. Такая судьба в большей или меньшей степени ждала всех художников сцены, чье искусство не укладывалось в рамки новой театральной политики. Нападки советских критиков во главе с Алперсом, объявившим «конец эксцентрической школе», развернувшиеся массовые репрессии и повсеместное «равнение на МХАТ» приговорили вполне сложившиеся – как в московском Камерном театре и Театре имени Вс. Мейерхольда – и едва зародившиеся «многообещающие» направления к неизбежной трансформации. Актеры-художники, ищущие оригинальный способ создания образа, не были поддержаны ни современной режиссурой, ни драматургией, ни наукой о театре – все они сами нуждались в защите. Избежать штампов, продиктованных стремлением к псевдорелигиозности, удалось далеко не многим. Среди них была С. Г. Бирман. Играя на сценах других театров, снимаясь в кино, она сберегла наследие Первой студии и МХАТ Второго и сумела на протяжении долгого творческого пути сохранить противоречивую сложность и символику обобщенного толкования роли.

Примечания

- ¹ Марков П. А. Серафима Бирман // *Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 309.* В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- ² См.: Там же. С. 312.
- ³ См.: Серафима Германовна Бирман // *Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 71.*
- ⁴ *Марков П. А. Серафима Бирман. С. 309.*
- ⁵ Цит. по: *Абалкин Н. А. Линия горизонта // Абалкин Н. А. На добрую память. М., 1975. С. 97, 99.*
- ⁶ *Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 10.*
- ⁷ *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Л., 1987. С. 75.*
- ⁸ *Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 22, 21.*

- ⁹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. М., 1962. С. 120. В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- ¹⁰ См.: *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре // *Попов А. Д.* Творческое наследие: В 3 кн. М., 1979. Кн. 1. С. 99.
- ¹¹ *Старк Э. А.* Двуликое искусство // Красная газета. Вечерний вып. 1924. 10 мая. № 104. С. 3.
- ¹² *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре. Указ. изд. С. 99.
- ¹³ См.: *Старк Э. А.* Двуликое искусство. Указ. изд.
- ¹⁴ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- ¹⁵ *Гиацинтова С. В.* В Первой студии Художественного театра // Вопросы театра. 1982. М., 1983. С. 171.
- ¹⁶ С. Г. Бирман // Творческие беседы мастеров театра. Л.; М., 1939. С. 15.
- ¹⁷ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- ¹⁸ См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 23.
- ¹⁹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- ²⁰ *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 226.
- ²¹ Там же.
- ²² *Гиацинтова С. В.* В Первой студии Художественного театра. Указ. изд. С. 176.
- ²³ *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 265.
- ²⁴ См. статью Е. Соколовой «Актер в Театре Е. Б. Вахтангова», публикуемую в настоящем издании.
- ²⁵ *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира» // Глаз мира. 1994. № 1. С. 44.
- ²⁶ *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Ранний Вахтангов // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976. С. 310.
- ²⁷ *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира». Указ. изд. С. 50.
- ²⁸ См.: *Вахтангов Е. Б.* О Л. А. Сулержицком // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. М., 2011. С. 435.
- ²⁹ *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира». Указ. изд. С. 41.
- ³⁰ *Гауптман Г.* Праздник мира // *Гауптман Г.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 2. С. 11.
- ³¹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 118.
- ³² Там же. С. 116.
- ³³ *Глаголь С. [Голоушев С. С.]*. Праздник мира // Столичная молва. 1913. 22 нояб.
- ³⁴ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 120.

- ³⁵ *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 318.
- ³⁶ *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Там же. С. 380.
- ³⁷ *Балатова Н.* В первой студии МХТ // Вопросы театра. 1973. М., 1975. С. 280.
- ³⁸ *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). Указ. изд. С. 380.
- ³⁹ *Яблоновский С.* [*С. В. Потресов*]. Русское слово. 1913. 16 нояб. С. 7. (Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. Указ. изд. С. 365.)
- ⁴⁰ *Б. Г-р [Б. Гейер]*. Студия Московского Художественного театра // Театр и искусство. 1914. № 16. 20 апр. С. 361.
- ⁴¹ *Кармин С.* «Студия» Станиславского // Театральная газета. 1913. 24 нояб. № 9. С. 5.
- ⁴² *В. А.* Лаборатория Художественного театра. Праздник мира // День. 1914. 17 апр.
- ⁴³ *Анчар.* В студии Московского Художественного театра // Биржевые ведомости. 1914. 16 апр. С. 4.
- ⁴⁴ См.: *Балатова Н.* В первой студии МХТ // Вопросы театра. 1973. С. 285.
- ⁴⁵ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 118.
- ⁴⁶ См.: *Балатова Н.* В первой студии МХТ. Указ. изд. С. 285.
- ⁴⁷ См.: Там же.
- ⁴⁸ *Вахтангов Е. Б.* Из Дневника репетиций «Праздника примирения» // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. Указ. изд. С. 341.
- ⁴⁹ См.: *Балатова Н.* В первой студии МХТ. Указ. изд. С. 279, 286.
- ⁵⁰ *Громов П. П.* Открытие таланта // *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 144.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же. С. 134.
- ⁵³ Там же. С. 123.
- ⁵⁴ *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. Указ. изд. С. 124.
- ⁵⁵ См.: Там же. С. 124, 125.
- ⁵⁶ См., например: *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2008 (гл. Типология систем); *Мальцева О. Н.* Ассоциативный монтаж // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2005. Вып. 1. С. 36–38; *Песочинский Н. В.* Направления режиссерские // Там же. С. 147–149.
- ⁵⁷ *Марков П. А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 66.
- ⁵⁸ Там же.

- ⁵⁹ *Мейерхольд В. Э. Балаган* // В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 225.
- ⁶⁰ Там же. С. 227.
- ⁶¹ *Станиславский К. С. Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым* // *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 257.
- ⁶² *Станиславский К. С. [О гротеске]* // *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 9 т. М., 1991. Т. 4. С. 272.
- ⁶³ *Мейерхольд В. Э. Балаган* // *Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Указ. изд.* С. 226.
- ⁶⁴ *Станиславский К. С. [О гротеске]* // *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 9 т. Т. 4. С. 272.
- ⁶⁵ *Станиславский К. С. Из последнего разговора с Вахтанговым* // *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 6. С. 255.
- ⁶⁶ См.: *Товстоногов Г. А. О жанре* // *Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967. С. 175.*
- ⁶⁷ См.: *Алперс Б. В. Судьба театральных течений* // *Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 478, 479.*
- ⁶⁸ *Песочинский Н. В. Гротеск театральный* // *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2010. Вып. 2. С. 74.*
- ⁶⁹ *Алперс Б. В. Театр социальной маски* // *Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 29, 133.*
- ⁷⁰ См.: *Мейерхольд В. Э. О театре: Сборник статей* // *Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Указ. изд. С. 104.*
- ⁷¹ См.: *Мейерхольд В. Э. Балаган* // Там же. С. 218.
- ⁷² Там же.
- ⁷³ *Бирман С. Г. Труд актера. М.; Л., 1939. С. 75, 88. В дальнейшем все ссылки даются на это издание.*
- ⁷⁴ *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М., 1922. С. 14.*
- ⁷⁵ См.: *Рудницкий К. А. Когда Станиславский разговаривал с Вахтанговым о гротеске?* // *Вопросы театра. М., 1970. С. 229–235.*
- ⁷⁶ *Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи* // *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. Указ. изд. С. 466.*
- ⁷⁷ Центральная комиссия по улучшению быта ученых при СНК РСФСР.
- ⁷⁸ *Альбом С. Бирман «МХАТ-2» со статьями о работе, письмами, рецензиями* // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 3. Ед. хр. 9. Л. 3.
- ⁷⁹ Цит. по: *Львов-Анохин Б. А. Трагические афоризмы Серафимы Бирман* // *Театральная жизнь. 1996. № 5. С. 32.*
- ⁸⁰ *Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946]* // РГАЛИ, Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 24.
- ⁸¹ См.: Там же.

- ⁸² Львов-Анохин Б. А. Серафима Бирман // Театр. 1969. № 11. С. 59.
- ⁸³ См.: Алперс Б. В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. Указ. изд. С. 290, 291.
- ⁸⁴ Песочинский Н. В. Актер – эксцентрик // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2005. Вып. 1. С. 26.
- ⁸⁵ Марков П. А. Торжество победителя // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 36, 37.
- ⁸⁶ Марков П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 386.
- ⁸⁷ Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. Указ. изд. С. 466.
- ⁸⁸ Вахтангов Е. Б. «Эрик XIV» // Там же. С. 464.
- ⁸⁹ Алперс Б. В. Творческий путь МХАТ Второго // Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 2. С. 52.
- ⁹⁰ См.: Иванов В. В. Заметки об «Эрике XIV» // Театральная жизнь. 1988. № 23. С. 23.; Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Указ. изд. С. 160.
- ⁹¹ Марков П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). Указ. изд. С. 390.
- ⁹² Марков П. А. Из лекции о Вахтангове // Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 422.
- ⁹³ Марков П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). Указ. изд. С. 410.
- ⁹⁴ Анненков Ю. П. Единственная точка зрения // Жизнь искусства. 1921. 15–17 июня. № 752–754. С. 1.
- ⁹⁵ Марков П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). Указ. изд. С. 410.
- ⁹⁶ Там же.
- ⁹⁷ Там же.
- ⁹⁸ Цит. по.: Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 147.
- ⁹⁹ Хайченко Г. А. В творческих поисках // Путь советского театра. М., 1967. Вып. 1. С. 41.
- ¹⁰⁰ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 147.
- ¹⁰¹ Зограф Н. Г. Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 96.
- ¹⁰² Капитайкин Э. С. Режиссура Московского Художественного театра Второго (1913–1932) // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 161.
- ¹⁰³ См.: Зограф Н. Г. Вахтангов. Указ. изд. С. 96.
- ¹⁰⁴ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1985. С. 204.
- ¹⁰⁵ Смирнов-Несвицкий Ю. А. Трагический спектакль Вахтангова // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 544.
- ¹⁰⁶ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 148.

- ¹⁰⁷ Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. Указ. изд. С. 123.
- ¹⁰⁸ См.: Марков П. А. Серафима Бирман. С. 310.
- ¹⁰⁹ Бирман С. Г. Труд актера. С. 19.
- ¹¹⁰ См.: Там же. С. 28, 32, 34.
- ¹¹¹ Марков П. А. Серафима Бирман. С. 309.
- ¹¹² Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. С. 89.
- ¹¹³ Там же. С. 98.
- ¹¹⁴ Бирман С. Г. Труд актера. С. 52.
- ¹¹⁵ Там же. С. 47.
- ¹¹⁶ См.: Там же. С. 22.
- ¹¹⁷ Там же. С. 30.
- ¹¹⁸ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. С. 110.
- ¹¹⁹ См.: Чехов М. А. О технике актера // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 181, 182, 202.
- ¹²⁰ См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 25.
- ¹²¹ См.: Чехов М. А. О технике актера. Указ. изд. С. 237.
- ¹²² Там же. С. 240.
- ¹²³ Там же. С. 243, 239.
- ¹²⁴ Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 23.
- ¹²⁵ См.: Бирман С. Г. Труд актера. С. 89, 88.
- ¹²⁶ Там же. С. 73.
- ¹²⁷ Чехов М. А. О технике актера. Указ. изд. С. 250–251.
- ¹²⁸ Там же. С. 243.
- ¹²⁹ См.: Бирман С. Г. Труд актера. С. 22.
- ¹³⁰ Чехов М. А. О технике актера. Указ. изд. С. 248.
- ¹³¹ Бирман С. Г. Труд актера. С. 52.
- ¹³² См.: Там же. С. 48.
- ¹³³ См.: Там же.
- ¹³⁴ См.: Там же. С. 59.
- ¹³⁵ Бирман С. Г. Труд актера. С. 96.
- ¹³⁶ Там же.
- ¹³⁷ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Указ. изд. С. 225.
- ¹³⁸ Бирман С. Г. Труд актера. С. 134.
- ¹³⁹ Цит. по: Капитайкин Э. С. Режиссура Московского Художественного театра Второго... // Театр и драматургия. Вып. 4. Указ. изд. С. 163.
- ¹⁴⁰ Капитайкин Э. С. Режиссура Московского Художественного театра Второго... Указ. изд. С. 168.

- ¹⁴¹ *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). Указ. изд. С. 397.
- ¹⁴² *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. Указ. изд. С. 238.
- ¹⁴³ Там же. С. 258.
- ¹⁴⁴ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 171.
- ¹⁴⁵ *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. Указ. изд. С. 258.
- ¹⁴⁶ *Марков П. А.* «Блоха». МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 231.
- ¹⁴⁷ Там же. С. 230, 231.
- ¹⁴⁸ *Марголин С. А.* Балаганное представление во втором МХТ // Жизнь искусства. 1925. № 7. 17 февр. С. 18.
- ¹⁴⁹ *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. Указ. изд. С. 224.
- ¹⁵⁰ *Марголин С. А.* Балаганное представление во втором МХТ. Указ. изд. С. 18.
- ¹⁵¹ См.: *Мацкин А. П.* «Блоха». Русская сказка, веселая и горькая // *Мацкин А. П.* Театр моих современников: Из старых и новых тетрадей. М., 1987. С. 74.
- ¹⁵² См.: *Марголин С. А.* Балаганное представление во втором МХТ. Указ. изд. С. 18.
- ¹⁵³ *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 315.
- ¹⁵⁴ Там же.
- ¹⁵⁵ *Марков П. А.* Московская театральная жизнь // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 254.
- ¹⁵⁶ *Соболев Ю. В.* «Евграф – искатель приключений» // Вечерняя Москва. 1926. 17 сент. № 214.
- ¹⁵⁷ См.: *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 315.
- ¹⁵⁸ *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. Указ. изд. С. 252.
- ¹⁵⁹ См.: *Эйдельман Я.Н.* «Евграф – искатель приключений» (МХАТ 2-й) // Комсомольская правда. 1926. 19 сент.
- ¹⁶⁰ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 252.
- ¹⁶¹ Там же. С. 252–253.
- ¹⁶² *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 252.
- ¹⁶³ Там же.
- ¹⁶⁴ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 253.
- ¹⁶⁵ См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 24.
- ¹⁶⁶ *Загорский М. Б.* Как поставлен и разыгран «Евграф»? // Новый зритель. 1926. № 38. 21 сент. С. 8.
- ¹⁶⁷ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 253.
- ¹⁶⁸ Там же. С. 255.
- ¹⁶⁹ См.: *Соболев Ю. В.* «Закат» в театре МХАТ II // Вечерняя Москва. 1928. 28 февр. С. 3.
- ¹⁷⁰ *П. К. [П. М.Керженцев].* «Закат» (МХАТ 2) // Правда. 1928. 1 марта. № 52. С. 5.
- ¹⁷¹ См.: Там же.

- ¹⁷² См.: *Гвоздев А. А.* «Закат» Бабеля (МХАТ 2-й) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 94.
- ¹⁷³ Там же.
- ¹⁷⁴ *Волков Н. Д.* «Закат» (МХАТ 2) // Труд. 1928. 6 марта. № 56. С. 6.
- ¹⁷⁵ *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 267.
- ¹⁷⁶ *Литовский О. С.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. М., 1963. С. 193–194.
- ¹⁷⁷ *Литовский О. С.* «Закат» во 2-ом МХАТ // Комсомольская правда. 1928. 1 марта. № 52. С. 5.
- ¹⁷⁸ *Марков П. А.* «Чудак». МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 613.
- ¹⁷⁹ *Туркельтауб И. С.* «Чудак» в МХТ 2-ом // Рабочий и театр. 1929. № 50. 15 дек. С. 11.
- ¹⁸⁰ *Баранчиков П.* «Чудак» в МХТ 2 // Литературная газета. 1930. 6 янв. № 1. С. 3.
- ¹⁸¹ *Млечин В. М.* Письмо в редакцию // Вечерняя Москва. 1929. 4 дек. № 279. С. 3.
- ¹⁸² *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 315.
- ¹⁸³ *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 289.
- ¹⁸⁴ *Уриэль [О. С. Литовский].* «Чудак» // Рабочий и искусство. 1929. 23 нояб. № 3. С. 2.
- ¹⁸⁵ *Литовский О. С.* Три спектакля // Комсомольская правда. 1929. 1 дек. № 277. С. 4.
- ¹⁸⁶ *Осинский Н. [В. В. Оболенский].* «Чудак» МХАТ второго // Известия. 1929. 20 нояб. № 270. С. 5.
- ¹⁸⁷ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 153.
- ¹⁸⁸ *Ашмарин [В. Ф. Ахрамович].* «Человек, который смеется». В МХАТе 2 // Вечерняя Москва. 1929. 14 февр. № 37. С. 3.
- ¹⁸⁹ См.: «Человек, который смеется» в МХТ 2. Беседа с авторами переработки романа Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорным // Современный театр. 1929. № 5. 29 янв. С. 76.
- ¹⁹⁰ См.: *Литовский О. С.* «Человек, который смеется» // Современный театр. 1929. № 8. 19 февр. С. 125.
- ¹⁹¹ «Человек, который смеется» МХАТ – 2. Беседа с постановщиком Б. М. Сушкевичем // Новый зритель. 1929. № 5. 27 янв. С. 14.
- ¹⁹² *Новский Б.* «Человек, который смеется». МХТ II // Новый зритель. 1929. № 9. 24 февр. С. 9.
- ¹⁹³ *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 313.
- ¹⁹⁴ *Литовский О. С.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 258, 259, 193.
- ¹⁹⁵ Цит. по: *Львов-Анохин Б. А.* Магия и величие гротеска // Экран и сцена. 1994. 3–10 февр. № 4. С. 14.
- ¹⁹⁶ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 194.

- ¹⁹⁷ Там же. С. 195.
- ¹⁹⁸ Там же.
- ¹⁹⁹ Там же.
- ²⁰⁰ *Лотарь*. «Человек, который смеется» // Красная звезда. 1929. 14 февр.
- ²⁰¹ *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 294–295.
- ²⁰² *Марков П. А.* Письма о московских театрах // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 568.
- ²⁰³ *Луначарский А. В.* Щедрина на сцене МХТ Второго. Указ. изд. С. 441.
- ²⁰⁴ См.: *Таршис Н. А., Констриктор Б. М.* Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре: Сб. научных трудов. СПб., 1992. С. 104.
- ²⁰⁵ *Володин С.* Спектакль огромной культуры. «Тень освободителя» в МХТ 2 // Вечерняя Москва. 1931. 19 мая. № 118. С. 3.
- ²⁰⁶ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлевы // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 13. С. 180.
- ²⁰⁷ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- ²⁰⁸ *Луначарский А. В.* Щедрина на сцене МХТ Второго // *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 441.
- ²⁰⁹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- ²¹⁰ *Гроссман Л. П.* Вступительная статья. *Сухотин П.* Интермедии // Тридцать дней. 1931. № 7. С. 22.
- ²¹¹ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- ²¹² *Крути И. А.* Салтыков-Щедрин на сцене. «Тень освободителя» в МХТ 2 // Советское искусство. 1931. 23 мая. № 26. С. 2.
- ²¹³ *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 250.
- ²¹⁴ Там же. С. 250, 251.
- ²¹⁵ Там же. С. 251.
- ²¹⁶ См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 16.
- ²¹⁷ *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. М.; Л., 1948. С. 24.
- ²¹⁸ Там же.
- ²¹⁹ Из письма А. Я. Бруштейн к С. Г. Бирман (Цит. по: *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. Указ. изд. С. 25).
- ²²⁰ *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. Указ. изд. С. 26.
- ²²¹ *Алперс Б. В.* Конец эксцентрической школы // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. С. 291.
- ²²² Там же. С. 292–293.
- ²²³ См.: *Бирман С. Г.* Труд актера. С. 78.

Т. ДЖУРОВА

**АКТЕР В ТЕАТРЕ Н. Н. ЕВРЕИНОВА:
РЕЖИССУРА И ТЕОРИЯ**

Николай Евреинов – автор многочисленных работ по теории и истории театра, теоретик, режиссер и драматург – на протяжении своего достаточно долгого творческого пути так и не был уличен во внимательном отношении к основному звену театрального искусства. А именно – к актеру. Это пренебрежение тем более любопытно, что в основе еврейновской концепции театра лежит понятие «театральности», т. е. «*инстинкта преобразования*, инстинкта противопоставления образам, принимаемым извне, образам, произвольно творимым человеком, инстинкта трансформации видимостей Природы»¹. Иначе говоря, чаемый Евреиновым творческий акт, искусство «быть не собою»², превращение «в совершенно других лиц»³ – это и есть актерская трансформация, перевоплощение. Однако будучи на протяжении своей жизни пламенным апологетом театральной Евреинов не создал не то, что актерского метода, но даже не обозначил средств, инструментария, которые могли бы способствовать *преобразению в другого*.

Этот факт невнимания к современному актеру – своего рода закономерность. Мысль Евреинова чрезвычайно быстро вышла за рамки сцены, чтобы внедрить «театральность» во все эпохи, культуры, общественные институты, а затем и биологическую сферу. Евреинов дезавуировал театр со всеми его атрибутами, растворил его в стихийном «театре жизни», который обходится без подмостков, декораций, публики и «в котором каждый сам себе актер, драматург, режиссер и зритель»⁴. Что же осталось театру? Да, в общем-то ничего, кроме сарказма и сравнений с «публичным домом».

Вместе с официальным театром со счетов сбрасывался и актер-профессионал. Поэтому восторженно описывая наивную условность восточного театра, милые его сердцу примитивы народного театра и находя в «диком манчжуре» и актере бродячего испанского театра XVI в. блестящие образцы врожденной театральности, Евреинов не снизошел до того, чтобы оставить конкретные рекомендации их коллегам из настоящего.

В «Грядущем лицедее» (1908), одной из своих ранних статей, Евреинов рисует фантастический образ актера будущего и сокрушительный эффект воздействия его искусства на зрителей: «Искушенный в силе сценического гипнотизма, он явит собой истинное чудо театального преобразования, обалаганив мощью своего внушения индийского факира»⁵. Но и этот образ представлен крайне расплывчато, в превосходной степени, свойственной манифестам. Находясь в отчасти игровой оппозиции современному театру и его актеру, Евреинов не выработал свой метод. И не относился, как его современники К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, к числу режиссеров-педагогов. Его педагогическая деятельность на актерских курсах М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг (1909) и в драматической студии М. А. Риглер-Воронковой (1910) – незначительные, не имевшие продолжения эпизоды, свидетельствующие скорее о присутствии у него интереса к дилетанту.

Оценивая воззрения Евреинова на актерское искусство, следует учитывать и то, что его художественное творчество опровергало, а не подкрепляло теорию. Евреинов-режиссер на всех этапах своего творчества утверждал игру, маску, театр «насквозь условный», театр как «добровольный и очаровательный обман» во всем комплексе выразительных средств, включая и актера. Но его теоретический «театр для себя» предлагал другой тип преобразования, трансформацию глубинных слоев психики лицедея, а, значит, и другой инструментарий. Стихийные примеры театральности, «патологи-

ческую» степень театрализации жизни Евреинов обнаруживал среди пациентов психиатрических клиник, так называемых патомимов. «Симуляция гангрены и туберкулеза», «комедии мученичества и демономании» служили Евреинову подтверждением того, до чего доходят некоторые «в своей мании играть хоть какую-то роль, когда нет таланта и возможности по-иному воплотить свою одержимость театральной гипербулией»⁶.

Видимое противоречие между нарочитой условностью театральной игры и бессознательным преобразованием «патомима», утрачивающего в процессе игры свою личность, разрешалось в режиссуре собственной жизни. Евреинов считал, что талантливый актер «для себя», пускаясь в опасные для любого невропата игры, способен избежать случайных эксцессов, взять под контроль бессознательное.

И все-таки теоретическая мысль Евреинова не сразу удалилась от театра в сторону безбрежной, неисчерпаемой театральной жизни. С профессиональным театром и его актерами он никогда не порывал. В предлагаемой статье рассматриваются наиболее значительные режиссерские опыты Евреинова 1900-х гг., в которых он пытался воплотить ряд своих теоретических изысканий. И первая же его статья, написанная в 1907 г., посвящена именно актеру, правда, не современному, а Средних веков.

1. Актеры «старинных» театров

Старинный театр, дебютировавший осенью 1907 г. Средневековым циклом постановок, – первый театральный проект Евреинова, тогда еще не режиссера, а начинающего (хотя уже и довольно известного) драматурга, – родился из подспудного неприятия современной театральной действительности. Придуманый им совместно с бароном Н. В. Дризенем и соучеником по Училищу правоведения М. Н. Бурнашевым, Старинный театр принято считать одним из первых явлений традиционализма на русской сцене, использу-

ющего опыт «древних» и «экзотических» театров, где «актерское мастерство блистало богатством и разнообразием, тех театров, где актеры намеренно представляли», где они «играли, а не воплощали жизнь»⁷.

Однако кроме проекта традиционализма, к которому чуть позже примкнул В. Э. Мейерхольд, существовал и «личный» проект Евреинова, сформулированный им в докладе «Старинный театр: Об актере Средних веков», задуманный в качестве обращения к тем, кто должен был воплощать тип средневекового актера, и вовсе не имеющий целью воспитание новой актерской техники. Не разделял Евреинов и реконструкторский пыл своих коллег. В то время как Дризен и Бурнашев колесили по Европе в поисках документальных свидетельств об устройстве средневековых сценических площадок, а профессор Е. В. Аничков читал актерам-новобранцам лекции о средневековой литературе, Евреинов, заручившись собственной фантазией, выстроил фантастический образ средневекового актера. По справедливому утверждению С. В. Стахорского, в далекое прошлое театра Евреинова влекло сознание утописта: «Создатель утопии ищет опоры на маргинальных линиях исторической эволюции, в древнейших пластах культуры», где существовал «подлинно-театральный, сказочно-прекрасный магический театр»⁸.

Слово «магический» здесь ключевое. Не случайно объектом внимания Евреинова оказалась та театральная эпоха, где театр еще не отделен от религии и обряда, священник не отделен от актера, а актер – от зрителя. В своем докладе он обходит вниманием исполнение зрелой светской драмы и, наоборот, обращает внимание на ее наиболее ранние образцы и жанры, вроде полулитургической драмы или мистерии с ее волонтерами-любителями.

«Что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи», – спрашивал Евреинов. И отвечал: «Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время, как актеры античного театра

достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от примитивности»⁹. Примитивность исполнения и наивность чувств – вот главные, по мнению Евреинова, свойства средневекового актера. Средние века для него – детство сознания и детство театральные средств. «Прежде всего, участвующие лица понимают каждый воплощаемый ими тип определенно-простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей “без остатка”, в олицетворении таких наивных актеров он страшен “до смерти”, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы, <...>, наоборот, раз надобно изображать “смешного малого”, то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику, хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, выкрутасами <...>»¹⁰. Примитивность исполнения, по Евреинову, есть психологическая однозначность образа, воплощаемого утрированно гиперболическими средствами. В качестве аналогии им приводятся современные детские или солдатские спектакли. Но именно такая наивность позволяла актерам, как считал Евреинов, с легкостью вообразить себя другим лицом, отдаться роли без остатка. Одним из них умереть на кресте в образе Христа, другим – в образе палача – подвергнуть Его пыткам. Подобная безыскусность погружения в образ особенно привлекала его как идеолога Старинного театра.

Для Евреинова средневековый театр – театр *веры*, а не изоощренного технического приема. Веры в подлинность происходящих событий, благодаря которой актер «способен вообразить себя полностью тем или другим из действующих лиц»¹¹. «Современное нам сценическое творчество, – комментировал Евреинов, – базируется на двух началах: на способности впасть в род *гипнотического состояния* под образным внушением драматурга и на изучении техники воплощения в связи с выработкой сценического самообладания и такта»¹². Средневекового актера он безоговорочно от-

носит к первой категории. Любитель Евреинова богат воображением, но не техникой. Здесь вчерашний пастух выходит на сцену, а через час, как ни в чем не бывало, отправляется доить коров; здесь зритель из толпы может взобраться на подмости и попытаться вмешаться в действие.

Согласно Евреинову зритель такого театра является не меньшим, если не большим творцом спектакля, чем актер. Средневековая публика, считает он, отличалась чрезвычайной отзывчивостью: «плакала навзрыд в трогательных местах, хохотала до упаду при одной только тени смешного, приходила в ярость от возмутительных поступков театральных персонажей и не жалела глоток для криков одобрения». Чем была обусловлена такая отзывчивость? Верой зрителя в реальность происходящего на сцене. Зритель видел не актеров, а доподлинных Христа или Иуду и реагировал на них соответствующим образом – негодовал, сочувствовал, пытался принять непосредственное участие в «сюжете». Оттого и не важен был уровень мастерства актера, что публика силой воображения создавала собственный спектакль.

Евреинова привлекает театр на том этапе, когда *договор об условности* происходящего на сцене еще не возник, искусство синкретическое, сцена – еще не вполне сцена, актер – еще не вполне актер, а зритель – не вполне зритель. Линия рампы в таком театре прозрачна, проницаема с обеих сторон.

Первые представления Старинного театра состоялись в декабре 1907 г. в бывшем помещении труппы Л. Б. Яворской на Мойке, 61. В течение двух вечеров были показаны пять спектаклей: литургическая драма XI в. «Три волхва» (пролог Евреинова) в постановке А. А. Санина и М. Н. Бурнашева; миракль XIII в. «Действо о Теофиле» в постановке Н. В. Дризена и М. Н. Бурнашева; пастораль XVI в. «Игра о Робене и Марион» в постановке Евреинова; моралите XV в. «Нынешние братья» и фарсы XIV в. «Очень веселый и

смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» в постановке Санина, Бурнашева и Дризена.

Как полагал К. Л. Рудницкий, реконструкция средневековых зрелищ была скорее заявлена, нежели осуществлена. «Реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим. А “реконструкция актера” <...> требовала огромных познаний, которыми устроители не располагали, и длительного времени – его тоже не было»¹³. Но проблема заключалась не в недостатке времени, средств и знаний. При осуществлении замысла столкнулись три разнонаправленные тенденции: реконструкция, стилизация и исторический натурализм. Евреинов стремился дать идеальный образ Средневековья вообще и его актера, в частности. Дризен и Бурнашов – музейную реконструкцию. А Санин реконструировал не художественный стиль эпохи, а саму эпоху в мейнингенском варианте.

«Все меры были приняты к тому, чтобы артисты, насилуя себя, декламировали, “как в старину”, оглушая зрителей лубочным пафосом. <...> В постановках подчеркнуты наивные архаизмы во имя исторического реализма», – описывал игру актеров С. К. Маковский¹⁴. С. А. Ауслендер назвал постановки Старинного театра исторической лекцией¹⁵. По мнению А. А. Бенуа, художественное оформление спектаклей – «очаровательный нежный сон о давно прошедшем»¹⁶ – диссонировало с «гнетущей тоской» и безжизненным формализмом манеры актеров, которые тянули каждое слово и «жестикулировали, как плохо заведенные автоматы»¹⁷.

Первая попытка воссоздания старинных театральных форм не была по достоинству оценена современниками. Отчасти по причине дилетантизма исполнителей, отчасти потому что актерская техника Средневековья, как ее видели авторы постановок, не могла быть востребована современным театром. Однако идею реконструкции, способной «освежить творче-

ские силы современных театров образцами крайней простоты и наивности старых сцен», оценил Мейерхольд¹⁸. Правда, в отличие от позиции Евреинова в представлении Мейерхольда средневековый актер был высокотехничным профессионалом. У участников средневекового цикла не было, по его мнению, ни подлинной «наивности, ни искренней гимнастичности»¹⁹. «Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонаций не та»²⁰. Мейерхольд назвал и основное противоречие постановок «Старинного театра» – несоответствие стилизованной среды, созданной «мирискусниками», и реконструктивных задач режиссуры.

Евреиновская программа средневекового цикла была осуществлена лишь отчасти. Труппа, набранная из актеров-любителей (главным образом учеников Академии художеств), своей неподготовленностью могла посрамить лелеемую Евреиновым примитивность техники средневековых исполнителей. Но современный любитель не был ни наивен, ни безыскусен. Отсюда незапрограммированная трезвая ирония и бессознательное «подчеркивание курьезов». С тем же, если даже не большим успехом, Евреинов мог прибегнуть к услугам так называемого солдатского театра. А значит, «наивность» и «безыскусность» приходилось стилизовать.

Любопытно, что будучи главным идеологом средневекового цикла Евреинов в его рамках поставил только один спектакль. Но не мистерию и не полулитургическую драму, которые могли проиллюстрировать магическую силу театра, соединяющего в акте тотального преобразования актера и зрителя, а зрелый образец светской драматургии Средневековья – пастораль Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион».

Первая постановка Евреинова предвосхитила не только его дальнейшую режиссерскую, но и теоретическую программу, год спустя сформулированную в «Апологии театральности» (1908). «Игра о Робене и

Марион», эстетизированная, свободная от тенденциозности презируемого им театра «жизненных соответствий», могла послужить примером «самодовлеющего значения сценизма», основным содержанием которого является *игра*.

«Игра о Робене и Марион» была, возможно, единственным спектаклем средневекового цикла, в котором принцип оформления гармонично сочетался с режиссерским подходом и диктовал актерам нужную манеру. Пастораль Евреинова являлась откровенной стилизацией, где не было места ни историческому натурализму, ни формальной реконструкции. Используя в начале спектакля прием «театра в театре», режиссер акцентировал внимание на условном характере представления. Сюжет пасторали предваряли приготовления к представлению, как будто происходившему во дворе рыцарского замка. «Входят распорядители игры, приглашая собравшихся гостей со вниманием прослушать пастурель и в то же время отнестись к ней снисходительно. Тут же на глазах зрителей происходят несложные приготовления к игре: вносят маленький картонный дом, изображающий крестьянское жилище, притаскивают несколько бутафорских баранов, и стадо, которое должны пасти Марион и Робен, готово; входят четыре служителя со свечами и становятся по углам, освещая сцену, представляющую собой зеленый луг»²¹.

Е. А. Зноско-Боровский так описывал манеру исполнения «Игры»: «Эта нарочитость была выдержана и в постановке, и в игре актеров: рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами. Была найдена особая форма чтения стихов, так, чтобы ритм их полностью соответствовал ритму движений, составлял с ним одно»²².

Содержанием «Игры о Робене и Марион» была сама игра. Утрированная, игровая наивность – единым

приемом режиссуры, сценографии и актерской манеры. Пластика актеров, судя по фотографиям, напоминала пластику кукол. Вероятно, именно «игрушечная» обстановка и обеспечила нужный Евреинову способ существования актеров. А яркие краски, музыка, танцы, общая незатейливость и отсутствие пафоса создали жизнерадостное настроение, которого не было в других постановках средневекового цикла.

Спектакль Евреинова был собственным художественным видением Средневековья как «детской», в которой взрослые дети (исполнители, разыгрывавшие пастораль) забавлялись своими игрушками (деревянными лошадками и барашками Добужинского). «Формальная», беспредметная, эстетизированная «Игра» была примером того не ориентированного на действительность театра, который Евреинов превознес полгода спустя в «Апологии театральности». «Пустяковый характер какой-нибудь пастурели, даже если она не принадлежит перу такого мастера слова, как Адам де-ла Галь, сторицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в какой-то лучший мир, где даже такие великаны, как здравый смысл, теряют власть над нами <...>»²³. Но игривая театральность «Робена и Марион» не совпадала с аффективной театральностью-преображением, заявленной в реферате «Об актере Средних веков». И это противоречие между условной и натуральной театральностью Евреинов пытался изжить уже в более поздних режиссерских опытах и теоретических работах.

Евреинов и Мейерхольд обратились к «старинным» театрам почти одновременно. Но привлекало их совершенно разное. В средневековом, испанском, мольеровском театре, комедии дель арте Мейерхольд обнаруживал квинтэссенцию условности, типы актерской техники, которую можно было противопоставить современной манере «интеллигентного чтеца» и технике «углубленного душевного переживания». Мейерхольдовская апология театральности в «Балагане»

(1912) – это апология виртуозной, универсальной техники актера-каботина. Его жонглер, пришедший со средневековой площади, «заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений <...> во всяком сценическом положении»²⁴. Маска, жест, движение, интрига – вот оружие актера, свободного в своем творчестве в отличие от «закрепощенной куклы» психологического театра, которой «непонятно магическое слово “игра”, потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона»²⁵.

Евреинов, напротив, искал в средневековых «примитивах» особого магического мироощущения, безусловности восприятия действия, в котором актер и зритель сливаются в едином порыве, сродни религиозному. Но уже тогда, в середине 1900-х гг., Евреинова интересовал не столько профессионал, сколько любитель, не столько театр, сколько театральная атмосфера эпохи. Средневековье для него – воображаемое, идеальное время, когда эмоциональное погружение актеров и зрителей в действие было органическим процессом, не обусловленным режиссерскими или сценографическими ухищрениями.

В более поздних теоретических работах «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917) Евреинов-мыслитель с лихвой отдаст должное как любителю, так и всевозможным формам «органической» жизненной театральности – от театра дикарей и испанской инквизиции до аффективного театра «патомимов». Однако Евреинов-практик все реже прибегает к услугам дилетантов. В 1909 г. он еще ставит «Ночные пляски» Федора Сологуба в Литейном театре, привлекая непрофессионалов – поэтов, писателей, художников, критиков: С. Городецкого, М. Волошина, С. Ауслендера, А. Ремизова, А. Толстого, Л. Бакста, И. Билибина, Б. Кустодиева, их сестер и подруг, танцевавших бо-

сыми и полубоженными а la Дункан в качестве актеров. Но участие творческой элиты в этом благотворительном спектакле едва ли было вызвано какими-то особыми творческими чаяниями режиссера, связанными с культом любителя. Скорее уж формой эпатажа и апологией «наготы на сцене», активно пропагандируемой Евреиновым.

Уже в 1910 г., едва вступив в должность режиссера «Кривого Зеркала», Евреинов первым делом вывел из состава труппы большинство актеров-дилетантов и тем самым профессионализировал театр и его репертуар. К 1911 г., когда Старинный театр возродился с испанским циклом постановок, режиссер и сам уже был далеко не тем дилетантом, который в 1907-м привлекал к участию в средневековых постановках неподготовленных студентов Академии художеств.

В 1909 г. выходит статья Евреинова «Испанский актер XVI–XVII веков», где вновь утверждается театральность как неодолимый инстинкт, объединяющий актера и зрителя в порыве преображения.

«Праздничная театральность», высокая мера условности, страстная самоотдача актера, способного разыграть художественно полноценный спектакль на примитивных подмостках, с минимальной бутафорией, где-нибудь в горной деревне, – таково лицо испанского театрального Возрождения. И сама драматургия – «эти милые, наивные фарсы, эти маленькие любовные драмы и незлобные драматические шутки <...> приучили актера не к повторению пройденного в жизни на сцене, а к *творчеству самостоятельной оригинальной жизни*, которая так похожа на действительность и вместе с тем так выгодно от нее отличается»²⁶ (курсив мой. – Т. Д.).

Публике испанского театра, которой органически была присуща любовь к чрезмерной красочной выразительности, нравилось «страшное вперемешку со смешным и трогательным, включающим в себя импонирующую царственность, нечто отвечающее религиозным запросам и, в конце концов, все вместе

очень нарядное, величественное и веселое»²⁷. Актер же отвечал ее потребностям, прибегая к «чрезмерному выражению интимных движений души», «чрезвычайной подвижности мимики», «быстрой перемене тона», «непривычной силе в движениях» и «резким непосредственным переходам из одного эффекта в противоположный»²⁸, которые при этом соединялись с тонким анализом роли и нюансировкой.

Материальная чувственность, как считал Евреинов, здесь счастливо преодолевалась высокой мерой поэтической условности формы. Но, несмотря на условность, испанский театр, по Евреинову, это театр буйного актерского темперамента, эксцессивного переживания художественной реальности как актером, так и публикой. Такой театр не исключал, а, напротив, предполагал истовость веры в происходящее на подмостках. Евреинов всячески подчеркивал живую, иногда опасную двустороннюю связь, которая существовала между актером и зрителем. Испанский зритель не только страстно откликался на страдания и злоключения героев, но и предъявлял высокие эстетические требования к игре актеров. Если она не устраивала зрителя, он вполне мог взобраться на сцену и надавать актеру тумаков. Камни летели не только в «злодея», но и в бездарного комедианта. То есть на данном историческом этапе, как считал Евреинов, между сценой и зрительным залом уже заключен договор об условности, упоминаемый в «Апологии театральности».

Испанский актер, пишет Евреинов, не просто играл. Играя, он *проживал* на сцене *другую* – не свою жизнь, наполненную высокими и страстными чувствами. В том-то и заключалось отличие еврейновского испанского актера от мейерхольдовского «гистриона», что он полностью, до самозабвения, преображался в другого. У Мейерхольда всегда сохранялась дистанция между человеком-творцом и образом, который он создавал. Маска и лицо не сливаются. У Евреинова личность творца целиком растворена в роли.

Испанский актер, которым восторгался, которого стремился воссоздать Евреинов, в определенном смысле близок тому типу актера, который отстаивал А. Я. Таиров. Реальность переживания при условности, «эстетизме» рисунка роли – такова формула таировского актера. Но Таирова не интересовало презренное «физиологическое» переживание актера «натуралистического театра», вызывающее в зрителе аналогичное «физиологическое заражение»²⁹, которое «основано на <...> аффективном воспоминании из личной жизни исполнителя или на наблюдении нужного ему переживания у других окружающих его людей»³⁰. Подобно Мейерхольду, Таиров за пределы эстетики не выходил: «реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из сотворенной жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию»³¹. Не жизненные (личные) ассоциации должны провоцировать актера на переживание, а художественный образ, претворенный фантазией актера-творца и отлитый в идеальной эстетической форме.

Как и Таиров, Евреинов не объясняет психологический механизм формирования художественного образа: «это глубоко индивидуальный момент, иной у каждого актера, и тайна зарождения образа так же чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти»³². По его утверждению, театральность испанского актера (способность преображаться в другого при эстетизме внешнего рисунка роли) обусловлена национальным темпераментом и вряд ли воспитуема в искусственных условиях режиссуры.

Премьерные спектакли испанского цикла состоялись в ноябре 1911 – феврале 1912 г. в выставочном зале Соляного городка. В первый вечер были показаны «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и интермедия Мигеля де Сервантеса «Два болтуна». Во второй – пролог к комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский и гонимый император» и «Благочестивая Марта» Тирсо

де Молины. «Чистилище Святого Патрика» Педро Кальдерона – в третий.

Руководители Старинного театра, как и в 1907 г., стремились к «реконструкции сценического представления в исчерпывающей близости к когда-то бывшей действительности»³³. По-прежнему в состав дирекции входили Дризен и Евреинов. Режиссеров Санина и Бурнашева сменили Н. И. Бутковская (актриса Средневекового цикла и издательница) и К. М. Миклашевский, в 1911 г. окончивший драматические курсы, но в историю театра вошедший скорее как искусствовед и историк театра, автор первой монографии о комедии дель арте³⁴.

Теперь к участию в спектаклях были привлечены не только любители, но и молодые выпускники Императорского театрального училища, а также актеры «со стажем», например Александр Мгебров, бывший актер Театра В. Ф. Комиссаржевской, игравший в «Царевне» Евреинова (1908).

Задачи организаторов и режиссеров Старинного театра оставались преимущественно реконструктивными. Режиссура Миклашевского и Бутковской скорее всего ограничивалась попыткой имитации внешней формы исполнения, использованием приема стилизации (основанным на живописи Веласкеса и Мурильо). Вновь и вновь рецензенты писали об изяществе и тонкости декораций и костюмов «мирискусников», ни разу не упомянув имен актеров, игравших в «Благочестивой Марте» или «Великом князе Московском». Старк считал, что «Благочестивую Марту» отличало отсутствие какого-то ни было стиля, а сценические эффекты художников В. А. Шуко и Е. Е. Лансере в «Чистилище Святого Патрика» не могли «отвлечь <...> внимания от главного недостатка спектакля: крайне плохого исполнения»³⁵. Критики – сторонники реалистического направления – упрекали Старинный театр в бессмысленном воспроизведении давно отжившего. Ф. Д. Батюшков считал формальную реконструкцию бесполезной, потому что «руководители “Старинного

театра” упустили из виду, что, восстанавливая бытовые условия театральных представлений, они не могут заставить театральную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века подобно тому, как артисты перевоплощались <...> в старинных актеров»³⁶. Критик В. Воинов находил задачи театра «рабски археологическими»³⁷. А. А. Бенуа, ставший адептом эстетики Художественного театра, требовал от испанского цикла истинной веры, иллюзии жизни, а не «музея старины» и превозносил в постановке «Благочестивой Марты» бытовые интермедийные сценки с участием подвыпивших посетителей кабачка (зрителей представления бродячей испанской труппы), перед которыми, по его мнению, бледнело представление пьесы³⁸.

Сам Евреинов, будучи идеологом испанского цикла, ограничился постановкой «Овечьего источника» Лопе де Вега. И хотя в статье Евреинова «Испанский актер XVI–XVII веков» возникал обобщенный портрет испанского актера эпохи Возрождения, в действительности режиссер ориентировался главным образом на театр Лопе де Вега, «поэтому и испанского актера он создавал по образу и подобию прежде всего этого театра, силу которого, при крайней скромности театрального оснащения, составляли только таланты драматурга и актера»³⁹.

К постановке «Фуэнте Овехуна» Евреинов приступил, имея за плечами опыт работы в Театре Комиссаржевской, Веселом театре для пожилых детей, театре Кривое Зеркало и репутацию талантливого стилизатора. Идея буквальной реконструкции едва ли его увлекала. Психофизический тип и мироощущение испанца XVI в. предполагалось не реконструировать, а стилизовать. Воссоздавались только принципы сценического оформления XVI–XVII вв. Актеры играли на довольно узком, вытянутом помосте, единственным элементом оформления которого был занавес, разделявший сцену на две части вдоль. За ним зрителям открывался жи-

вописный фон декоративного панно Николая Рериха, изображавшего горный пейзаж.

Эта минималистская обстановка воспроизводила сценические условия, в которых могла играть какая-нибудь бродячая труппа XVI в., как их описывает Г. Н. Бояджиев. «Сценический помост был сравнительно широким, но неглубоким <...>. Занавес висел не перед сценой, а посередине ее, разделяя сценическое пространство на передний и задний планы <...>, в случае надобности он отдергивался и действие перемещалось в глубину сцены – с улицы в комнату»⁴⁰. И даже рисованный задник во времена Лопе де Вега был одним из атрибутов оформления, правда, стационарного, а не площадного театра.

Но оформление «Фуэнте Овехуна» не было самостоятельной реконструкцией. Движение занавеса не просто обозначало смену мест действия, оно обеспечивало тот стремительный темп его развития, о котором писали почти все рецензенты: «Действие развивается с такой стремительностью, что вставленные между отдельными хорнами (актами) интермедия и танцы не могут замедлить его неудержимого потока»⁴¹. Движением занавеса монтировались действия. Но кроме этого отсутствие громоздкой сценической обстановки должно было укрупнить фигуру актера и вывести его на первый план зрительского восприятия. Свободное творчество актеров, по мнению Евреинова, в XVI в. не ограничивалось, да и не нуждалось ни в какой бутафории, как и зритель не нуждался ни в какой иллюзии правдоподобия места действия. Это в более поздние эпохи, как писал Мгебров (очевидно, вспоминая слова Евреинова), когда уровень мастерства актера упал, на него «нельзя уже было смотреть без рампы, без декоративного оформления и иных иллюзорных обманов»⁴². Сценические условия, в которых разыгрывалась «Фуэнте Овехуна», должны были напоминать о тех временах, когда актер прекрасно обходился без режиссера и бутафории, когда он умел «держат в руках тысячную

толпу, произнося многоминутные монологи Шекспира, Кальдерона <...> на простом и голом помосте»⁴³.

Горные кручи и декоративное «барочное» небо Н. Рериха, покрытое «торжественно клубящимися облаками»⁴⁴, разумеется, никого не обманывали в своем «картонном» происхождении и не вызывали иллюзии присутствия в реальном пейзаже. Живописный фон сообщал зрителю определенное художественное настроение, и только. Как панно Рериха, так и режиссерская манера Евреинова были стилизацией.

В мемуарах А. Мгеброва нет упоминаний о том, как Евреинов работал с тем или иным конкретным актером. Мгебров вспоминал, как долго Евреинов выстраивал самые незначительные моменты, например проход двух девушек по сцене, где все сосредоточивалось «на едва заметных <...> сценических деталях: игра верером, поворот головы, улыбка, смех, шаги и прочее»⁴⁵. Но – ни слова о том, как режиссер работал над образом Лауренсии или, скажем, Эстевана, которого играл Мгебров.

Евреинову был важен зрелищный облик спектакля, зримый рисунок роли. Стилизованная Испания должна была быть яркой, дразнящей, праздничной, грубо изысканной. Несмотря на страстность, стремительность движений и речи, актеры должны были сохранять «ту угловатую отчетливость, которую мы видим в испанских танцовщиках и которая была несомненно свойственна и драматическим артистам»⁴⁶. Особо тщательно разрабатывалась пластика актеров. Позе, жесту предписывалось служить эстетизированным выражением национального колорита.

Евреинов использовал прием живописных группировок. Узкий помост предполагал фронтальные, длинной декоративной лентой развернутые по всей ширине сцены многофигурные мизансцены (зафиксированные на фотографиях к спектаклю) наподобие групповых композиций барельефа или фрески. В режиссерской манере Евреинова (как в Театре на Офицерской, о котором пойдет речь) давала себя знать

эстетика модерна (правда, обогащенная эмоциональной темпоритмической динамикой пластики актера). «Декорации и движениям был придан подчеркнуто стремительный характер, и словно вихрь крутился на сцене в массовых картинах, которые нигде, однако, не сбивались на натуралистический беспорядок, но подчинялись строгому ритму, свиваясь и развиваясь яркими, характерными группировками»⁴⁷.

Однако для «возрождения» испанской героической драмы, пусть и стилизованной, изысканности было мало. Требовалось особое внутреннее самочувствие актера – яркое, мощное, экспрессивное. Нужен был актер трагедийного темперамента и подвижной психики (такой, какого нарисовал Евреинов в статье «Испанский актер XVI–XVII веков»), при этом сохранявший четкость, внятность, нежизнеподобность внешнего рисунка роли – способный внутренне и внешне преобразиться в другого. Несколько сильных исполнителей в «Фуэнте Овехуна» было. А больше ему, режиссеру, и не требовалось. Противоречие между эстетичностью формы и натуральностью переживания разрешалось просто – в специфической актерской индивидуальности Виктории Чекан, игравшей Лауренсию. Мгебров писал, что дарование актрисы было трагическим, темперамент неистовым, и это не мешало ей растворяться «в грезах о прекрасной Греции, выражая это растворение культом своего тела, поклонением красоте и стремлением к эстетизму»⁴⁸.

Евреинову действительно не было нужды воспитывать из русской актрисы (с кавказскими корнями) пылкую испанку XVI в. Личностная и актерская индивидуальность Чекан, способность, увлекаясь ролью, погружаться в нее до самозабвения, стали материалом роли, счастливо совпали с ней. Мгебров описывал ряд выразительных эпизодов, связанных с Чекан в «Фуэнте Овехуна». «Играя Лауренсию, <...> Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики, так, что они падали в оркестр, ломая инструменты у

музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной»⁴⁹. Отношения протагонистки и массовки в «Фуэнте Овехуна» проще всего сформулировать, воспользовавшись терминологией А. Я. Таирова. На фоне вышколенной, ритмически движущейся и звучащей кордебрамы должна эффектно выделяться темпераментная солистка.

Вероятнее всего, «неистовая» Чекан *самоосуществляла себя* в роли. При этом, если доверять ее мужу и мемуаристу Мгеброву, актриса, обладая способностью к самоотдаче, не впадала в неконтрольный аффект и контролировала происходящее с ней и вокруг нее. На одном из представлений, в сцене восстания женщин, произошел курьезный эпизод: Чекан-Лауренсия убежала за кулисы, разгневанная вялой игрой участниц восстания. Учитывая, что почти одновременно Чекан участвовала в мейерхольдовском «Товариществе актеров, художников, писателей и музыкантов» в Териоках, можно также предположить в ней способность держать форму роли.

Неизвестно, как выстраивались профессиональные отношения режиссера и молодой актрисы. Пытался ли Евреинов обуздать темперамент Чекан (дабы не пострадали режиссерский рисунок, пластическая партитура роли) или, наоборот, потакал ему? Зато очевидно, что самозабвение внутри массовки было для него нежелательным – неистовство народных масс могло напрочь разрушить создаваемую им художественную форму. Вероятно, соблюденная дисциплина формы массовых сцен и позволила Бескину утверждать, что помимо Чекан «на редкость стройный ансамбль дают и остальные»⁵⁰.

Евреинов знал, что статисты (среди которых было довольно много непрофессионалов) едва ли способны к переживанию, положенному на ритмическую основу. В сцене восстания рисунок движения стилизовался: «Здесь Евреинов применил свой излюбленный метод зигзагообразных движений тел, сопровождающихся неистовым рычанием, которое соответствовало каж-

дому ритмическому взмахиванию обнаженных шпаг. Нежным, хрупким и женственным женщинам <...> театра не всегда удавалась эта сцена»⁵¹. Процесс нарастания народного бунта необходимо было решить с помощью актеров, но режиссерскими средствами – динамичными группировками масс, ритмизацией движения и выкрика. Грубая, яркая, площадная «театральность» («гипербола», «чудовищные контрасты» и «вакханалия») испанского театра воплощалась средствами стилизации, а значит эстетизировалась.

В режиссерской манере Евреинова к 1912 г. преобладали черты модерна. Однако Евреинов-теоретик, Евреинов-утопист стремился выйти за рамки его эстетики. Критикуя актера настоящего, формулируя «сверхчеловеческий» образ актера будущего, он искал поддержки у прошлого. И создавал фантастический образ актера-творца, способного к магическому преобразению в «другого», чей образ тот черпал из неистощаемых тайников своей фантазии.

2. В Драматическом театре на Офицерской

В январе 1908 года, едва Старинный театр успел отыграть свои спектакли Средневекового цикла, во втором номере «Театра и искусства» было объявлено о приглашении Евреинова в качестве режиссера в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской – на будущий сезон. Летом 1908 г. Евреинов приступил к работе над «Франческой да Римини» Габриэле Д'Аннунцио, о чем свидетельствует переписка с Ф. Ф. Комиссаржевским⁵².

Накануне премьеры «Франчески да Римини» в Театре на Офицерской Евреинов публикует «Апологию театральности» – свой первый теоретический манифест, а заодно и обращение к актерам театра, в котором он провозглашает самостоятельное значение театрального искусства, нетенденциозного, по его мнению, свободного (в отличие от натурализма и символизма) от «предмета выражения». Под театральностью подразумевается творческий, преображающий дей-

ствительность, порыв, каковой «даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно»⁵³.

В этом же манифесте Евреинов впервые публично заявляет о неприятии как натуралистического метода Московского художественного театра, потому что тот «стремится к ненужной жизненной повторности», так и метода опального, только что изгнанного из Театра на Офицерской, Мейерхольда, потому что тот «по природе своей не стоит на линии наинтенсивнейшего зрительного восприятия». И оба одинаково «противоречат сущности театра»⁵⁴.

В заключении статьи Евреинов провозглашает свой метод – «сценический реализм», который, «коренясь в <...> творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной <...> действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения»⁵⁵, призванный создать самостоятельную художественную реальность. Таким образом утверждается власть и обаяние иллюзии, в которую зритель погружается до потери здравого смысла. Но иллюзии чисто художественной, созданной средствами условного театра, методом «симплификации».

Любопытно, что «самодовлеющий сценизм» Евреинова в соответствии с канонами модерна покоится на «синтезе всех искусств». Об актере и о том, какими средствами ему пользоваться в создании чисто театральных ценностей, ни слова. Симптоматично и то, что Театр на Офицерской недавно покинул Мейерхольд, прошедший театр через все соблазны синтеза и действительно шагнувший из него в сторону самоопределения природы театра, поиска его особого языка, позже выраженного им в программной статье «Балаган» (1911).

Манифест Евреинова – характерный образец художественной идеологии модерна. «Искусство не выражает ничего, кроме самого себя», – этот завет Уайль-

да он стремился воплотить не только в «Апологии театральности», но и во всех трех спектаклях, поставленных в Театре Комиссаржевской в сезон 1908/1909 г., утверждая ими примат формы над содержанием, идею незаинтересованного искусства. Однако режиссура Евреинова, которая не черпала материал в действительности, не являла собой и образец творчества «чисто театральных ценностей». Слово «зрительный» в его определении наинтенсивнейших средств театральной выразительности – ключевое. Пылкая риторика мятежника Евреинова вела актеров Театра на Офицерской по уже проторенной дорожке живописного модерна.

Принцип стилизации, примененный режиссером в «Игре о Робене и Марион», соответствовал модернистской поэтике пьес Габриэле Д'Аннунцио, Оскара Уайльда и Федора Сологуба, поставленных им в Театре Комиссаржевской в период работы там.

Премьера «Франчески да Римини» Д'Аннунцио состоялась в сентябре 1908 г.; в конце октября, после генеральной репетиции, была запрещена «Царевна» («Саломея» Уайльда); в январе 1909 г. состоялась премьера «Ваньки-ключника и пажа Жеана». Как будто следуя указанию Мейерхольда в отзыве на Средневековый цикл Старинного театра, Евреинов на сей раз обращается не к «старинной» пьесе, а к современной драматургии с элементами стилизации, где исходная сырая материя жизни уже прошла художественную фильтрацию, преломилась в модернистской эстетике пьес.

Евреинов начал с «Франчески» не случайно. Образ героини и тема мятежной страсти, безудержной и неуправляемой, импонировали личным и творческим запросам В. Ф. Комиссаржевской. А средневековый антураж (правда, уже транскрибированный модернистом Д'Аннунцио) был своего рода визитной карточкой молодого режиссера. Об этой постановке Евреинова, сыгранной после премьеры в Москве всего три раза, сохранились довольно скудные и противоречивые сведения. Известно, что художник спектакля Мстислав

Добужинский стилизовал костюмы в духе средневековой миниатюры. Воспоминания, переписка с Ф. Ф. Комиссаржевским и интервью корреспонденту московской газеты «Театр» свидетельствовали о том, что Евреинов намеревался ставить «Франческу» с помощью монодраматического метода, разрабатываемого им параллельно работе в Театре на Офицерской. «Между прочим, – писал он летом 1908 г., – служанки должны быть отражением душевного настроения Франчески, в первом действии они в бледно-розовом, невинный смех, голоса, недоразвившиеся фигуры, в третьем действии они в пунцовом, плотоядные губы, под глазами уже сине, голоса – сугубо-страстные и пр; в пятом действии они в скучно-белом, бледнолицые, полные томления и злого предчувствия»⁵⁶.

Предполагалось, что изменения в душевном мире Франчески будут передаваться с помощью света и цвета. Цветовые тона декораций и костюмов каждого акта должны были соответствовать настроению героини: «в первом акте преобладают солнечные, светозарные тона, во втором акте – сумрачно-коричневые, в третьем – огненно-красные, в четвертом – сурово-железные и, наконец, в пятом акте <...> все освещается мертвенно-бледным светом»⁵⁷.

Монодраматическая конструкция была задумана Евреиновым в качестве антитезы бытового слепка жизни на сцене. Ее конечной целью являлось разрушение псевдообъективной (по сути мнимой) реальности и вызволение зрителя из плена его собственной психологии с целью эмоциональной идентификации с «главным действующим». Зритель должен был стать «внутренним фактором драмы», «центром самого действия»⁵⁸. Монодрама снимала «отчуждающий момент произведения искусства, которым можно только любоваться, созерцая его через барьер “художественности”»⁵⁹. Идентифицируясь с главным действующим лицом, внутренний мир которого объективировался на сцене, зритель становился Гамлетом – *другим* (не-я), преодолевая рамки собственной психологии.

Превратить «Франческу» в монодраму Евреинову не удалась. Архитектоника трагедии Д'Аннунцио не давала возможности осуществить монодраматическую постановку. Но было и еще одно, более серьезное препятствие. В лице молодого режиссера В. Ф. Комиссаржевская столкнулась едва ли не с большей опасностью, чем Мейерхольд. Монодрама провоцировала вопрос, какая нужда в игре, в перевоплощении, если внутренний мир героя обналичивался на сцене (в замысловатых визуальных эффектах), а действующим, перевоплощающимся и переживающим становился сам зритель. Замысел Евреинова грозил заменой драгоценного «я», личности актрисы личностью режиссера (в соответствии с собственным произволом объективирующего сложную и изменчивую внутреннюю картину души героини) или «я» вытасченного режиссером на сцену зрителя. Монодраматический спектакль требовал максимальной согласованности рисунка роли протагонистки и окружающей ее среды. Малейшее душевное движение героини должно было мгновенно вызвать отклик во всех выразительных компонентах (свет, речевой рисунок, мизансцены).

Однако, как свидетельствуют мемуары А. А. Мгеброва и А. Л. Желябужского (исполнителя роли Паоло), Евреинов и Комиссаржевская работали независимо друг от друга. «Трагедия Паоло и Франчески рождалась сама собой глубоким и прекрасным талантом Веры Федоровны. В трагедиях ничего не хотел понимать Евреинов и потому тактично предоставлял им собственный исход; он лишь стремился страстью своего темперамента оживить любезный ему до исступленной любви мертвенный стиль эпох давно ушедших»⁶⁰.

Увлеченный постановочной стороной спектакля, Евреинов предоставил Комиссаржевскую самой себе, препоручив ей и Желябужского, с которым актриса работала над ролью Паоло. «Сегодня займемся внутренней стороной образа <...>. Давайте разбираться в его нутре»⁶¹.

В результате «Франческа да Римини» стала спектаклем режиссера-художника. Мизансцены и пластику действующих лиц Евреинов стремился подчинить живописно-декоративной задаче. Еще до начала репетиций он делился планами с Ф. Ф. Комиссаржевским: «В области пластики и рисунка групп хочу призвать на помощь прерафаэлитов (Россетти)»⁶². Неизвестно, насколько режиссеру удалось передать на сцене стиль Россетти, но есть основания полагать, что он стремился не только к живописной выразительности, столь характерной для театрального модерна, добивался не только картинности поз и группировок, но и музыкальности речи и движения⁶³. «Чтение стихов, – акцентировал режиссер, – с *раздельностью строчек*, в музыкальной согласованности голосов, подчас напевное»⁶⁴. Мгебров вспоминал, что более всего ему запомнились те сцены, где «Еврейнов изоощрялся в создании журчащей мелодии смеха пленительных девушек <...>, и на фоне этого смеха – шумное бряцание оружия братьев да Римини и отчаянно-призывный голос Веры Федоровны»⁶⁵.

Художественный результат, видимо, был достаточно скромным. После премьеры, сыгранной на гастролях театра в Москве, в Петербурге, он прошел всего три раза. Рецензенты, увидевшие в спектакле воспроизведение рельефов «по Мейерхольду» и массовых сцен «по Санину», явно были не в курсе монодраматических установок режиссера. «Непонятно, почему костюмы Франчески однотонны, тусклы, а в костюме Паоло некрасивы краски»⁶⁶. Актеры играли «в традиционной манере, вступая в противоречия с требованиями режиссера»⁶⁷. Комиссаржевскую критики вновь обвинили в том, что она заковала себя в оковы модернизма, зато хвалили К. В. Бравича и Б. С. Неволлина. Оба играли «красочно, по добрым традициям художественно-реальной школы русского театра»⁶⁸. Вероятно, что к моменту премьеры следы ритмопластики и мелодической разработки речевого рисунка сохранились только в коллективных мизансценах. Но и они вызвали при-

вычно негативную оценку со стороны критиков. «Деревянный тон исполнения был вообще присущ этому спектаклю. Марионеточные служанки спотыкались на гладком месте. Синьоры выглядели окаменелостями»⁶⁹.

Критики явно записали Евреинова в подражатели Мейерхольда. Но как Евреинов был чужд символизму, так и пластическая декоративность «Франчески» вряд ли имела что-то общее со статуарностью Неподвижного театра. Здесь скорее сказывалось общее для эстетики театрального модерна тяготение к живописности, к тональной разработке сцен, к плоскостности, к ритмическому расположению фигур в сценическом «панно» или «барельефе».

В то время как Мейерхольд от живописного театра – через «Балаганчик» (центральным персонажем которого «и был театр – театрик с занавесом, суфлером, с разделением прав автора и театра, с явно нарисованной декорацией, не имитирующей ни жизнь, ни живопись, ни выставочный интерьер, с традиционными, хотя и стилизованными, персонажами старинного театра»⁷⁰) делал шаг к «театру игры», театру актера-гигистиона, Евреинов, провозгласивший «самостоятельное значение сценизма», двигался в другом направлении.

«Царевна» – она же уайльдовская «Саломея» – должна была стать воплощением идеи синтеза искусств. Свое режиссерское видение будущего спектакля режиссер раскрыл в речи, обращенной к труппе театра. Евреинова не увлекла символистская трактовка пьесы (данная поэтом Н. М. Минским) как «трагического столкновения красоты и святости»⁷¹. Режиссер попытался воплотить на практике уайльдовское определение произведения искусства как «особой формы художественной правды», заключающейся в стиле. В связи с этим, вторил Евреинов Уайльду, мы «не должны теряться в догадках», что представляет собой произведение, «а должны любить его ради него самого»⁷². Творческий произвол Евреинов подкреплял апологией эстетического имморализма. В «Саломее» режиссер стремился к воплощению эстетики безобразного. Он срава-

нивал спектакль со сном, отвратительным, пугающим, но, тем не менее, прекрасным причудливостью своих форм, сотворенных спящей для этого мира, но отпущенной на свободу фантазией. Произведение искусства, говорил Евреинов, дает «чувство свободы от оков действительности, привычной, наскучившей, серой»⁷³.

Однако ничего отвратительного в спектакле не было. Эстетика безобразного воплощалась в красоте аморального. «Чувство свободы от оков действительности» выражалось в произволе красоты, снимающей противоречие между глубоким и поверхностным, святым и преступным, нравственным и безнравственным. Режиссер не только выразил сущность уайльдовского стиля, но и попытался проникнуть в архитектуру его драмы.

Метод своей постановки Евреинов определил как «гротеск гармонически-смешанного стиля»⁷⁴. «Гротеск художественного тонирования <...> – утонченная вычурность, нередко причудливость, музыкальная экзотативность, бредовая мистичность, суговая грубость, почти нечеловеческая, и наконец, та яркость чудовищной страсти, которая надвигается стремительней лавы и побеждает нас, очаровывая»⁷⁵. Все эти «интонации» и «оттенки» не спорили друг с другом, не отрицали друг друга, а дополняли друг друга как части мозаичного панно.

Прежде всего «Саломея» стала триумфом декоратора. В костюмах и оформлении Н. К. Калмакова воплотился тот специфический уайльдовский «стиль синтетического характера»⁷⁶, в котором сочетались «и изоощренная деланность “рококо”, и чарующая лаконичность “Эллады”, и пряная цветистость Востока, и утонченная обходительность “Louis XIV”, и чисто модернистическая диковинность»⁷⁷. Художник следовал свойственной модерну установке на мифологизацию. Стиль Калмакова в «Саломее» был живописно опосредован изобразительными «стилями» прошлого. Так, в эскизе костюма Тигеллина чувствовалась барочная пышность, Паж – жеманность Буше, в монумент-

тальной идолоподобной геометризированной фигуре Тетрарха – ассирийские мотивы. Несовместимые, на первый взгляд, разностилевые элементы костюмов и сценографии были переплавлены художником в гармоническое единство, сформировав вызывающе чувственный, агрессивный, пряный образ спектакля.

Еврейнов давал актерам установку на гиперболу, эстетическое неправдоподобие, фантастику формы – «чудовищно прекрасный экстракт эротической жестокости», где «все художественно преувеличено, все раздуто творческим гением, все подчеркнуто и очерчено наперекор бледным по необходимости контурам жизни»⁷⁸.

Актеры выполняли функцию декоративного орнамента, звучащих цветовых пятен на живописном фоне. «Белые лица воинов выступали из тьмы. Огромный рыжий парик Саломеи – Натальи Волоховой – бросался в глаза»⁷⁹. И в воспоминаниях А. Мгеброва (игравшего Сирийца), и в статье М. Вейконе (стенографировавшего генеральную репетицию спектакля) описываются не актеры, а фигуры, одетые в восхитительные костюмы и парики Калмакова (зеленое, излучающее святость тело Иоканаана, «с нарисованными на этом теле ребрами»⁸⁰, бледно-сиреневое тело царевны и ее лицо в рамке пышных светло-красных волос, «красиво изогнувшегося пажа Иродиады с ослепительно беломраморным нагим телом»⁸¹, «черного как ночь Наамана с ярко красными руками и ногами»⁸² и т. д.).

Образ решался с помощью цвета и линии – прихотливого бердслеевского излома. «Каждому персонажу Еврейнов нашел свои статичные и вычурные позы»⁸³. К моменту постановки «Саломеи» актеры театра В. Ф. Комиссаржевской уже прошли полуторагодовую школу Мейерхольтда и имели опыт «декоративного панно» «Гедды Габлер» и барельефов «Сестры Беатрисы». Тот же А. И. Аркадьев, игравший Тетрарха, принимал участие в «живых картинах в стиле ассирийской стенописи», где, как язвил рецензент, он добросовестно «лепился» на фоне стены, так, что не всегда

можно было разобрать, «нарисован он на стене или это нарочно»⁸⁴ («Свадьба Зобеиды» Гуго фон Гофманшталя).

Евреинов искал созвучий между цветами и формами живых и живописных образов спектакля. Как и в спектаклях Мейерхольда, цвета подобного мозаике декоративного фона перекликались с цветами костюмов фигурантов. «Любая часть построения могла принять на себя функцию фона или изображения, или поменяться местами. Это касалось не только оформления, костюмов, но и актеров»⁸⁵, – писала Г. В. Титова о «Гедде Габлер» Мейерхольда. Тот же самый принцип работал и в «Саломее».

С одной стороны, воплощался живописный канон модерна. Все «слишком человеческое» в актерах было надежно спрятано за фантастическими масками образов, внебытовыми, непроницаемыми. С другой стороны, декоративность «Саломеи» таила в себе драматический заряд, воздействие которого ощутили некоторые рецензенты. Привкус ужаса чувствовался и в гротескных костюмах-образах Тетрарха и Царицы. Образы эти воздействовали в первую очередь на подсознание зрителя, вызывая «инстинктивное ощущение греха, преступления, кровосмесительства»⁸⁶. От одной только колористической гаммы костюма Тетрарха, как вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, зрителя с самого начала охватывало «чувство (вызванное только линиями и красками) приближения какого-то страшного события»⁸⁷.

Театр равнодушного к символизму Евреинова никогда не был «неподвижным». Здесь не было статуарности, свойственной постановкам Метерлинка. Над героями не довлел рок, предчувствие катастрофы. Не волновал Евреинова и «внутренний диалог». Под «вкусным соусом красоты» «Саломеи» подавался свойственный модерну культ тела, порыв естества, разумеется, преображенного, эстетизированного. Отсюда и необыкновенная динамичность режиссерской композиции Евреинова, в которой воплощалась тема губительной страсти.

«Культ красоты в эстетике модерна был призван эстетизировать чувственную стихию жизни – панэстетизм неотрывен от витализма»⁸⁸. Напряжение страсти в «Саломее» выражалось пластическими средствами. Так, поза фехтовального выпада, в которой на протяжении первого акта стоял Сириец – Мгебров, была своего рода пластической метафорой страсти. «Позади меня, – вспоминал актер, – в такой же исступленно напряженной позе стоял Паж»⁸⁹. Поставленные в идентичные позы фигуры Сирийца и Пажу не только образовывали основанную на повторе подобную орнаменту ритмическую композицию, но и таили в себе колоссальное внутреннее напряжение, скрытую потенцию движения.

Нарастание замешанного на крови эротического напряжения выражалось в динамике ритмической и световой партитуры, разряжаясь в танце Саломеи. «Выпуклые, неподвижно застывшие изваяния»⁹⁰ Пажу, Сирийца и Наамана приводило в движение появление Саломеи. «Движения, речи, краски, свет постепенно нарастают, сгущаясь по мере ускорения темпа пьесы»⁹¹. Спектакль достигал ритмического апогея в танце Саломеи, во время которого сцена постепенно заливалась красным светом, символизовавшим «жгучее сладострастие, смешанное с кровавым ужасом»⁹². Танец сопровождался возбужденными криками Ирода и его свиты, которые «росли crescendo», доходя «до совершенно изуверского исступления»⁹³. Евреинев делал ставку на иррациональное восприятие. Зритель не должен был гадать, что значит тот или иной цвет или образ, а бессознательно должен был попадать под его воздействие.

«Живописная маска – статична, она не позволяет выйти за свои пределы, а потому (вне зависимости от возможностей актера) обращает “символическое изображение” в навязчивую аллегорическую, закрывая актеру возможность насыщения роли другими смыслами, кроме закрепленного собой»⁹⁴, – так современный исследователь определяет функцию маски в спектак-

лях Мейерхольда в Театре на Офицерской. Гротескные живописные маски «Саломеи» также были неподвижны. Эффект движения в «Саломее» достигался не за счет индивидуального развития образов действующих лиц, а посредством ритмизации речи и движения, изменений в световой и музыкальной партитуре спектакля. Вакхическое исступление Саломеи разражалось в танце, эротическое напряжение зрителей этого танца – в «вулканическом взрыве красных тонов: от черно-красного неба до огненно-красных отсветов на металлической фольге золотых и серебряных частей декорации и на костюмах в финале спектакля»⁹⁵.

В статье о Н. Калмакове Е. И. Струтинской подмечена одна очень важная особенность пьесы Уайльда: «Персонажи на протяжении всего действия комментируют любое изменение, происходящее вокруг них, – не только изменения, например, света и цвета луны, но и изменение в восприятии места действия, а также внешнего облика персонажей»⁹⁶. Эта особенность «Саломеи» не осталась незамеченной режиссером. В докладе «Введение в монодраму» он зафиксировал эту изменчивость картины мира в «Саломее» – в зависимости от ракурса взгляда, эмоционального состояния того или иного из действующих лиц. «Если действующий преисполнен томлением уайльдовского Наррабата, она (монодрама. – Т. Д.), может быть, покажет в луне соблазнительный облик царевны, или покойницы, если он весь – предчувствие смерти, или пьяной развратницы, если действующий зажил Иродом, или девственницы, если это час его целомудрия, или, наконец, это действительно будет луна как луна, если в душе действующего пробил час того безразличного отношения к природе, каким была преисполнена Иродиада, выйдя в сад призвать мужа к гостям»⁹⁷.

Судя по этим наблюдениям, драматическую функцию в спектакле Театра на Офицерской должна была взять на себя декоративная среда. Изменения в ней служили актерам своего рода ориентиром. А сами актеры должны были чутко откликаться на эти измене-

ния. Но, вероятно, смелый замысел Евреинова был подавлен визуальной роскошью пышных костюмов Калмакова. Установка на «полидраму» (термин А. Кугеля, предложенный им в отношении пьес Б. Гейера, например «Воспоминания» и «Что говорят – что думают», в которых реальность изменялась в зависимости от точки зрения разных действующих лиц пьесы⁹⁸) требовала не только игры света, но и мобильных, как в экспрессионистском театре, декораций-трансформеров. Но их не было.

Несмотря на то, что полидраматический замысел Евреинова так и остался на бумаге, «Саломея» Евреинова вошла в историю как одно из ярких явлений русского театрального модерна. Оригинальная концепция спектакля Евреинова заключалась в господстве стиля, обнаружении содержательного потенциала самой формы уайльдовской пьесы (а не в интерпретировании ее сюжета, как делал Минский). Свет, форма, линии и краски костюмов Калмакова работали на единство зрительского впечатления. В отдельные моменты достигался иррациональный эффект, как будто зрители смотрели один общий сон. Режиссеру же удалось почувствовать и отчасти воплотить действенность самой композиции, ритм напоминающего ворожбу речевого рисунка «Саломеи». В этом и реализовывалась эстетическая концепция модерна, где смысловую нагрузку несет «соотнесение образа со средой», где «композиционно-организующий принцип сам становится сюжетом произведения модерна», а «средством воплощения этого принципа является ритм»⁹⁹.

На сцене естественное было принесено в жертву искусственному. Уподобляя актера «узору», модерн освобождал его от плоти, от грубой материи, от данности собственного тела, одновременно закрепощая в прихотливом, вычурном живописном арабеске. Искусственная телесность костюмов Иоканаана в прозрачно-зеленоватом трико с нарисованными на нем ребрами или Иродиады, чьи «обнаженные» соски-стразы мерцали двумя каплями крови, не имитировала ре-

альную плоть, а облекала актера в новую плоть-маску. «Самоиграющие» костюмы преображали природную фактуру, делали актеров практически не узнаваемыми. Вместе с пышными костюмами Калмакова они получили и новые «эстетические» тела. От исполнителей и не требовалась имитация чувств или отношений. Актер, с его «нутром» и индивидуальной психологией, переставал значить что-то сам по себе, работая на художественное целое. Модерн преображал – по закону красоты – внешность, а не психику. Подлинная драма должна была разворачиваться не в душах персонажей или актеров, а в сознании зрителей.

3. Актер «для себя» в теоретическом театре Евреинова

Режиссерский путь Евреинова – путь компромисса. Думается, сознательного. Он добивался невозможного – безусловности зрительского восприятия при «намеренной условности», фантастичности происходящего на сцене. Его неизменная критика методов Художественного театра была основана на неприятии жизнеподобия, мертвенного, не преображенного фантазией художника, слепка действительности как таковой. Если вы дадите мне все то на сцене, что и в жизни, что останется тогда на долю моей фантазии, грубо плененной завершенностью круга, непрерывностью цепи? <...> Для театральной иллюзии нужна убедительность, не самый предмет, нужно представление действия, а не само действие»¹⁰⁰. В критике натуралистической линии Художественного театра Евреинов был солидарен с Мейерхольдом, утверждавшим, что «натуралистический театр отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки»¹⁰¹.

Однако неизменно пропагандируя прекрасную условность, Евреинов ничего не имел против актерского переживания на сцене, но для него было важно, *чему* подражает актер и *что* он переживает на сцене. Творчество Евреинова зиждется на полном неприятии действительности, не преображенной творческой

фантазией художника. Фантастические, причудливые, гротескные образы для сцены поставляет не действительность, а воображение. Материал, как в случае с «Саломеей», черпается из художественного мира драматурга. Искажение форм, нарушение обыденной логики, совмещение несовместимого в искусстве – это «законная реакция критикующего духа на неприемлемый им мир сам по себе»¹⁰².

«В театре главное, чего я хочу, – это быть не собою»¹⁰³, выйти за пределы своей природы, – утверждает Евреинов. Удовольствие детской игры – в превращении в «совершенно других лиц», поэтому для него неприемлема ситуация, когда «я» актера ассимилирует, присваивает обстоятельства роли и действует в них на сцене. Напротив, это *роль должна ассимилировать «я» актера, до полного его растворения в ней*. Примеры таких театров, где актер, по мнению Евреинова, полностью превращался в персонаж, приводится в статье «Испанский актер XVI–XVII веков». Для обозначения этого психического процесса Евреинов употребляет понятие, находящееся не столько в области театральной, сколько религиозной терминологии, – «преображение». Не «переживание», как у Станиславского, и не «представление», традиционно ассоциируемое с условным театром, а тотальный процесс, перестраивающий личность человеко-актера. Маска поглощает и вытесняет «я» лицедея.

Станиславский утверждал на сцене правду, Евреинов – прекрасную ложь, нарочитый обман. Но вера (как актера, так и зрителя) – у Станиславского в «правду переживаемого чувства и в правду производимых действий»¹⁰⁴, а у Евреинова – в «искусственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне»¹⁰⁵, – одинаково важна обоим.

«Ультранатурализму» Художественного театра Евреинов-теоретик противопоставляет «бедные», «бессознательно условные» театры (восточный, средневековый, мелодраму первой половины XIX в.), где зритель легко обходился намеками на реальность, поскольку

ку сам создавал эту реальность в своем воображении. То есть такие театры, в которых «бедное», с постановочной точки зрения, зрелище, с игрой, изобилующей преувеличениями и аффектами, воспринималось зрителями как естественное. Но подобные интуитивно-условные театры – достояние прошлого. В настоящем Евреинов-режиссер, на бумаге воспевавший «до безумия смелое» преобразование актеров Средних веков, на практике стремился ограничить актерский произвол. По его мнению, в современном театре преобразование – удел зрителя. Именно зритель является полноправным соавтором спектакля, творцом *иллюзии*. Любопытно, что в этом у Евреинова спустя тридцать лет обнаруживается неожиданный, к тому же – принадлежавший к «враждебному» театральному лагерю, единомышленник. Н. В. Демидов, продвинувшийся в утверждении свободного творчества актера намного дальше Станиславского, в книге «Искусство актера» с изумлением, едва ли не восторгом описывал бурную реакцию простодушных деревенских зрителей на перипетии святочного «Царя Максимилиана». По мнению Демидова, не так уж далек от этих наивных плачущих баб и обычный театральный зритель – в своей готовности сопереживать условно-неправдоподобному зрелищу, увлекаться игрой актеров, которые «говорят как-то по-особенному, не совсем по-нормальному, как-то чересчур громко и старательно». «Он благодарит актеров, вызывает их, аплодирует. Иногда эти аплодисменты актером и заслужены <...>, но сколько незаслуженных!!! Ведь это себе аплодирует зритель! Ведь это он сам доиграл за актеров. Какой получается самообман! Огромный, массовый самообман! Сила этого самообмана заложена, как видите, в самой обстановке театрального зрелища»¹⁰⁶.

Зритель в теоретическом театре Евреинова играет столь же значительную роль. Однако, как считал Евреинов, в профессиональном театре, развращенном ультранатурализмом, такое бесхитростное сотворчество зрителей уже невозможно. Из этого осознания

ограниченности приемов театра как «повелителя иллюзий» и берет начало монодраматический метод, способный, как полагал Евреинов, уничтожить зрительское отстранение, искусственность происходящего на сцене, снять противоречие между условностью среды и безусловностью ее восприятия. В монодраме мир сценических фантазмов должен был стать психической реальностью зрителя. Режиссер – полновластным демиургом этой сценической реальности. Актеру же в нем отводилась служебная роль.

В главе «О театральном пьесе» «Театра как такового» (1912), Евреинов добивается от театра эффекта *синестезии* как от сна, в котором музыка, свет, краски, движение представляют нерасчленимое единство. Актер в этом театре превращается в фигуранта, красочное звучащее пятно, художественно раздражающее зрительные и слуховые рецепторы зрителей. Попыткой такой синестезии была «Саломея», где актер, которому отводилась роль инструмента в оркестре, краски на живописном холсте, был вплетен в музыкальную картину, не вычленим из нее. Таким образом, Евреинов стремился удалить из театра все личностное, случайное. Чаемое состояние актера – это техника пластической маски, когда при минимуме элементов «внешнего маскарада», «сценическое движение – не что иное, как создание маски *sui generis*»¹⁰⁷.

В теории Евреинов все дальше отходит от театра и все более внимателен к кино, иллюзорный механизм которого, по его мнению, куда значительно эффективнее погружает зрителя в художественную реальность. В одной из глав «Театра как такового» он приветствует кинематограф *как зрелище*, отдавая ему предпочтение в сравнении с литературным театром Ибсена, Д'Аннунцио, Метерлинка или Гуго фон Гофмансталя, «которые при все своем таланте, часто невыносимы своими прегрешениями против сценизма»¹⁰⁸. В «Театре для себя» Евреинов не скупится на гневные эпитеты, называя современный театр «публичным домом», «меркантильным в своем расчете на вкусы большинства,

лишенным чар подлинной театральности». И вполне соответствует ему актер-профессионал – «свински жадный до аплодисментов черни, актер-неуч, актер-лентяй, актер-коммерсант, спекулирующий на низменных инстинктах толпы, актер-пьяница, актер-преступник, умышленно или неумышленно кощунствующий в храме»¹⁰⁹. В качестве достойной замены такому плебейскому «театру для всех» Евреинов предлагает кинетофон – волшебный прибор будущего, в котором угадывается аналог современного телевизора. Благодаря этому прибору актер, режиссер и зритель совпадут в одном лице и получат возможность творить миры в соответствии со своим рафинированным вкусом, получат «неистоцимый выбор волшебных сновидений», в которые погрузится творец иллюзий¹¹⁰.

Сергей Эйзенштейн называл театр Евреинова театром «на самых последних фазах своего развития к тому времени, когда дальнейшее программно-поступательное его движение останавливается и следующие шаги его развития <...> уже неминуемо падают за пределы собственно театра»¹¹¹. Монодрама и поставленное Евреиновым в 1920 г. действо «Взятие Зимнего дворца» сводили к минимуму значение актера и подводили театр к этой последней черте. Но оставался еще театр «за последней чертой» – театр для «гурманов искусства преображения», который «актер для себя» способен создать, не выходя из собственной квартиры – «театр избалованного капризника, развращенного мозга, театр большой жестокости, быть может, во всяком случае театр индивидуально-требовательного зрителя, <...> доблестно-высокого и преступно-низкого в своей истерической неудовлетворенности»¹¹².

В третьей части «Театра для себя» Евреинов наконец заводит речь о тех механизмах и приспособлениях, которые должны способствовать погружению актера «для себя» в предлагаемые им ситуации и трансформации «я». Здесь мы узнаем, что «меньшая или большая подвижность театральной игры стоит в прямой

зависимости от большего или меньшего использования предметов «внешнего маскарада»¹¹³. Евреинов приводит парадоксальный образец для подражания, а именно – «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы – мистический опыт погружения в жизнь Иисуса Христа и приобщение к его страданиям на протяжении четырех недель, по прошествии которых должно открыться духовное зрение, позволяющее увидеть Вознесение и Воскресение.

Цитируя французского этнографа Ш. Летурно, написавшего «Физиологию страстей», Евреинов называет упражнения Лойолы тренировкой для «укрепления воображения в целях приручения верующего закреплять в своих мыслях настоящие сценические представления, религиозные феерии»¹¹⁴. В качестве примера предлагается упражнение, имеющее целью переживание мук ада, где на первой стадии предлагается представить «топографию местности, причем игрою воображения нужно представить себе длину, ширину и глубину ада», а последнее даст почувствовать «соприкосновение с огнем, который жжет даже душу»¹¹⁵.

Этот пример многое объясняет в творчестве Евреинова и в механизмах преобразования, понимаемого им как акт веры, мистическое опьянение.

Погружение в воображаемую ситуацию происходит посредством созерцания как иллюзорных, так и реальных объектов, среды, рождающей определенное настроение. «В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру наддействительности может легко дать музыка в соединении с гармонирующими с ней запахами и светом, а также цветом подходящей, например, декоративной ткани»¹¹⁶. Евреинов предлагает технику автогипноза, направленную на возбуждение всевозможных ощущений и эмоций, выводящих за рамки обыденного, но не технику проецирования этих образов вовне, форму, в которой они могли бы воплотиться. В «театре сновидений» отсутствует необходимость репрезентации грезы, потому что у этого внутреннего представ-

ления нет иного зрителя, кроме самого представляющего. И он не подразумевает удовольствия не столько от игры, сколько от получения сильных ощущений, переносящих «преображающегося» в другую реальность. Как заключает исследователь творчества Евреинова, «пафос преобразования, владевший многими символистами, у Евреинова полностью отсутствует. Не бороться с жизнью, а уйти из нее в вымышленную, игровую действительность, в мир фантазий и грез. Евреинов уподобляет “театр для себя” алкогольному опьянению или наркотическому дурману»¹¹⁷.

Но есть у Евреинова и другой театр «для себя», «активно зрелищного характера», к участию в котором автор рекомендует привлекать таких же энтузиастов, как он сам, способных стать достойными, увлекающимися партнерами. Пьесы из его репертуара он предлагает в заключительной части своей книги. В них актер «для себя» творит образ, преобразуется ради доставления себе сильных, экстраординарных, экзотических ощущений. Не случайно в главе «Преступление как атрибут театра» Евреинов характеризовал театр как «арену преступлений», «сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю <...>, душа зрителя очищается»¹¹⁸, и где актер-преступник, перевоплощаясь в святого или грешника, выходит за пределы дозволенного социумом. Не случайно он выбирает для репертуара «театра для себя» исключительные события и состояния, выходящие за рамки обыденного (смерть возлюбленной, болезнь, похороны) вместе с экстравагантными фигурами и моделями отношений (жестокий плантатор и рабыня – «Бразильянское»). Или же предлагает разыграть исторические сюжеты вроде «Смерти Сенеки» с вскрытием вен в собственной ванной. Одна из пьес «для себя» – «Утонченный гранд-гиньоль» разворачивается перед зеркалом при участии некоего воображаемого шантажиста, который изобличает все тайные пороки актера «для себя» и грозит ему публичным разоблачением. Раздвоение «я» играющего

на палача и жертву служит достижению утонченного садомазохического удовольствия.

С. В. Стахорский прав, утверждая, что в «сценариях “театра для себя” обращает внимание натурализм и даже какой-то физиологизм <...> Действие достигает такой степени натуральности, что совсем вытесняет игру»¹¹⁹. «Линию психологического реализма и бытового натурализма, по его мнению, Евреинов довел до крайности, когда мнимому больному нужен аспирин, изображающему смерть – вскрытые вены»¹²⁰. Однако, говоря о художественном инструментарии актера «для себя», исследователь употребляет медицинскую терминологию. Лицедей Евреинова действует на территории жизни, где уже не властвуют эстетические категории и неуместно магическое «как бы». Речь идет не о создании художественных ценностей, а об индивидуальном проекте *жизнетворчества*, цель которого – «выйти из норм, установленных природой, государством, обществом»¹²¹.

Как «театр сновидений», так и пьесы из репертуара «театра для себя» утверждали произвол «я», субъекта. «Мощь внушения» и «сила гипнотизма», объявленные оружием «грядущего лицедея», направлялись на самого себя. Автор, актер и зритель сливались в одном лице. Индивидуальный *жизнетворческий* проект Евреинова-теоретика снимал узловое противоречие, дававшее себя знать в творчестве Евреинова-режиссера, который в теории прославлял произвол и аффективное преобразование-переживание актеров прошлого, а на практике (посредством монодрамы) стремился сделать актеров настоящего идеально управляемым инструментом в театре «одной воли» – режиссера, творящего субъективную художественную реальность, под властное обаяние которой попадал бы и зритель.

Примечания

¹ Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., 2002. С. 40.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 58.

- ⁴ Стахорский С. В. Николай Евреинов и утопия «театра для себя» // Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. М., 2007. С. 248.
- ⁵ Евреинов Н. Н. Грядущий лицедей // Евреинов Н. Н. Pro scena sua. Пг., 1915. С. 130.
- ⁶ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Ч. 1. Теоретическая // Евреинов Н. Н. Демон театральности. Указ. изд. С. 235.
- ⁷ Марков П. А. Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 287.
- ⁸ Стахорский С. В. Николай Евреинов и утопия «театра для себя». Указ. изд. С. 244.
- ⁹ Евреинов Н. Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и Искусство. 1907. № 50. С. 838.
- ¹⁰ Там же. С. 840.
- ¹¹ Там же. С. 839.
- ¹² Там же.
- ¹³ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990. С. 21.
- ¹⁴ Маковский С. К. Первые представления «Старинного театра» // Старые годы. 1908. № 1. С. 43.
- ¹⁵ См.: Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 117–120.
- ¹⁶ Бенуа А. А. Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 33.
- ¹⁷ Там же. С. 37.
- ¹⁸ Мейерхольд В. Э. Старинный театр // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 89.
- ¹⁹ Там же. С. 91.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Старк Э. А. Старинный театр. СПб., 1911. С. 21.
- ²² Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 337.
- ²³ Евреинов Н. Н. Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент. № 15.
- ²⁴ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Указ. изд. Ч. 1. С. 212.
- ²⁵ Там же. С. 213.
- ²⁶ Евреинов Н. Н. Испанский актер XVI–XVII веков // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 6–7. С. 53
- ²⁷ Там же. С. 51.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Таиров А. Я. О театре. М., 1970. С. 120.
- ³⁰ Там же. С. 117.
- ³¹ Там же. С. 121.
- ³² Там же.
- ³³ Старк Э. А. Старинный театр. Указ. изд. С. 37.
- ³⁴ См.: Миклашевский К. М. La commedia dell' arte: Театр итальянских комедиантов. Пг., 1914–1917. Ч. 1.

- ³⁵ *Старк Э. А.* Старинный театр. Указ. изд. С. 61.
- ³⁶ *Батюшков Ф. Д.* По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 2.
- ³⁷ *Воинов В.* Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10. С. 16.
- ³⁸ См.: *Бенуа А. А.* Художественные письма. Старинный театр // Речь. 1911. 16 дек.
- ³⁹ *Власова Р. И.* Русское театральное-декорационное искусство. Л., 1984. С. 34.
- ⁴⁰ *Бояджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 193.
- ⁴¹ *Александр К. Иранский.* Гастроли «Старинного театра» // Утро России. 1912. 15 февр.
- ⁴² *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 кн. М.; Л., 1929–1932. Кн. 2. С. 65.
- ⁴³ Там же. С. 73.
- ⁴⁴ *Воинов В.* Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10.
- ⁴⁵ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. Указ. изд. С. 64.
- ⁴⁶ *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. Указ. изд. С. 340.
- ⁴⁷ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. Указ. изд. С. 139.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же. С. 43.
- ⁵⁰ *Бескин Эм.* Фуэнге-Овехуна // Раннее утро. 1912. 16 февр.
- ⁵¹ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. Указ. изд. С. 117.
- ⁵² См.: *Дубнова Е. Я. Н. Н.* Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909) // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. С. 80–85.
- ⁵³ *Евреинов Н. Н.* Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент. № 15.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Цит. по: *Дубнова Е. Я. Н. Н.* Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909 гг.). Указ. изд. С. 82.
- ⁵⁷ *Е. О. У Н. Н.* Евреинова // Театр. 1908. 3 сент. (Наши беседы).
- ⁵⁸ *Казанский Б. А.* Метод театра (Анализ системы Евреинова). Л., 1925. С. 107.
- ⁵⁹ Там же. С. 108.
- ⁶⁰ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. Указ. изд. С. 312.
- ⁶¹ *Желябужский А. Л.* Последние годы // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 276.
- ⁶² Цит. по: *Дубнова Е. Я. Н. Н.* Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909) // Памятники культуры. Новые открытия. Указ. изд. С. 82.
- ⁶³ См.: *Желябужский А. Л.* Последние годы. Указ. изд. С. 276.

- ⁶⁴ Цит. по: *Дубнова Е. Я.* Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909). Указ. изд. С. 82.
- ⁶⁵ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. Указ. изд. С. 317.
- ⁶⁶ *Тамарин Н.* [*Окулов Н. Н.*] Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Театр и Искусство. 1908. 12 окт. (№ 41). С. 704.
- ⁶⁷ *Дубнова Е. Я.* Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров... Указ. изд. С. 86.
- ⁶⁸ *Тамарин Н.* [*Окулов Н. Н.*] Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Указ. изд.
- ⁶⁹ *Ю. Б.* [*Юрий Беляев*]. [«Франческа да Римини» в театре В. Ф. Комиссаржевской] // Новое время. 1908. 7 окт. № 11700.
- ⁷⁰ *Горфункель Е. В.* Примерка: Тезисы о русском театральном модерне // Театр. 1993. № 5. С. 7.
- ⁷¹ Цит. по: *Евреинов Н. Н.* К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. Пг., 1915. С. 21.
- ⁷² Там же. С. 22.
- ⁷³ Там же. С. 17.
- ⁷⁴ *Евреинов Н. Н.* К постановке «Саломеи» О. Уайльда. Указ. изд. С. 26.
- ⁷⁵ Там же. С. 27.
- ⁷⁶ Там же. С. 26.
- ⁷⁷ Там же.
- ⁷⁸ Там же. С. 25.
- ⁷⁹ *Измайлов А.* Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 1908. 30 окт. № 252. С. 3.
- ⁸⁰ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. Указ. изд. С. 375.
- ⁸¹ *Вейконе М.* На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 140.
- ⁸² Там же.
- ⁸³ *Добротворская К.* Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 137.
- ⁸⁴ Цит. по: *Смирин А.* Мольер – Мейерхольд – Модерн // Театр. 1993. № 5. С. 45.
- ⁸⁵ *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. СПб., 2006. С. 51.
- ⁸⁶ *Б. В.* Запрещение «Саломеи» // Биржевые ведомости. 1908. 29 окт. № 10782.
- ⁸⁷ *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 381.
- ⁸⁸ *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. Указ. изд. С. 45.
- ⁸⁹ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. Указ. изд. С. 377.
- ⁹⁰ *Вейконе М.* На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 141.
- ⁹¹ Там же.
- ⁹² Там же. С. 141.

- ⁹³ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. Указ. изд. С. 375–376.
- ⁹⁴ Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская... Указ. изд. С. 58.
- ⁹⁵ Струтинская Е. И. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина. М., 2004. С. 437.
- ⁹⁶ Там же. С. 452.
- ⁹⁷ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 107.
- ⁹⁸ См.: Гейер Б. Утверждение театра. М., 1922. С. 197.
- ⁹⁹ Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 102.
- ¹⁰⁰ Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., 2002. С. 74.
- ¹⁰¹ Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Ч. 1. Указ. изд. С. 116.
- ¹⁰² Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Указ. изд. С. 59.
- ¹⁰³ Там же. С. 45.
- ¹⁰⁴ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 227.
- ¹⁰⁵ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Указ. изд. С. 40.
- ¹⁰⁶ Демидов Н. В. Искусство актера в его настоящем и будущем // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 48.
- ¹⁰⁷ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Указ. изд. С. 317.
- ¹⁰⁸ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Указ. изд. С. 81.
- ¹⁰⁹ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Ч. 2. Прагматическая. Указ. изд. С. 262.
- ¹¹⁰ Там же. С. 295.
- ¹¹¹ Эйзенштейн С. М. Кино и театр. Николай Евреинов // Эйзенштейн С. М. Метод. М., 2002. Т. 1. С. 123.
- ¹¹² Евреинов Н. Н. Театр для себя. Ч. 2. Прагматическая. Указ. изд. С. 295.
- ¹¹³ Там же. С. 317.
- ¹¹⁴ Там же. С. 318.
- ¹¹⁵ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Ч. 3. Практическая. Указ. изд. С. 318.
- ¹¹⁶ Там же. С. 319.
- ¹¹⁷ Стахорский С. В. Евреинов и утопия «театра для себя» // Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. Указ. изд. С. 251.
- ¹¹⁸ Евреинов Н. Н. Театр для себя Ч. 1. Теоретическая. Указ. изд. С. 148.
- ¹¹⁹ Стахорский С. В. Евреинов и утопия «театра для себя» // Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. Указ. изд. С. 257.
- ¹²⁰ Там же. С. 258.
- ¹²¹ Евреинов Н. Н. Театр для себя Ч. 1. Теоретическая. Указ. изд. С. 145.

В. МИРОНОВА

АКТЕР В ТЕАТРЕ АКИМОВА

Николай Павлович Акимов возглавил Ленинградский театр комедии в 1935 г., а уже с конца 1930-х гг. этот театральный коллектив стали называть театром Акимова и продолжали так именовать даже после смерти режиссера в 1968 г. Таким образом признавали, что личность руководителя, Н. П. Акимова, определяла лицо театра и все то, что входит в это понятие: репертуар, формирование труппы, актерская игра, стиль спектакля, сценическое оформление, взаимоотношения со зрительным залом. В критический обиход вошли такие термины, как «акимовский спектакль», «акимовский актер». «Акимовскими» называли актеров, пришедших в театр вместе с режиссером или немного позже, – Е. В. Юнгер, И. П. Гошеву, И. П. Зарубину, А. Д. Бениаминова, С. Н. Филиппова, А. В. Савостьянова – и тех, кто подхватил эстафету в 1950–1960-е гг.: В. А. Карпову, Г. И. Воропаева, Л. М. Милиндера, В. Е. Никитенко. Все они считались «акимовскими» и тогда, когда уже без Акимова работали с другими режиссерами, выступали в спектаклях, созданных по иным эстетическим параметрам (Л. М. Милиндера, ушедшего из жизни в 2005 г., провозжали как «последнего акимовского гвардейца»).

Эпитет «акимовский» звучал как знак качества, но еще более как знак отличия, некоей особенности и театра, и его актеров. В театральном контексте второй половины 1930-х гг., когда, по выражению М. Н. Строевой, «фантазия режиссера укладывалась в рамки быта»¹, акимовские спектакли, ярко зрелищные, празднично-нарядные, с театральными метафорами и парадоксами, не соответствовали бытовой формуле «все, как в жизни». Недаром, как вспоминал В. М. Га-

евский, гастроли Театра комедии в Москве в 1940 г. «казались и фактически были чем-то вроде гастролей европейского театра»². «Нашим» называл акимовский театр В. Ф. Марков, в 1930-е гг. студент ЛГУ:

В академические театры мы заглядывали редко, считали скукой. Говорили, что Художественный, с его «бескрылым натурализмом», изжил себя. У Акимова было весело и интересно, там шли современные западные пьесы или европейская классика³.

Об акимовском театре, который был одним из самых популярных и любимых в Ленинграде (а потом и в Москве), много говорили и много писали. Но больше всего – о визуальном облике спектаклей, о пиршестве красок, об эффектной декоративности оформления, ярких костюмах. Объяснение лежало как бы на поверхности: Акимов соединял в одном лице художника и режиссера, т. е. представлял редкий на драматической сцене тип художника-режиссера.

П. А. Маркову, рецензировавшему первую самостоятельную работу Акимова – постановку «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова (1932), его претензии на режиссуру показали совершенно неосновательными. В этом «Гамлете» критик увидел возвращение к традициям мирискусничества:

Он (Акимов. – В. М.) пользуется сложной машиной театра – актерами, бутафорами, писателями, композиторами для того, чтобы поставить художественную картину <...> Вместо актера он видит декоративное полотно⁴.

Отзвуки суждений Маркова были слышны и позже, когда режиссерские возможности Акимова были уже признаны, в скептических оценках его «совмещения профессий» (Ю. А. Завадский называл это дилетантизмом), и в характеристике Акимова как автора спектаклей «с ведущей ролью живописи», и в отзывах на постановки в Театре комедии. К. Г. Паустовский, написавший восторженную рецензию на «Валенсианскую вдову» (1939), главным героем спектакля и даже спасителем игры актеров назвал художника Акимова⁵.

Трудно разделить художника и режиссера, когда они представлены в одном лице, трудно сказать, кого, например, было «больше» в самых ярких эпизодах той же «Валенсианской вдовы», в сцене «Комната Камило», подробное описание которой оставил один из рецензентов. Художник разделил комнату Камило белой колонной на две части, одну сцену сделал белой, а другую завесил красной тканью. «Одетый в черное домино Урбан, паж Леонарды, останавливается у белой колонны, – описывал рецензент. – Это очень импозантный штрих. При появлении посланца упражнявшийся в фехтовании Камило надевает зеленый халат. После этого он все время держится на фоне красной ткани»⁶. Беседа этих двух «живописных пятен» была выстроена режиссером на непрерывном движении. Камило, словно продолжая фехтовать, наступал на Урбана, реплики шли стремительно, как удары шпаги, а Урбан, пытаясь уйти от Камило и его вопросов, кружил по комнате, держась то белой стены, то открытого окна, то белой колонны.

Репутация Акимова как автора спектаклей «с ведущей ролью живописи» имела оборотную сторону: обычно подразумевалось, а иногда и открыто говорилось, что Акимов не доверял или доверял мало актеру как самостоятельной творческой личности, что актер был для него только «пятном» в определенной части композиции. Сам Акимов невесело шутил по этому поводу: «Существует некоторое заблуждение у критики, склонной ожидать, что в каждом спектакле, который я сделаю, будет очень мало работы с актерами и очень много декораций»⁷. Замечание современного исследователя, что «феномен Акимова в большей мере описан, чем изучен»⁸, справедливо, если иметь в виду проблему «актер в театре Акимова», систему взаимоотношений актера и режиссера: чем были ему интересны актеры и какое место занимал актер в акимовском спектакле.

Акимов не оставил развернутой эстетической программы, раскрывающей его понимание актерского искусства, не заявляя о своей близости той или иной

художественной системе. Его высказывания на эту тему, немногочисленные и краткие (особенно по сравнению с подробно изложенной в нескольких статьях теорией комедии-фарса), тем не менее, дают четкое представление о его творческих позициях и взглядах. По Акимову, «театр есть не только искусство актера»; «выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет»⁹; «каждая театральная система вольна строить свой театр из любого сочетания элементов»¹⁰.

Акимов строил театр не по мхатовской модели: в его собственной модели театра было иное сочетание элементов. Лозунг «Все через актера и только через актера» он заменил другим: «Все через ведущего актера, в замечательном оформлении, под потрясающую музыку, при виртуозном освещении»¹¹. Формула была расширена и дополнена, но актер оставался на первом месте. Недаром режиссер тщательно и придирчиво формировал труппу, не просто подбирал, а коллекционировал актеров. И коллекционировал согласно определенным критериям. Отдавая должное таланту, опыту, интеллекту и прочим актерским достоинствам, он на первое место ставил другое – внешние данные актера и то неуловимое качество, которое называют обаянием личности. По его убеждению, каждый актер своим физическим материалом рождает определенные ассоциации в зрительном зале: «До того, как он начнет проявлять свое актерское мастерство, – за несколько секунд до этого он уже определил свою судьбу <...> Поэтому важно не только как играть, но и кому играть, не только “как играет”, но и “кто играет”»¹².

Предпочтение, отдаваемое Акимовым внешним данным и натуральным свойствам таланта актера, определяло специализацию актера, т. е. его ампула и место в труппе. Во второй половине 1930-х гг. термин «ампула» почти вышел из театрального обихода. Считалось, что рамки ампула сужают творческие возможности актера. Акимов избегал употреблять этот тер-

мин, но распределение труппы по амплу отчетливо существовало в первое пятилетие его работы в Театре комедии. Амплу молодой героини занимали И. П. Гошева и Е. В. Юнгер, героя-любownika – Ж. Н. Лецкий и И. А. Ханзель, инженеру – комик И. П. Зарубина, первых комиков – А. Д. Бениаминов, Б. М. Тенин, С. Н. Филиппов, резонера и благородного отца – А. В. Савостьянов, комической старухи – О. Б. Порудолинская. С годами жесткость специализации в какой-то мере смягчилась, но ориентация на амплу сохранилась. В 1960–1968 гг. на положение героя-любownika уверенно выдвинулся молодой Г. И. Воропаев, приглашенный Акимовым из ЛенТЮЗа.

Система амплу стала основой формирования труппы и репертуара в Театре комедии. Через амплу пролегла дорога артиста к ролям, и у начала этого пути стоял Акимов-художник.

Акимов не соответствовал образу «режиссера, умиряющего в актере», не хотел и не умел растворяться в актере, по его собственному выражению, «без следа и без результата». Он властно и энергично участвовал в выстраивании актерского образа начиная с эскиза костюма. По его убеждению, «выразительный эскиз может подсказать исполнителю очень много, вплоть до нахождения зерна образа»¹³. И подсказывал: рецензенты, отмечая удачные актерские работы в акимовских постановках, часть успеха приписывали костюмам и гримам.

Акимов не просто создавал картинку, а одевал конкретного исполнителя, с его лицом, фигурой, физическими особенностями. И приносил эскизы костюмов и рисунки вместе с эскизами декораций на репетицию. Они заменяли режиссерские показы, были призваны «зрительно сообщить актеру то, о чем режиссер говорит ему на словах, вдохновить тем образом, который ему предстоит еще создать на сцене, но на который уже можно посмотреть на этом листе бумаги»¹⁴. Все принесенное режиссером на репетицию обсуждалось, исполнители высказывали свои предложения, спорили

с художником. В процессе репетиций, одобряя актерскую инициативу, Акимов тем не менее редко позволял исполнителю выходить за пределы намеченного в эскизе костюма.

Галерея акимовских эскизов костюмов, портретных зарисовок действующих лиц пьесы, не только главных, но и эпизодических, разнообразна и обширна. Эти эскизы и наброски задавали форму, пластический образ актера в будущем спектакле. С особым пристрастием художник рисовал костюмы и гримы персонажей определенного типа – чудаков, безумцев, мошенников, негодяев. Именно эти эскизы искусствовед М. Г. Эткинд выделял как «самые острые по трактовке, не без шаржирования и гротеска»¹⁵. Акимов созданными костюмами и гримами направлял актеров к поискам островыразительной пластики, к буффонаде и эксцентрике, иногда своей властью художника наделял комической внешностью тот или иной персонаж.

Театральному мышлению Акимова была близка эксцентрика. Недаром он так пришелся ко двору в петроградских театрах малых форм, где оформлял шуточные и пародийные спектакли. Пристрастие к эксцентрике сохранилось и тогда, когда художник перешел на большую сцену. С. А. Марголин, обозревая работу Акимова как театрального художника, восхищался злой остротой иронических костюмов и гримов, разнообразием эксцентрических масок и полумасок, «которыми он по-кресовски одаряет театр и которые делает с отменным остроумием»¹⁶. Возглавив Театр комедии и формируя его репертуар, режиссер-художник ориентировался на комедию-фарс, т. е. на комедию с буффонадой, комическими аттракционами, трюками, с внешней динамикой актерской игры.

Акимов как-то рассказывал, что видит будущий спектакль кусками. Здесь, в этих «кусках», просматривается близость к характерному для театра с системой ампула спектаклю, о котором писал С. В. Владимиров в очерке о зарождении режиссуры: «Спектакль как бы складывался из готовых номеров, отвечающих

драматургическому жанру»¹⁷. Художник иронического склада ума, склонный к игре парадоксами, к яркой театральности, Акимов видел прежде всего куски острокомедийные, с персонажами, забавными в своих чудачествах, или с персонажами, требовавшими то сатирического осмеяния, то едкой иронии, то веселой насмешки. Он разрабатывал эти аппетитные и привлекательные куски «с чувством, с толком, с расстановкой» – они и составляли те вершины, которые держали весь спектакль.

Традиционно всех актеров, прошедших «курс» у Акимова, аттестовали как акимовских, и они действительно были актерами его театра. И очаровательная «молодая героиня» Гошева, и героини-любовники элегантно-ироничный Лецкий и мужественный темпераментный Ханзель. Акимовскими считали себя и гордились этим импозантный резонер Савостьянов и Порудолинская, «конкретная и смешная до колик», как сказал о ней коллега по театру. И обладавшая редкой комедийной заразительностью Зарубина, актриса, по характеристике Е. А. Шварца, «не умственная, а от природы»¹⁸. Но звание «акимовский» в первую очередь пристало таким актерам, как Филиппов, Бениаминов и Тенин, владевшим техникой эксцентрической игры. Этот опыт они получили, выступая на эстраде, в мюзик-холле и цирке. У каждого из них была своя маска, составленная из внешних данных и неповторимых, особенных качеств индивидуальности актера. В 1940 г. Акимов пригласил в труппу Л. А. Кровицкого, музыкального подвижного комика-буффа, а после войны – обаятельного комика-простака Н. Н. Трофимова.

Возглавлял комедийную «гвардию» театра меланхолический комик – эксцентрик Бениаминов. Акимов принял его маску смешного наивного трогательного человека с удивленными и чуть испуганными глазами, с резкими, неизвестно как возникающими движениями. Она органично «легла на роль» сэра Питера в «Школе злословия» Р. Шеридана, пожилого джентльмена, женившегося на молоденькой девице. Режиссер

обыграл трогательность облика и худобу актера: комичный стеганный халат болтался на его герое как на вешалке, а грим резко выделял большие удивленные глаза сэра Питера. У Бениаминова было несколько мизансцен, где он напрямую обращался к зрительному залу: сэр Питер выходил к рампе, рассказывал о своей несчастной супружеской доле, жаловался зрителям на жену и тут же, с хитрой улыбкой, признавался: «Что же, пусть я не могу заставить ее любить меня, но зато какое это удовольствие – ссориться с ней!» В сцене ссоры с женой, построенной на лихорадочной беготне, худой, даже изможденный герой Бениаминова излучал поразительную энергию. Рецензент спектакля подробно описал выходы актера из роли, его комикование и клоунские штучки. В заключение признал, что Бениаминов «при всем том создает живой, симпатичнейший образ влюбленного в свою молодую жену старика, который ревнует ее к молодежи и может приковать ее внимание к себе только нелепыми придирками, за которые он хватается, как за якорь спасения»¹⁹.

Маска Бениаминова сохранилась и в «Двенадцатой ночи», где он играл дворецкого Мальволио. Режиссер, который видел в Мальволио ханжу, врага веселья, извлекал сценический эффект из несовпадения маски и содержания роли. По словам М. О. Янковского, Бениаминов «зачинал» образ на большой сдержанности²⁰, и его Мальволио в первых сценах казался глуповатым, но тихим обиженным человеком, страдающим от насмешек окружающих. Он преображался, когда получал письмо, написанное Марией от имени своей госпожи. «Читая письмо, Мальволио-Бениаминов, – рассказывал С. Б. Коковкин, – обращался к зрительному залу, делая иногда длинные паузы, чтобы дать зрителям отсмеяться. Круглые удивленные глаза, невероятные интонационные пассажи, уморительные гримасы»²¹. Смешной пестро одетый человек в завитом парике, Мальволио словно распухал от гордости, уверовав в любовь своей госпожи Оливии, и уходил со сцены походкой, исполненной торжественности и величия.

А веселая компания во главе с сэром Тоби и Марией, инициаторами этого розыгрыша, вываливалась из за- сады и, задыхаясь от смеха, каталась по сцене.

Тот же маленький человек, возомнивший себя важ- ной персоной, жил и в другом персонаже Бениами- нова – Министре финансов в пьесе-сказке Шварца «Тень». В глазах его Министра горел огонек безумия, голос звучал отрывисто и резко. Внешность внушала страх и отвращение: седой парик, расчесанный на одну сторону, сросшиеся брови, плотно сжатые губы, паучьи ножки. В пьесе Министр не может двигаться без помощи слуг: в сцене с Юлией Джули слуги прида- ют ему позу то крайнего нетерпения, то возмущения, то полного удовлетворения. Актер тщательно и подро- бно разыграл все перипетии этого маленького сюжета, сохраняя серьезность и тогда, когда его герой отдавал приказ слугам, и тогда, когда застывал в той или иной нелепой позе. «Здесь режиссер и актер идут, что назы- вается, прямо на цель, – заметил критик, – откровенно демонстрируя элементы театральной условности, и до- стигают этим заметных успехов»²².

Бениаминов впервые встретился с Акимовым в Ленинградском мюзик-холле, в работе над водевилем Э. Лабиша «Святыня брака». Он был в числе первых получивших приглашение вступить в труппу Театра комедии (второй приглашенной стала Юнгер). Как и в случае с Бениаминовым, участие московского актера Б. М. Тенина в той же акимовской «Святыне брака», показанной на сцене Московского мюзик-холла, пре- допределило его переход в Театр комедии.

Тенин был известен в Москве как комик-простак, трансформатор, комик-буфф. Он выступал в «Синей блузе», в театре Современной буффонады, в обозрени- ях Московского мюзик-холла, выходил на арену цир- ка веселым неунывающим клоуном Боцо. В постанов- ке Акимова «Святыня брака» сыграл почти цирковую роль Мюзероля. В Театре комедии на первых порах актера занимали в ролях положительных героев: пар- тизанского командира Сухарева в пьесе «Терентий

Иванович» Ю. М. Свирина, школьного учителя Страхова в «Весеннем смотре» В. В. Шкваркина. Обаятельный актер, с хорошими внешними данными, неповторимой улыбкой (о тенинской улыбке непременно упоминали все, кто писал о нем), он умел преодолевать схематизм этих ролей, вносить живые комедийные краски. Но Акимову он был необходим прежде всего как комик-простака. И режиссер вернул актера к его амплу, к эксцентрической трактовке характеров в спектаклях «Двенадцатая ночь» Шекспира (сэр Тоби) и «Тень» Шварца (Пьетро).

Самой увлекательной, по воспоминаниям Тенина, была работа с Акимовым в «Двенадцатой ночи», которая началась со споров о костюме сэра Тоби. Актер признал, что у художника «фактически на эскизе получился готовый образ»²³, но сам он видел сэра Тоби по-другому: не расхристанным кутилой, а сохранившим в своем облике аристократизм и воинственность – и убедил Акимова внести изменения в костюм, добавить шпагу. Герой Тенина, обжора и пьяница, сохранил свое озорное жизнелюбие. В сцене ночного кутежа в винном погребе Тенин использовал цирковой прием – палил из огромного пистолета, и все вокруг заволакивалось белой пеленой. На шум прибежал Мальволио в ночной рубашке со свечой в руке. Когда он пытался заговорить с сэром Тоби, у того начиналась икота – актер превратил сцену с икотой в настоящий аттракцион, с беготней, попытками поймать икоту и засунуть в карман, финальным расстрелом икоты. Достойной партнершей Тенина стала Зарубина в роли служанки Марии. Ее Мария, «несравненный дьявол остроумия», словно впитала дух веселья, шуток и розыгрышей, царивший в сказочной Иллирии. «Линия Тоби – Мария проводится в спектакле буквально концертно»²⁴, – это мнение М. Янковского разделяли и другие критики.

Бывший людоед, а ныне хозяин гостиницы Пьетро появлялся в спектакле «Тень» заросший бородой, с заплывшим глазом, с пиратской косынкой на голо-

ве²⁵. Рецензент назвал героя Тенина чуть модернизированным Людоедом из сказок Перро: «Второй, реальный план не входит в игру Тенина»²⁶. О том, что облик Пьетро «был намеренно сказочен, условно стилизован», упоминал и Д. И. Золотницкий. Критику запомнилось, что Пьетро Тенина кривил рот, как это делал Н. К. Черкасов в фильме «Остров сокровищ».

С первого сезона в труппе театра оказался С. Н. Филиппов, недавний выпускник эстрадно-циркового техникума, актер Ленинградского мюзик-холла. Он порази коллег при первом появлении в театре: сумрачный, худой, с хрипловатым голосом, «с лицом убийцы» (как выразился один из актеров). Своими внешними данными актер словно был приговорен изображать разного рода мошенников. «В моих героев трудно влюбиться», – как-то сказал Филиппов. Именно такие персонажи составляли значительную часть его репертуара. Чаще всего он выходил на сцену в эпизодических и второстепенных ролях начиная с роли угрюмого инспектора Брено в первом спектакле обновленного Театра комедии «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Барра. В «Школе злословия» Филиппов – плутоватый Снейк, который живет своей «плохой репутацией», в «Собаке на сене» – один из незадачливых женихов прекрасной Дианы, в «Валенсианской вдове» – хитроватый, «себе на уме», Флоро, слуга кавалера Камило.

У Филиппова был маловыразительный голос, его козырями на сцене стали мимика и пластика. Графа Лодовико в «Валенсианской вдове» он представил деятельным подагриком; его больная нога стала основой актерской буффонады. Образ Лодовико, по словам рецензента «Валенсианской вдовы», «был разрешен приемами чистой эксцентрики»²⁷. Эта характеристика справедлива и по отношению к другим ролям актера.

В. М. Сухаревич в статье «Облики и маски», упомянув Бениаминова и Тенина (к ним можно было бы присоединить и Филиппова), определил их как актеров с пристрастием к одной краске: «Не всегда мы радуемся

тому, что из-за грима и парика новой роли проглядывает знакомая, хотя и смешная маска». В конце статьи критик сделал оговорку: «Может быть, то, что я называю здесь маской, можно назвать забытым словом “амплуа” и поговорить о его пороках. Амплуа – более широкое понятие, но и оно выходит из употребления»²⁸.

Акимов принимал актерскую маску как сложившуюся и устоявшуюся данность, готовую к включению в структуру актерского создания. Режиссера не смущало пристрастие актера к одной краске, он не требовал, чтобы исполнитель каждый раз искал иную характерность, был неузнаваем в новом спектакле. Акимову нужна была именно эта краска, эта черта, демонстративно выделенная в спектакле, комически преувеличенная с помощью актерских трюков, аттракционов, игры с вещами, выходов из роли. Доля истины в замечании П. А. Маркова о том, что «вместо актера он (Акимов. – В. М.) видит декоративное полотно»²⁹, несомненно, присутствовала. В. А. Карпова рассказывала, как однажды режиссер представил труппе актрису весьма средних способностей. Когда его спросили, зачем она нужна театру, ответил: «А у нас нет фиолетовой красочки, нам нужна и такая»³⁰. Актер был плотно вписан, как одна из красок, в живописно-сценическую композицию, насыщенную звуками, движениями, цветовыми пятнами, красочными деталями, остроумными подробностями.

Акимов любил игру с вещами. Актеры в его спектаклях играли со столами, с детскими дудочками, тростями, солонками, шляпами. Это вносило ироническую интонацию, делало возможным включение в спектакль циркового трюка. В «Двенадцатой ночи» свой трюк был чуть ли не у каждого актера. В книге «Фургон комедианта» Б. Тенин подробно рассказал о собственных трюках (с револьвером и с икотой) и трюках других исполнителей (в сцене розыгрыша Мальволио):

На Фабиана (его играл молодой Сергей Аленников) вдруг от смеха напал столбняк. Он замолкал, смотрел остекленен-

лыми глазами в зал и вдруг снова начинал смеяться тоненьким голосом, Все, сэр Тоби, Мария, Эндрю, вываливались на сцену из-за кустов, не в силах сдерживать душивший их смех³¹.

В той же «Двенадцатой ночи» Тенин (сэр Тоби) и Бениаминов (Мальволио) затеяли веселую игру со столом, устроенным на манер перекидной доски. Когда Мальволио опирался на край стола, Тоби наваливался на другой, и щупленький Мальволио в ночной рубашке взлетал вверх, визжа и болтая в воздухе голыми ногами. Критики, ценившие в спектаклях исключительно реалистическое правдоподобие, возмущались: «Гротеск без соблюдения чувства меры, шарж, доведенный до крайности»³², советовали освободить тот или иной спектакль от трюковой нагрузки.

Акимов стремился расширить пространство эксцентрики в спектакле, прибегая к неожиданным, на первый взгляд, решениям и назначениям. До его прихода в театр Л. П. Сухаревская играла молодых девушек, наивных или сметливых, в советских комедиях «Дорога цветов», «Свидание», «Большая семья». Акимов снял ее с ампула молодой героини и стал занимать в ролях иного плана: плутоватого слуги Урбана в «Валенсианской вдове», манерной болтливой светской дамы миссис Кэндэр в «Школе злословия», певицы Юлии Джули в «Тени». Сухаревская умела надевать героинь собственной эксцентричностью. Комедийная актриса, «все свои роли она играет всерьез, – писал Сухаревич, – но серьезности у нее всегда чуть-чуть больше, чем следует». Серьезность ее Юлии Джули, по словам того же критика, была «подкрашена жирной кистью буффонады и гиперболы»³³.

Та же цель – расширение поля эксцентрики – диктовала неожиданные и странные, как тогда казалось, назначения того или иного актера на роль. Травести М. П. Барабанова появилась в «Валенсианской вдове» в роли Сельи, покинутой возлюбленной Камило. Ханзель и Лецкий, игравшие в «Собаке на сене» влюб-

ленного Теодоро, в «Валенсианской вдове» получили не роль романтического Камило, а незадачливых женихов Леонарды: робкого мечтательного Отона и скептика Лисандро. Роль молодого темпераментного Камило режиссер отдал характерному актеру Савостьянову. До «Валенсианской вдовы» Акимов занимал его там, где требовались внушительная фигура, вальяжные манеры, зычный голос: актер выходил на сцену забавным, но импозантным маркизом Риккардо («Собака на сене»), суровым мужественным Антонио («Двенадцатая ночь»). С одобрения руководителя театра молодую героиню Гошеву ввели в спектакль «В понедельник в 8» (постановка Р. Г. Корфа) на возрастную роль Фаншон, которая когда-то была знаменитой актрисой, а теперь стала неприятной и алчной старухой.

Сам Акимов говорил, что эти неожиданные назначения были предприняты «на преодоление ампула». Но само такое преодоление способствовало переложению роли на буффонно-комедийный язык. Не случайно рецензенты почти единодушно упрекали постановщика за снижение образа Камило. Вместо темпераментного искренне увлекающегося благородного кавалера на сцене был дородный самовлюбленный нагловатый Камило – Савостьянов в белом костюме, отделанном кружевами и лентами, в белой шляпе со страусовыми перьями. Объясняясь с Леонардой, он за ее спиной кокетливо взбивал перед зеркалом локоны, а когда собирался встать на колени, его слуга заботливо расстилал на земле плащ, чтобы господин не запачкал костюм.

Выразительными комическими фигурами представили в спектакле и три поклонника Леонарды в исполнении Бениаминова, Ханзеля и Лецкого. Акимов не упускал случая, чтобы поиронизировать над серьезностью их чувств. Все три серенады, исполняемые кавалерами по очереди в честь прекрасной вдовы, ложились на одну и ту же мелодию, которую наигрывали бродячие музыканты. В середине серенады у певца срывался голос, а в сцене клятвы все трое начинали нечленораз-

дельно мычать. Сгорая от любви, распевая серенады, поклонники тем не менее сохраняли превосходный аппетит. Разносчик (персонаж, введенный режиссером) приносил им сначала одну корзину со съестным, во втором акте – уже три. В последнем акте зрители видели под окнами Леонарды небольшое кафе на один столик, с тремя стульями, смехом и аплодисментами одобряя эту веселую подсказку. «Так, без нажима, без видимых усилий, – констатировал рецензент спектакля, – режиссер окружает трех влюбленных атмосферой нелепой и комической общности»³⁴.

Критик Сухаревич в обзорной статье о московских гастролях Театра комедии в 1940 г. назвал основными в режиссерской палитре Акимова три краски: иронию, шутку, буффонаду. Он писал: «В спектаклях театра взрывы страстей заглушала ирония, пыл признаний охлаждала шутка, и искреннее волнение почти всегда превращалось в буффонаду»³⁵.

Считалось, и не без оснований, что лирические мотивы комедии и лирические герои не затрагивали воображение Акимова. Положительные персонажи удавались ему меньше, чем отрицательные, а романтические чувства становились поводом для иронической театральной игры. «В искусстве лиричность ему была так же мало свойственна, как и в жизни изъясительность»³⁶, – присоединилась к этому мнению и современный театровед Л. Г. Пригожина. Но в 1930-е гг., когда ампула молодой героини занимала И. П. Гошева, и лирика, и лирические герои, вернее, героини, присутствовали в акимовских спектаклях.

Гошева пришла к Акимову после двух лет работы в Молодом театре С. Э. Радлова. Ее первое выступление на сцене Театра комедии состоялось в роли журналистки Мадлен в комедии «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Барра (постановка М. А. Терешковича).

Рецензенты отметили удачный дебют молодой актрисы. А. А. Гвоздев особо подчеркнул, что она «играла в психологически реальных тонах, необычайно мягко, прочувствованно и убедительно»³⁷. По свидетельству

А. А. Бартошевича, зритель принял ее восторженно и театралы передавали друг другу: «Идите смотреть Гошеву»³⁸. А после «Собаки на сене», где она играла Диану, актриса буквально проснулась знаменитой.

«Большие, задумчивые глаза. Голос, звучащий как минорная мелодия. Печальная медлительность движений. Стройная, строгая девическая фигура» – так описывал Гошеву критик Сухаревич³⁹. Коллеги по театру говорили о ее лучезарной ауре, драматургу Шварцу она казалась «таинственной и поэтической». Акимов же главным достоинством актрисы считал «исключительную голубизну». Художник и режиссер, он в каждом спектакле стремился раскрыть и подчеркнуть ее обаяние, привлекательность, изящество движений. Героини Гошевой в акимовских костюмах выглядели женственными и хрупкими, грим акцентировал большие глаза и благородный овал лица. Режиссер создавал для нее мизансцены, неторопливые по ритму, и грация движений, легкость походки, красота поз завораживали зрителей.

В «Собаке на сене» Диана Гошевой была прелестной чаровницей; причуды и капризы женского сердца актриса – восхищался А. Г. Мовшенсон – передавала «тонко, лукаво, лирично»⁴⁰. Рецензенты критиковали режиссера за то, что его спектакль оправдывал Теодоро, «беспринципного карьериста», забывшего свою прежнюю возлюбленную служанку Марселу. «Но Гошева играет так, – писал Бартошевич, – что становится очевидно: если такая полюбит, то простительно забыть десяток любых Марсел. За что тут осуждать Теодоро?»⁴¹ Правда, одному из рецензентов показалось, что Диане Гошевой не хватало «взбалмошности, вздорности и южного темперамента»⁴². Проявления южного темперамента не были свойственны лирическому таланту актрисы, и Акимов это признавал, когда говорил об ее «исключительной голубизне». В «Двенадцатой ночи» режиссер отдал роль дерзкой Виолы Юнгер, а Гошевой – роль погруженной в печаль и траур Оливии. По мнению И. А. Гринберга, Гошева играла Оливию очень смело:

Ее Оливия выступает, нисколько не стыдясь своей любви, делая все возможное, чтобы завоевать взаимность, и в то же время ни мало не теряя в своем целомудрии, в своей чистоте⁴³.

Такой же мягкой, тонкой, лиричной была Гошева в роли Аннунциаты. В пьесе-сказке Шварца «Тень» Акимов видел эту героиню живой, бойкой девушкой-щебетуньей. В исполнении же Гошевой она представляла обаятельно-наивной и бесконечно трогательной в своей любви к Ученому. Интонации актрисы, нежные и благозвучные, придавали «поэтическую прелесть не только самому образу Аннунциаты, но и всему спектаклю»⁴⁴. Автор пьесы, поддержав актрису в споре с режиссером, признавал, что она была чуть ли не лучше всех в спектакле. Может быть, именно Гошева в какой-то степени примирила автора «Тени» с постановкой Театра комедии: его отношение к акимовской интерпретации было сложным и противоречивым.

После того как Юнгер выступала в «Тени» в роли Принцессы и особенно после того, как она появилась в трагифарсе «В понедельник в 8» Э. Фербер и Д. Кауфмана в роли вульгарной и наглой Люлю, вспомнили о ее Люси в «Святыне брака», когда ей предрекали будущее эксцентрической актрисы. В. Сухаревич назвал созданный ею образ Люлю сценическим шедевром: «Ни одной блеклой краски, ни одного недостаточно выразительного жеста, ни одного приглушенного слова»⁴⁵. П. Громов вспоминал, что Люлю актриса «играла гротескно – очень крупно»⁴⁶, и сожалел о том, что в ее репертуаре больше не было подобных ролей. Режиссеру Юнгер была нужна как вторая молодая героиня, а после ухода Гошевой в МХАТ она стала если не единственной, то ведущей молодой героиней, и Акимов поручал ей роли, соответствовавшие этому амплуа. В «Собаке на сцене» актриса была Дианой (второй состав), в «Школе злословия» – леди Тизл, на премьере «Валенсианской вдовы» ей аплодировали как исполнительнице роли красавицы – графини Леонарды.

«Обаяние женственности» – так называлась статья Ю. Л. Алянского, посвященная Юнгер⁴⁷. Автор этой статьи впервые увидел актрису в «Собаке на сене» и был покорен женственностью и особым шармом ее героинь. Эти же качества оценил А. Г. Мовшенсон, когда писал о Леонарде в исполнении Юнгер: «<...> Тоже обаятельно женственная (обычная ее сценическая черта, свойственная всем ее ролям), но совсем иной женственностью, чем в других созданных ею сценических образах»⁴⁸. Роль Леонарды в феерически красочном спектакле «Валенсианская вдова», с волшебством лунных ночей, красотой парков и лагун, с веселыми карнавальными интермедиями, стала одной из самых ярких в репертуаре актрисы 1930-х гг.

В стихах М. А. Лозинского, посвященных сотому спектаклю «Собака на сене», Диана Гошевой – «Призрак и луна», Юнгер – комета: появлялась «в брызгах света / по временам одна комета, / грозя затмением луне!» Позже, когда в театре приняли к постановке «Повесть о молодых супругах» Шварца, драматург возражал против назначения Юнгер на роль Маруси. Он писал, что Маруся «непременно должна быть чуть-чуть заурядной», убеждал Юнгер (и Акимова) в том, что «ее актерские свойства противоположны тем, которые необходимы для Маруси»⁴⁹. Героини Юнгер были всегда незаурядны, в них чувствовались порода и особый шарм. Ее леди Тизл в «Школе злословия» казалась слишком грациозной, изящной для провинциалки, которая недавно «инспектировала» коровник и играла в дурачки с сельским священником. В «Двенадцатой ночи» она создавала, по мнению М. О. Янковского, шекспировский образ:

Настойчивая, страстная и умная девушка, ведущая сложную игру, в которой самоотречение идет рука об руку с женским расчетом, Виола, в исполнении Юнгер, убеждает с самого же начала⁵⁰.

Другому критику, шекспироведу М. М. Морозову, эта нетрадиционная Виола показалась ловкой аван-

тюристкой, которая «с поразительным хладнокровием укрощает разбушевавшихся пиратов и разгоняет их плеткой»⁵¹.

Леонарду в «Валенсианской вдове» актриса изображала мужественной и гордой, играла с присущей ей грацией и насмешливостью интонаций. Один из рецензентов спектакля посетовал, что Юнгер мешало «напрасное стремление сохранить пресловутую мягкость тона»⁵². Режиссер помог исполнительнице: в эпизоде, где Леонарда впервые видела Камило, по сцене дважды торжественно проходила процессия монахов в желтых балахонах, с аскетичными бледными лицами фанатиков. «Жуткие живописные видения испанских живописцев Греко и Сурбарана встают перед зрителем, – делился своими впечатлениями Громов. – Какой это резкий контраст с живописной яркостью неба, одежд Леонарды, Камило, их слуг! И какой резкий контраст в этом иступленном отказе от жизни со стремительной страстью Леонарды!»⁵³

С. А. Цимбал, постоянный рецензент спектаклей Театра комедии, утверждал, что в «Валенсианской вдове» постановщик доверил актерам «гораздо больше того, чем он привык им доверять»⁵⁴. Может быть, критик здесь несколько преувеличил, но ростки крепнущего доверия режиссера к исполнителю уловил верно. Акимов, подсказывая эскизом костюма форму и даже суть образа, не закрывал перед актером возможности привнести в спектакль и роль собственное видение. Репетируя «Школу злословия», он предостерегал: герои комедии Шеридана – не манекены, не образы-маски, от актеров требуется «нормальная человеческая реакция на внешние и внутренние раздражители»⁵⁵.

Во время работы над «Валенсианской вдовой» исполнители вместе с режиссером искали мотивировки поступков персонажей, оттенки в их характеристике. Заявив к постановке трагедию П. Корнеля «Сид», Акимов мечтал, чтобы героиня сочеталась в спектакле с трогательностью и «так называемая рядовая публика рыдала бы над Хименой и над Сидом»⁵⁶. Индивидуаль-

ную актерскую работу, на недостаток которой пеняли исполнителям «Двенадцатой ночи» или «Валенсианской вдовы», особенно заметили и оценили в спектаклях Акимова 1950-х гг., поставленных на сцене Театра им. Ленсовета (Новый театр).

Работа в этом театре стала определенным этапом в биографии Акимова, хотя не привела к ревизии прошлого, как поторопились объявить критики. Но сотрудничество с актерами, воспитанными Б. М. Сушкевичем, который, говоря словами С. К. Бушуевой, «вел в театре линию камерно-психологическую»⁵⁷, внесло поправки в позиции режиссера. После спектаклей «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Дело» А. В. Сухова-Кобылина рецензенты заговорили о высвобождении лирического голоса режиссера и в то же время о том, что на смену акимовской иронии пришла беспощадная сатира. Черты нового в художественном почерке Акимова М. А. Жежеленко, автор статьи «Николай Акимов в Новом театре», определила так: «<...> В «Тенях» театральность сочеталась с психологизмом, четкость режиссерской партитуры – с пристальным вниманием к актеру»⁵⁸.

Огромный художественный и общественный резонанс имел спектакль «Дело», а выступление П. П. Панкова в роли Варравина окрестили «театральным событием». Фраза из статьи В. В. Шитовой («Акимов ненавидит Варравина смертельно и как-то очень лично»⁵⁹) точно характеризовала отношение режиссера к герою. На афише во весь рост был изображен именно этот персонаж: голова, вросшая в зеленый чиновничий мундир, голый череп, лицо со вздернутым носом и маленькими глазками за стеклами пенсне, выражение лица тупое и самодовольное, неприятный взгляд, жестко сомкнутые губы – все это рождало какое-то физиологическое отвращение к нему.

В спектакле герой Панкова внешне напоминал того Варравина, которого зрители видели на афише. Но при первом появлении он скорее располагал к себе, казался добродушным дядюшкой, с вальяжны-

ми манерами, спокойными интонациями. Покидая департамент после трудового дня, он надевал пальто в крупную клетку, брал приготовленную для сынишки деревянную лошадку, стеклянную банку с вареньем. Крупный начальник, Варравин говорил, не повышая голоса, отечески журил подчиненных. Постепенно спокойствие Варравина, особенно заметное рядом с суетливо-нервным Тарелкиным, начинало пугать как нечто зловещее, и наконец в сцене со стариком Муромским открывалось его подлинное лицо. Цимбал с уверенностью заявил: «Вместе с актером П. П. Панковым Акимов в полном смысле слова открыл Варравина, вытащил его на всеобщее обозрение, воспользовавшись для этого могучим опытом психологического театра»⁶⁰.

Когда Акимов в 1956 г. вернулся в Театр комедии, он пригласил в труппу и Панкова (без него вряд ли в 1964-м состоялось бы возобновление «Дела» в новой редакции). Режиссер, которого не привлекало воспитание актера, имел возможность оценить самостоятельность и профессионализм Панкова. Когда на репетиции «Тени» образца 1960 г. артистка допытывалась у Акимова, что она должна играть в сцене, тот спросил: «Вам объяснить по Станиславскому или по Панкову?» И продолжил: «Ну, по Станиславскому это значит: задача, сверхзадача и так далее. А по Панкову так: у меня есть четыре замечания – громче, тише, быстрее, медленнее, а остальное он (актер. – В. М.) понимает все сам»⁶¹.

Был ли театр Акимова антипсихологическим, на этот вопрос в 1930-е гг. скорее ответили бы утвердительно. Переход Гошевой в 1940 г. в МХАТ объясняли именно несовпадением ее индивидуальности как актрисы психологической школы и эстетической платформы театра Акимова, контрастом между способом ее существования на сцене и эксцентрической игрой других актеров. В 1950-е гг. режиссера записывали в противники психологического театра уже не столь уверенно, напротив, готовы были объявить даже о «смене вех» в его творчестве. Акимов полущутливо спорил с

критиками, которые утверждали, что режиссер очень изменился: «По их мнению, раньше я был ироничен, поверхностен и зол, теперь я стал добр и более глубок. Поскольку эта концепция меня приятно характеризует, я не протестую в печати, но втайне я уверен, что развивался нормально, без резких переломов»⁶².

Вернувшись в Театр комедии, Акимов восстановил довоенный спектакль «Опасный поворот» и поставил комедию-сказку Шварца «Обыкновенное чудо». И. Н. Соловьевой не без основания показалось, что он заявил свою программу с некоторой демонстративностью: «И в “Опасном повороте”, и в “Обыкновенном чуде” словно бы выделено курсивом все, что традиционно связывается с именем Театра комедии, с именем его главного режиссера»⁶³.

Автор «Обыкновенного чуда» также увидел в постановке Акимова «признак возвращения прежней Комедии, ставшей в некотором смысле легендой. Довоенной Комедии»⁶⁴.

Столь же демонстративно спектакль «Обыкновенное чудо» заявлял о верности режиссера системе амплуа: роли пьесы были строго распределены соответственно амплуа актера. Савостьянов стал добродушным, барственно-неторопливым Волшебником, Зарубина – ласковой и домовитой женой Волшебника, Уварова – вдовой дворцового коменданта Эмилией, которая нюхает табак, ругается как кучер и ржет как лошадь, Трофимов – Охотником, давно забывшим об охоте и озабоченным только тем, как получить диплом.

Амплуа и позже, после «Обыкновенного чуда», при распределении ролей, не теряло своего значения. Как и прежде, сохраняли статус и положение комики Бениаминов, Филиппов и Трофимов. Акимов включал их актерские маски в спектакли «Призраки», «Пестрые рассказы», «Ревизор», «Опаснее врага», «Кресло № 16».

Маска комика-эксцентрика Бениаминова узнавалась в новых сценических версиях «Тени», «Двенадцатой ночи» и новых ролях актера. В комедии-фарсе Э. де Филиппо «Призраки» Бениаминов играл робкого

наивного безработного Паскуале, который согласился переехать в старинный дом «с привидениями». Актер мастерски разыгрывал фарсовые ситуации комедии: горько оплакивал сдохшую курицу, пугался спрятавшегося в шкафу Альфредо, принимая его за привидение, лихорадочно искал по всем углам подарки и деньги от «призрака» – Альфредо, любовника его жены. На этот раз за знакомой смешной маской Бениаминова приоткрывалась подлинная драма маленького человека, с его страхами, отчаянием и болью. Эта работа актера заставила рецензентов, в том числе и С. В. Владимирова, вспомнить о Чарли Чаплине: «Острый гротескный жест и вместе с тем удивительно человеческая, тонко разработанная внутренняя линия образа»⁶⁵.

В том же спектакле были заняты Филиппов – в привычной для него роли мошенника, на этот раз жуликоватого швейцара Раффаэле, и Трофимов – в роли Альфредо. Трофимов утвердил себя как комик-простак еще раньше, выступая в водевиле Э. Лабиша «Путешествие Перришона» (1947). Акимов использовал актера в этом же качестве и в «Обыкновенном чуде». В «Призраках» режиссер обыграл несоответствие его амплуа роли героя-любовника: Альфредо – Трофимов в пестром костюме напоминал марионетку и при каждом появлении вызывал смех в зрительном зале. «Ему не хватает какой-то лирической ноты, – заметил Владимиров, – без которой любовь к нему Марии приходится принимать на веру»⁶⁶.

В комедии-шутке «Трагик поневоле» («Пестрые рассказы» по А. П. Чехову) Трофимову досталась роль Толкачева, дачного мужа, измученного поручениями жены и детей, просьбами соседей по даче. Мимика, жесты, интонации актера красочно живописали проклятую дачную жизнь с комарами и тенорами. Рассказ прерывался эмоциональными вспышками. На словах «Я понимаю, быть мучеником идеи...» его Толкачев, как зафиксировал Алянский, «вдруг превращается в нечто вроде Джордано Бруно, вздернутого на дыбу»⁶⁷.

Бениаминов изображал в «Водевиле» чиновника Ясносердцева, героя сочиненного некоим Клочковым водевиля, который разыгрывался перед гостями его автора. В пародийном мимическом представлении актер произносил беззвучный монолог, ссорился с женой, спорил с дочерью, дрался с ее возлюбленным. Филиппов выходил в «Юбилее» бухгалтером Кузьмой Хириным, крайне нервным сумрачным субъектом.

Спектакль «Пестрые рассказы» называли принципиальным для Театра комедии. Избрав методом перевода прозы театрализацию, а не инсценировку, сохранив повествовательную основу ранних рассказов Чехова, Акимов ввел новое действующее лицо – Ведущего, который читал текст, комментировал действия персонажей, вмешивался в их диалоги (в такие моменты актеры застывали в выразительных позах). Художник Акимов поддержал режиссера: рассказы разыгрывались на фоне декораций в виде развернутой книги, листы которой словно переворачивались перед зрителем. Смыкаясь и расходясь, они образовывали второй занавес. Наверху, над книгой, он поместил известное каждому чеховское пенсне как символ присутствия автора. Оригинальное сценическое решение вносило в актерскую игру новое измерение, исполнители как бы со стороны взглянули на своих героев, подхватив ироническую интонацию режиссера, включившись в его озорную остроумную игру.

«Нужна хорошая девушка – героиня. Буду благодарен за указание»⁶⁸, – писал Акимов Н. Н. Кошеверовой в октябре 1943 г. Тогда режиссер задумал постановку водевиля «Лев Гурыч Синичкин», и ему требовалась молодая актриса на роль Лизы. С еще большей настойчивостью после возвращения в Театр комедии он искал актеров на амплуа молодой героини и героя-любownika. И. П. Гошевой уже не было в труппе, Ж. Н. Лецкий ушел из жизни, И. А. Ханзель и Е. В. Юнгер отдавали предпочтение характерным ролям. «Вторую Гошеву» режиссер не нашел, в разговоре как-то обмолвился: «Сейчас таких не делают». Роли амплуа молодой

героини сначала исполняла Л. А. Люлько, позже они перешли к В. А. Карповой и Н. А. Корневой. Акимов пробовал на амплу героя-любовника В. А. Романова, Л. М. Милиндера, Л. Е. Леонидова. А с 1959 г. амплу героя-любовника прочно и надолго занял Г. И. Воропаев, высокий, стройный, мужественно красивый актер.

Воропаева называли лирическим героем Акимова. Можно с большой долей уверенности сказать, что присутствие в труппе этого актера подтолкнуло режиссера к возобновлению «Тени» и «Двенадцатой ночи», к постановке «Дон Жуана» и «Свадьбы Кречинского». «Он умел играть любовь», «воплощал собой мужественную простоту»; «мечту каждой женщины» – так говорили актрисы, партнерши Воропаева. «Ему не приходилось перевоплощаться, – утверждала критик Т. Д. Золотницкая, – следовало лишь оставаться самим собой, и созданный им образ долго не утрачивал привлекательности и красоты»⁶⁹.

Если центром спектакля «Тени» 1940 г. стала Аннуциата – Гошева, то в новой редакции на первый план вышел Ученый – Воропаев. Его герой, непривычно молодой, обаятельный, немного смешной в своей наивности и в донкихотстве, был полной противоположностью Ученому Суханова в первой постановке этой пьесы: Суханов изображал Ученого слишком серьезным, скучным педантом и резонером. В какой-то мере благодаря Воропаеву «Тень» из просто комедии стала комедией героической, о чем писала М. Р. Туровская: «Герой в кавычках становится почти что героем без кавычек. Он побеждает всерьез – Акимов готов разделить его смешное донкихотство...»⁷⁰

Таковыми же непривычно молодыми и обаятельными были и другие герои Воропаева: шут Фесте в «Двенадцатой ночи», Дон Жуан в спектакле по поэме Дж. Байрона, Кречинский в «Свадьбе Кречинского». «Несколько неожиданно для Кречинского Воропаев сверкает молодостью, красотой, яркой белозубой улыбкой»⁷¹. «Кречинский – актер, который играет радостно и вдохновенно»⁷² – так считали рецензенты «Свадьбы

Кречинского». Благодаря своей редкой органичности и обаянию Воропаев изящно и корректно выполнил возложенную на его Дон Жуана задачу связать воедино многочисленные разножанровые эпизоды спектакля. Даже аферист Дубровский, персонаж комедии Д. Б. Угрюмова «Звонок в пустую квартиру», оказался у Воропаева «так похож на ослепительного мага, чародея многих сказок»⁷³.

Герой-любовник Воропаев, если воспользоваться старинной театральной терминологией, стал «первым сюжетом» труппы, ее премьером. Выстраивая репертуар, Акимов ориентировался на Воропаева так же, как в довоенные годы на свою комедийную гвардию: Бениаминова, Тенина, Филиппова. В 1960-е гг. комедийная гвардия теряла своих бойцов. В ее рядах уже не было Тенина, в 1961 г. умер Кровицкий, первый исполнитель Перришона в «Путешествии Перришона». В 1962-м перешел в БДТ Трофимов, а потом Панков. Имя Филиппова чаще появлялось в титрах кинофильмов, чем на театральной афише, и актер в конце концов расстался с театром. Бениаминов продолжал играть свои старые роли в «Тени» и «Двенадцатой ночи», но его основными спектаклями стали «Физики» Ф. Дюрренматта в постановке Н. И. Лившица, «Искусство комедии» и «Цилиндр» Э. де Филиппо в постановке И. А. Гриншпуна.

Перемены в довоенной Комедии не только в составе труппы, но и в репертуарной политике свершились, и Янковский уже в постановке «Не сотвори себе кумира» А. М. Файко (1956) заметил стремление режиссера дать актеру «большую внутреннюю свободу»⁷⁴. Художественный успех «Пестрых рассказов» С. Владимиров объяснял не только остроумным режиссерским решением, но и актерским исполнением:

Без Бениаминова невозможна пантомима в «Водевиле», без Юнгер – «Рассказ г-жи Н. Н.», без Суханова – «От нечего делать». А благодаря блестящей игре Н. Трофимова драматическая шутка о дачном муже «Трагик поневоле» приобретает трагикомическое звучание⁷⁵.

Ю. С. Рыбаков, рецензируя «Пестрые рассказы», отметил как нечто новое психологизм актерской игры, «ход в психологическую сферу образа». По его мнению, это было «приобретение акимовского театра, обогащение его творчества»⁷⁶.

«Психологически тонкий, детально проработанный портрет героини, в котором безошибочно угадываются несгибаемость воли и величие характера», – так определил Янковский образ Бабушки, созданный Юнгер в спектакле «Деревья умирают стоя»⁷⁷. Ее Бабушка, величественная и гордая, мужественно расстававшаяся с иллюзиями, стала трагической фигурой. Почти в каждом отзыве на спектакль упоминалась финальная мизансцена – смерть Бабушки. Узнав об обмане, о том, что человек, выдававший себя за ее внука, был подставным лицом, она теряла желание жить. Прощаясь с домашними, Бабушка, сидя в кресле, начинала диктовать рецепт фамильного ликера. Поднявшись, сбрасывала с себя черную шаль и, продолжая диктовать, шла к авансцене, лицом к зрителям. Затем медленно поднималась по ступенькам лестницы, пересекавшей нарядный холл, и ее белое платье как бы проплывало мимо черных перил лестницы, исчезая в темноте. В это время луч прожектора освещал группу домочадцев, склонившихся над опустевшим креслом. В. А. Карповой, игравшей вторую служанку, запомнились и молчание взволнованного зрительного зала, и собственные слезы. «Эту паузу не устанавливал режиссер, – писала актриса. – Ее задает Юнгер»⁷⁸. Да, может быть, не устанавливал, но подготовил такую паузу именно режиссер. Не случайно М. И. Бабанова, посмотрев «Деревья умирают стоя», вспомнила Всеволода Мейерхольда и Зинаиду Райх: «Юнгер играла семидесятилетнюю старуху, но это еще “та роль”. Роль для Ермоловой, примерно, но ей Акимов сделал все, вплоть до пальцев, как когда-то Мейерхольд Зинаиде»⁷⁹.

Бабушка была первой возрастной ролью Юнгер. Умная, интеллигентная актриса, умевшая, как тогда говорили, «держат форму», она в те годы отдавала

предпочтение ролям, где можно было «сыграть всю биографию», показать характер героини объемно. Юнгер любила работать с А. И. Ремизовой, которую в Москве считали воспитателем актеров, не раз исполняла главные роли в ее постановках, в том числе в «Софье Ковалевской» и «Милом обманщике» (Патрик Кэмпбелл).

Пьесы с большими драматическими ролями, говорил Акимов, были необходимы в репертуаре, чтобы актеры могли сыграть «в полную силу». Если раньше такую возможность они получали главным образом в спектаклях приглашенных режиссеров, то теперь все чаще в постановках самого Акимова: «Ревизоре», «Деле», «Свадьбе Кречинского», в комедиях Э. де Филиппо «Призраки», «Ложь на длинных ногах». Случалось и так, что некоторые постановки становились моноспектаклями того или иного актера: Юнгер – «Деревья умирают стоя», Бениаминова – «Призраки», Колесова – «Ложь на длинных ногах».

В годы, когда, казалось, Акимов отстоял и защитил «привилегию быть самим собой» (М. И. Туровская), поновому выглядела не только афиша. Режиссер словно не находил контакта с изменившейся театральной действительностью 1960-х гг. Он отклонил как непонятную пьесу В. Аксенова «Всегда в продаже». Многие не принимал, как, например, спектакль А. В. Эфроса «Снимается кино...» Полемически, как бы в противовес тревожившей его в современных спектаклях «непонятности», Акимов выдвинул требования «понятности» и «близости» зрителю⁸⁰. На репетициях режиссер повторял, что на сцене должны действовать живые узнаваемые персонажи, призывал актеров установить «живые понятные взаимоотношения между ними, взаимоотношения, которые можно легко объяснить и в которые можно легко поверить»⁸¹. Это, естественно, предполагало проживание актером ситуаций пьесы и чувств персонажа, психологическое раскрытие роли и динамику ее развития.

Критик Г. Митин, обозревая в статье 1966 г. репертуар Театра комедии, констатировал пестроту актер-

ской игры, режиссуры, репертуара. С одной стороны, «Гусиное перо», где «натуральность оформления и натуральность игры ищут друг друга», с другой – Бениаминов в «Двенадцатой ночи» в роли Мальволио: «Любовь дворецкого – это уже откровенная буффонада во всем, вплоть до костюма (как у рыжих в цирке)». В итоге критик приходит к выводу, что «Акимов не стремится к “чистоте линии”, к какой бы то ни было “стерильности”», что «сам режиссер идет на раздвоение»⁸². Митин прав, противопоставляя «Гусиное перо», утонувшее в быте, и «Дон Жуана», спектакль 1963 г.

Так получилось, что «Дон Жуан» стал как бы завершением истории знаменитого театра Акимова, хотя хронологически театр продолжал работать, показывать премьеры. Восторженно принятый зрителями и критикой, «Дон Жуан» казался неожиданным в творчестве Акимова и в репертуаре его театра. Все было необычно: поэма Байрона на сцене, четверо Ведущих (Юнгер, Колесов, Савостьянов, Корнева), читавших текст поэмы, философские и лирические отступления, авторские пояснения, а подчас и участвовавших в действии. Многочисленные эпизоды, о которых рассказывали Ведущие, разыгрывались на приподнятой над сценой небольшой площадке. Вместе с тем «Дон Жуан» был узнаваемым, подлинно акимовским, игровым по своей сути спектаклем, поставленным изобретательно, остроумно, с изящным юмором. В нем явно просматривались родственные связи с постановками комедий «плаща и шпаги» Лопе де Вега, пьес-сказок Шварца, водевилей Лабиша и, конечно, чеховских «Пестрых рассказов». «Исчезли подробности декораций, – описывал спектакль Митин, – все стало условным, намекающим, легким, подвижным. Актеры должны не столько жить, сколько иронически представлять жизнь – это отвечало природе и поэмы и задуманного спектакля»⁸³. Они оказались в своей игровой стихии, где было место буффонаде, эксцентрике, иронии и лиризму. Как фарс разыгрывали актеры сценку, когда донна Юлия прятала Дон Жуана в по-

стели при появлении ревнивого мужа. Под смех зрителей покидал сцену турецкий султан – В. П. Чихачев. После реплики Ведущего: «И на Совет министров поспешил» – султан вынимал из ножен кинжал, проверял его остроту (все это актер проделывал с преувеличенной серьезностью) и с оружием наперевес проходил из одной кулисы в другую. Вручение Дон Жуаном депеши Екатерине II было развернуто в пышный дворцовый прием: фрейлины в кринолинах, придворные в париках, торжественный выход императрицы. Затем группа придворных, накинув черные плащи, изображала очередь претендентов в фавориты. Один за другим они исчезали в покоях Екатерины и тут же по очереди стремительно, как от пинка, вылетали оттуда. Подчеркнуто театрально, этаким Карабасом-Барабасом, с нелепыми жестами, комически утрированными движениями, изображал пирата Ломбро Панков.

Актеров Театра комедии продолжали называть акимовскими и после смерти режиссера. Но акимовскими они были только в мире его спектаклей, костюмов, сценических вещей и декораций, которые подыгрывали актеру, играли вместе с ним, а иногда и вместо него. Они были акимовскими, когда жили в мире его яркого праздничного театра, в атмосфере свободного радостного творчества. Об Акимове и о коротком «акимовском» периоде своей биографии с ностальгией вспоминала О. А. Аросева: «Никогда более не испытывала я такого наслаждения, такой праздничности, как в ленинградские, акимовские сезоны, входя в мир его декораций, надевая костюмы, созданные по его эскизам, и ощущая себя приобщенной к этой красоте»⁸⁴.

Примечания

- ¹ Строева М. Н. Герой и среда // В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. М., 1981. С. 152.
- ² Гаевский В. Смех и отвага // Московский наблюдатель. 1991. № 7. С. 102.
- ³ Марков В. ET EGO in Arcadia... Воспоминания // Звезда. 1995. № 2. С. 137.

- ⁴ Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 352.
- ⁵ См.: Паустовский К. Г. Рассказы. Очерки и публицистика. Статьи. М., 1972. С. 352.
- ⁶ Сухаревич В. Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102.
- ⁷ Цит. по: Цимбал С. Л. Акимов и время // Акимов Н. П.. Театральное наследие. Л., 1971. Кн. 1. С. 35.
- ⁸ Дмитриевский В. Художник и его герой как носитель картины мира // Люди и судьбы. XX век. М., 2004. С. 90.
- ⁹ Акимов Н. П. Театральное наследие. Л., 1978. Кн. 1. С. 140.
- ¹⁰ Там же. С. 165.
- ¹¹ Там же. С. 166.
- ¹² Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 кн. Л., 1978. Кн. 2. С. 39.
- ¹³ Акимов Н. П. Театральное наследие. Кн. 1. Указ. изд. С. 169.
- ¹⁴ Там же. С. 251.
- ¹⁵ Эткинд М. Николай Акимов. Сценография. Графика. М., 1980. С. 9.
- ¹⁶ Марголин С. А. Художник театра за 15 лет. М., 1933. С. 62–63.
- ¹⁷ Владимиров С. Об исторических предпосылках режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX–начала XX века. Л., 1976. С. 29.
- ¹⁸ Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 474.
- ¹⁹ Шнейдерман И. В борьбе за комедийный спектакль // Рабочий и театр. 1937. № 6. С. 47.
- ²⁰ См.: Янковский М. «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 27.
- ²¹ Коковкин С. Алгоритм алогизма // Бениаминов А. Артист без грима. Воспоминания. СПб., 1996. С. 222.
- ²² Жданов Н. О поэтике комического // Театр. 1940. № 7. С. 97.
- ²³ Тенин Б. М. Фургон комедианта. М., 1987. С. 192.
- ²⁴ Янковский М. «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 27.
- ²⁵ См.: Золотницкий Д. Рождение спектакля // Советская Россия. 1961. 11 января. № 9. С. 2–3.
- ²⁶ Львов И. Сказка для взрослых. «Тень» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1940. № 5. С. 32.
- ²⁷ Мин Евг. Премьера старого спектакля // Рабочий и театр. 1936. № 21. С. 16.
- ²⁸ Сухаревич В. Облики и маски // Театр. 1940. № 9. С. 81, 88.
- ²⁹ Марков П. А. О театре. Т. 4. Указ. изд. С. 66.
- ³⁰ См.: Карпова В. Все краски хороши, кроме серой // Культура. 2008. 28 февраля – 5 марта.
- ³¹ Тенин Б. Фургон комедианта. Указ. изд. С. 191.
- ³² Бродянский Б. «Собака на сене» в театре «Комедия» // Красная газета. 1936. 29 окт. С. 3.

- ³³ *Сухаревич В.* Облики и маски // Театр. 1940. № 9. С. 85, 86.
- ³⁴ *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1939. № 4. С. 27.
- ³⁵ *Сухаревич В.* Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102.
- ³⁶ *Пригожина Л.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // Театрон. 2008. № 1. С. 51.
- ³⁷ *Гвоздев А.* На подъеме. «Мое преступление» в Гос.театре комедии // Рабочий и театр. 1935. № 23. С. 19.
- ³⁸ *Бартошевич А.* Ирина Гошева // Ирина Гошева: Сборник. Л., 1939. С. 8.
- ³⁹ *Сухаревич В.* Облики и маски // Театр. 1940. № 9. С. 87.
- ⁴⁰ *Мовшенсон А.* Две премьеры в Театре комедии. «Лестница славы» и «Собака на сене» // Рабочий и театр. 1936. № 12. С. 21.
- ⁴¹ *Бартошевич А.* Ирина Гошева. Указ. изд. С. 14.
- ⁴² *Мовшенсон А.* Две премьеры в Театре комедии. «Лестница славы» и «Собака на сене» // Рабочий и театр. 1936. № 12. С. 21.
- ⁴³ См.: *Гринберг И.* Ирина Гошева // Искусство и жизнь. 1940. № 4. С. 42.
- ⁴⁴ *Залесский В.* «Тень» в Театре комедии // Труд. 1940. 26 мая.
- ⁴⁵ *Сухаревич В.* Облики и маски. Указ. изд. С. 82.
- ⁴⁶ *Громов П.* Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 271.
- ⁴⁷ *Алянский Ю.* Обаяние женственности // Театральная жизнь. 1959. № 13.
- ⁴⁸ *Мовшенсон А.* Елена Юнгер. Семь ролей в Театре комедии // Мгновения с Е. В. Юнгер. Воспоминания о Елене Юнгер. СПб., 2000. С. 26.
- ⁴⁹ Письмо Е. Л. Шварца Е. В. Юнгер, А. И. Ремизовой. Ленинград. 12 января 1949 г. Цит. по: *Юнгер Е.* Друзей прекрасные черты. Достоверные рассказы. Л., 1985. С. 128.
- ⁵⁰ *Янковский М.* «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 27.
- ⁵¹ *Морозов М.* Шекспир на советской сцене // Избранное. М., 1979. С. 414.
- ⁵² *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1939. № 4. С. 28.
- ⁵³ *Громов П.* О некоторых постановках классиков в ленинградских театрах // Звезда. 1939. № 12. С. 184.
- ⁵⁴ *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. Указ. изд. С. 27.
- ⁵⁵ *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Кн. 2. Указ. изд. С. 207.
- ⁵⁶ Там же. С. 271.

- ⁵⁷ Бушуева С. Еще одна студия. Б. М. Сушкевич в Новом театре // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. Л., 1983. С. 61.
- ⁵⁸ Жежеленко М. Николай Акимов в Новом театре // Режиссер и время: Сборник статей. Л., 1990. С. 73.
- ⁵⁹ Шитова В. Право на гнев: «Дело» А. Сухово-Кобылина в Ленинградском театре им. Ленсовета // Спектакли этих лет: 1953–1957. М., 1957. С. 95.
- ⁶⁰ Цимбал С. Акимов и время // Акимов Н. П. Театральное наследие. Кн. 1. С. 28.
- ⁶¹ Цит. по: Лев Максевич Милиндер // Театральный Петербург. 2004. № 10. С. 18.
- ⁶² Акимов Н.П. О театре. Л.; М., 1962. С. 339.
- ⁶³ Соловьева И. Двинуться дальше, вперед // Советская Россия. 1956. 4 окт.
- ⁶⁴ Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Указ. изд. С. 271.
- ⁶⁵ Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 185.
- ⁶⁶ Там же. С. 186.
- ⁶⁷ Алянский Ю. «Пестрые рассказы» // Театр. 1960. № 4. С. 120.
- ⁶⁸ Акимов – это Акимов! СПб., 2006. С. 189.
- ⁶⁹ Золотницкая Т. Флер и будоражки // Петербургский театральный журнал. 1990. № 18–19. С. 51.
- ⁷⁰ Туровская М. Николай Акимов // Театр. 1961. № 1. С. 60.
- ⁷¹ Жежеленко М. Акимов // Портреты режиссеров. М., 1972. Вып. первый. С. 85.
- ⁷² Мелкумян М. В масштабе одного человека // Театр. 1968. № 1. С. 22.
- ⁷³ Жежеленко М. Акимов // Портреты режиссеров. Указ. изд. С. 74.
- ⁷⁴ Янковский М. Ленинградский театр комедии. Л., 1968. С. 121.
- ⁷⁵ Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. Указ. изд. С. 189.
- ⁷⁶ Рыбаков Ю. Разум и сердце // Советская культура. 1961. 13 июня.
- ⁷⁷ Янковский М. Поэзия правды // Мгновения с Е. В. Юнгер. Воспоминания о Елене Юнгер. СПб., 2000. С. 49.
- ⁷⁸ Карпова В. Ускользящая красота. Рецепты Елены Юнгер // Там же. С. 63.
- ⁷⁹ Цит. по: Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. М., 1981. С. 316.
- ⁸⁰ Акимов Н. Театральное наследие. Кн. 2. Указ. изд. С. 167.
- ⁸¹ Там же. С. 165.
- ⁸² Митин Г. Комедия и жизнь // Театр. 1966. № 3. С. 15, 19.
- ⁸³ Митин Г. Комедия и жизнь // Театр. 1966. № 3. С. 21.
- ⁸⁴ Аросева О. Без грима на бис. М., 2008. С. 211.

Р. КРЕЧЕТОВА

**ВЕЛИКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ИЛЛЮЗИЯ:
РАБОТА СТАНИСЛАВСКОГО НАД «СИСТЕМОЙ»
КАК ПОВОД ДЛЯ НЕКОТОРЫХ РАЗМЫШЛЕНИЙ**

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 домыслов, 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.

В истории российского театра не было (и пока вроде бы не предвидится) фигуры, равной Константину Сергеевичу Станиславскому по влиянию не только на нашу, но и на всю мировую сценическую практику. На него молились, его проклинали. Его «система» – неважно, принимаемая или отвергнутая – растеклась по планете всемирным потоком. На любом континенте можно встретить ее проповедников. Лишь немногие из них получили доступ «к истине», хоть уже не из первых, разумеется, рук, но все же от тех, кто имел возможность быть учениками тех, кто... и т. д. Зато – всё больше усердных «коробейников», торгующих непонятно где приобретенными (если приобретенными) знаниями. Все учат якобы «по системе». Странно, но результат не напрямую зависит от сте-

пени близости учителя к подлиннику. Педагогика – вещь не менее таинственная, чем медицина. Плацебо и тут может оказаться благотворнее настоящего лекарства.

«Система Станиславского» – сегодня это не просто выдающаяся сценическая доктрина, а еще и блестяще раскрученный 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 (что часто бывает в таких ситуациях) практическое использование со временем всё решительней 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 оно 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 осмыслили, многое сумели опубликовать. Четыре тома Летописи И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» – сегодня один из самых востребованных источников знаний о К. С. и шире – о Художественном театре. Нельзя забывать и важнейшую роль, которую сыграли поколения научных работников музея Художественного театра, чей тихий упорный труд подготовил саму возможность современных исследований.

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, трагически упущено. 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, фотографий, ценнейших для историка, тогда погибло или было искажено, замазано, выстрижено. Следы этой чудовищной работы можно обнаружить в любом архиве. 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. Чехова публикует всё новые и новые труды и документы, усложняющие, а порой кардинально меняющие картину прошлого. Вот издания последних лет: Вл. И. Немирович-Данченко «Творческое наследие», составитель, редактор, комментатор И. Н. Соловьева (четыре тома); «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 (главный редактор) 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. 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 всё новые и новые отношения с сегодняшним днем. За пределами ее хрестоматийного текста неслетное количество вариантов, заметок, набросков, до сих пор не увидевших свет. Мысли, с ней связанные, пронизывают всё рукописное наследие Станиславского. Они сохранились не только среди специально посвященных ей листов, 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 нею книг существует великий рукописный творческий хаос, из которого К. С. с превеликим трудом всю жизнь пытался выбраться сам, чтобы провести за собой актерское искусство будущего.

Он не сомневался в ценности результата, к которому так упорно стремился. Чемоданчиком с рукописью «системы», заметками, материалами к ней 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 выходявший 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 пусть 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 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. 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, чтоб 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 изворачиваться и брать формой, настроением, сравнениями, сопоставлениями, целыми сценами, а это трудно и долго»¹.

Избранная Станиславским разговорная форма уроков, которые ведет Аркадий Николаевич, 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 ум 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 понятному, проверенному, выстроенному. Исследова-

тельская честность, заставлявшая гнаться и гнаться за ускользающей, меняющей свои обличья истиной, мешала ему обратить «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 соблюдения сроков Немировича-Данченко (он называл это «станиславщиной»), но творчески возбуждали актеров.

Позже отношение труппы изменилось существенно. Прославленным мастерам было унижительно и неуютно 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, всё определенной 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, мы знаем, новый язык часто воспринимается как косноязычность языка старого, т. е. как профессиональное неумение. Вспомним хотя бы упреки в актерском дилетантизме едва появившемуся «Современнику». Критикам, даже самым дружественным, всё 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 гг., 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. Станиславский родился в тот год, когда умер М. С. Щепкин. Целая бездна театрального времени. Казалось бы, она должна их разделить. Но в размышлениях 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.

Вот и этот момент при изучении «системы» непременно надо 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 заклю-*

чалось. Наблюдая игру великих актеров, Станиславский понял: для них общего свода профессиональных 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 не гению 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.

Понятно, регламентация пластики и ведения голоса в театре, допустим, времен классицизма была строжайшей. Но даже великий Гете в своих правилах для актера сосредотачивался 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 соединяется 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 над ней. Выдающийся энциклопедист, всей своей сутью человек эпохи Просвещения, он не боялся «алгебры» и подошел к актерскому искусству с позиций убежденного рациона-

листа и остроумного наблюдателя – так он привык подходить к любому явлению. Однако он был еще и талантливым писателем, т. е. художником, которого волновали не только идеи, но и особенные психологические события, внутренние отражения внешнего мира. Искусство актера привлекло просвещенное внимание Дидро не только потому что он сам писал пьесы, был связан с театром, знаком с выдающимися актерами, но, наверное, еще и замысловатостью творческой природы, в которой живая плоть и незримый дух переплавляются в художественное единство. Тут было с чем сразиться его рациональному методу. 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 психологии еще не пришли. Голос Дидро прозвучал преждевременно и одиноко.

Приближающийся XX в. обещал стать не только веком торжества точных наук (как очень скоро выяснилось, и благим, и пугающим), но и веком энергичного вторжения в те аспекты человеческой природы, которые прежде воспринимались как таинство, доступное лишь религиозным практикам и не подлежащее естественнонаучному 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 свя-

занным. 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 внутреннее самонаблюдение художника, психология творчества, природа творческого процесса всё 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 в. 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. *Прошлое 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 обыкновенный купеческий сын («нечем похвастаться им»² – говорила его няня), 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 об-

наружили 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, взролеет какой-то другой человек. Он еще Алексеев, но Станиславский уже постепенно отстаивается в нем, поднимаясь на поверхность из 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 К. С. 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. Всё, 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 в., 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 фонарем» (формулировка Островского, раздраженного спектаклями гастролировавших в России мейнингенцев) добиваясь видимой целостности и необычных художественных эффектов. Но развитие профессии всё равно заставляло искать не внешнего, а сущностного решения проблемы. Любой режиссерский эксперимент упирался в нее, требовал соотнесения 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 всё было так похоже на жизнь и порой действительно взято из жизни, актер уже не мог «реветь», как старей провинциальный трагик. Не мог прибегать он и к тем по-своему высоким и изощренным средствам выразительности, которые были нормой в Александринском или Малом театре. 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 невдалеке от парадного входа режиссерской профессии. И осознал, что если для полководца мерой его искусства является способность сочетать свой стратегический план с такти-

ческой 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 репетиционная 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, единосекундное 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 преж-

де 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 зубным (Островский и Малый театр, например).

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

Мережковский заставляет говорить 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?³

Режиссер обострил ситуацию. Он не мог ждать, пока сами собой сдвинутся неспешные механизмы сценической рутин 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 исторического процесса изменилось и информационное мировое 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 тысячами 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 (но какая!) 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 для актера она безболезненной?

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, истинный драматизм которого нам, давно уже вжившимся в ситуацию режиссерского театра, трудно себе 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 стилия 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 суете сует театрального мира, но к самым серьезным общественным проблемам, самым острым эстетическим поискам. Теперь почти не приходилось облагораживать «откровения» литературной посредственностью, расточать себя в ничтожных пьесках 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. 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. Всё, что пытался придумать актер, должно в него уложиться, ему соответствовать, иначе безжалостно подавлялось, де-

формировалось, 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 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 inferнального 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» всё тот же прозорливый 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»⁴.

Казалось бы, куда 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, возшло 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 выходившее 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 выход из тупика, в котором он себя обна-

ружил в середине XIX в. 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, чувствительнее был творческий аппарат актера, тем сильнее этот актер реагировал на новые сценические веяния, стремился к ним, как бабочка к костру, и, как бабочка в огне, обжигал себе крылья. И в то же время чем ярче, одареннее, харизматичнее был актер, тем трудней 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»⁵. 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 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 личной 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, заранее рассчитавшим, даже расчертившим движение каждого из солдат. С захватывающей тщательностью всем было предугазано 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 художественную 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 пришли 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, приспособляли 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 связи с художественной эволюцией, протекающей где-то за стенами театра и от него не зависимой. 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. Ведь 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 «имуществом». Кроме того, вторжение режиссера в творческий процесс актера обычно постепенное, ддящееся. А для стороннего глаза оно и неуловимо. 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 вы-

ученный, 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 остается в 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 в. 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 же и другая сторона творческого процесса: выходящие за пределы режиссерских методик и тоже постепенно накапливающиеся перемены в искусстве актера как результат новых отношений в ходе 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 унаследованную еще от предков-жрецов связь с энергиями высшими, тайными, «уму непонятными». Над ним уже почти не властвуют силы, которые ни ему, ни его режиссеру неподвластны. Такой рациональный сдвиг в актерской профессии со временем изменил взаимоотношения зрительного зала и сцены, они приобрели иной, более «официальный», тоже в большей степени рациональный характер.

Станиславский посмотрел на совершающиеся и совершившиеся уже перемены со стороны актера. 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 всё расчертить, и исполнитель, нуждающийся в свободе от начертаний. Не случайно ту роль, которую актер 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» – всё это элементы режиссуры, вживляемые в актерское искусство, естественно вырастающие 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 «троянский 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 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 в. 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 Комиссаржевской и Дузе. Помнил высочайшее искусство итальянских певцов, Шаляпина, с его свободой и силой. 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. 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 самую его личность, а потому 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 творческой арсенала, в разной степени их материальности, а значит, внутренней под-

вижности. 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 всё, что угодно. Фантазия вольна не считаться с материальной субстанцией. Актер же должен уметь это «всё, 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 и переучивать. То есть преодолевать беспощадное сопротивление исполнительской рутин. Первое поколение режиссеров нового театрального времени должно было осознать (самые талантливые и чуткие осознали) необходимость не просто 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 проложить предполагаемый путь на приблизительной карте, но иметь технически

подготовленную команду, способную преодолевать как стандартные, так и впервые возникшие трудности. Однако параллельно этим плодотворным для театрального искусства усилиям возникала и крепла иная тенденция. А что если инертность актерской техники вовсе необязательно преодолевать в обоюдных мучениях, теряя драгоценное время? Ее можно просто проигнорировать, что значительно быстрее и на первый взгляд безболезненнее. 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 всё охотнее и всё 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 всё 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, живой огонь свечей был решительно заменен электричеством, управляемый свет которого создавал среду совершенно нового типа. Старые театральные чудеса, вещественно подлинные (нередко

весьма изощренные), уступали место иным, где впечатление достигалось через деталь, дающую лишь 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 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. Да, то, что из зала выглядело как удивительная иллюзия (обычно зритель ей аплодирует), для актера – грубо раскрашенная фанера и искусственные листья 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. К. С. 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 шаги сначала в доме на Большой Алексеевской улице, чуть позже – в доме у Красных Ворот, ход исторического процесса внезапно и необратимо убыстрился. Мир, а вместе с ним и Россия вступил 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.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. написал о переменах, свидетелем которых стало его поколение.

Я родился в Москве в 1863 году – на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникли в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны – проволочные, беспроводные, 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 устоях⁶.

Неудивительно, что так трудно давалась Станиславскому его пророческая «система». Жизнь вокруг потеряла устойчивость, стоило на что-то опереться, как опора уходила из-под ног. К сложности исследуемого предмета, неувимости, 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 всё 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».

Так ли окончателен для самого Станиславского был опубликованный в «Работе актера над собой» (хотя, казалось бы, появление книг свидетельствует о каком-то итоге) вариант «системы»? Или она приобрела видимость завершенности лишь потому, что время жизни, отведенное ее автору, подходило к концу? Предчувствие близко уже подступившей смерти заставило его, пусть местами формально, справиться с хаосом. Неуправляемым, 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.

С конца 1917 г. и до самой смерти, т. е. в разгар обдумывания «системы», когда устанавливались наиболее принципиальные ее положения, Станиславский не создал ни одной новой роли. Это место в его биографии опасно обходилось историками в периоды культа и

застоя, когда пытались путем умолчаний и подчисток нарисовать (и нарисовали, надо отдать должное) идиллическую картину отношений между двумя основателями МХТ. Лучший театр страны во всем должен был быть безупречным. Но замалчивание случившегося в марте 1917 г., на злополучной генеральной репетиции, скрыло не только важный момент в истории Художественного театра, но и одно из наиболее трагических событий в творческой судьбе Станиславского. И в судьбе его «системы», разумеется, тоже.

Теперь уже не просто восстановить истинную подоплеку этого конфликта. Существует множество разночтений. Они приведены в фундаментальном и новаторском труде О. Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений». Однако и парад разночтений далеко не всё разъясняет. Ясно одно: на самых последних этапах Немирович вмешался в работу Станиславского над «Селом Степанчиковым». Не только в режиссерском аспекте (это в их отношениях с первых же лет было в порядке вещей), но потребовал изменения рисунка и смысла роли полковника Ростанева. К. С. сыграл эту роль еще в Обществе искусства и литературы и особо выделял из всего своего репертуара. Он любил Ростанева, ощущал свою с ним близость и давно мечтал вернуться к «Селу Степанчикову» уже на сцене Художественного театра. «Господи, в добрый час» – написано на первом листе дневника репетиций. Но час оказался недобрый. Незадолго до премьеры Вл. Ив. отдал роль Н. О. Массалитинову. Он был непреклонен в своей трактовке. Для него Ростанев, как пишет Любовь Гуревич, прежде всего отставной военный, бурбон. Для Станиславского же – средоточие мирового добра, вочеловеченная совесть, своего рода луч света в темном царстве, которое строил Фома. Трактовки несовместимые. И стоит ли удивляться, что К. С. не в силах был переменить одну на другую.

Реакция Станиславского, при всей его растерянности и подавленности, была не лишена эпической силы. Не сыграв Ростанева (по его выражению, «не разродившись ролью»), К. С. отказался от *всех* будущих новых ролей в Художественном театре. «Othello – free»⁷, – написал

он в записке, посланной Немировичу-Данченко в ответ на его письмо с попытками объясниться (к сожалению, оно не сохранилось). А ведь ему исполнилось всего лишь 53 года – возраст актерской зрелости. И находился он в прекрасной творческой и физической форме. Его обаяние, как в годы артистической молодости, оставалось неотразимым. Прожить с той злосчастной генеральной репетиции суждено ему было еще 21 год и несколько месяцев. Из них почти 15 лет – вполне активных, пока болезнь сердца не превратила К. С. в пленника врачей и сиделок, и он легко выдерживал серьезную занятость в репертуаре. Мог играть больше десяти спектаклей в месяц. При этом постоянно репетировал, много занимался со студийцами, работал над книгой.

В ноябре 1896 г., после провала «Чайки» в Александринском театре, Чехов написал Суворину: «Да, проживу 700 лет и не напишу ни одной пьесы. Держу пари на что угодно»⁸. Антон Павлович прожил с ноября 1896-го еще около восьми лет. И написал две свои самые главные пьесы. Порыв прошел, творческий импульс превратил «держу пари на что угодно» в риторический оборот. Миновало 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 боролся с Малым театром...

Но Станиславский, написав свое «free», будто отрезал. Ни одной новой роли. Лишь на гастролях в Америке, когда надо было выручать спектакль, он безотказно и блестяще сыграл в «Царе Федоре» Шуйского, роль, которую прежде никогда не играл. Но – тут особые обстоятельства, спешный ввод в старый спектакль, необходимость показывать пример остальным, чтобы поддержать в труппе расшатавшуюся за океаном дисциплину. И самое категоричное «free» приходилось отбросить.

Чего было больше в этой твердости – уязвленного самолюбия, природного упрямства, потери уверенности в себе, привычки держать данное слово? Или повлияла реакция коллег, Немировича-Данченко прежде всего, со странным равнодушием принявших это трагическое ре-

шение? Будто от присутствия Станиславского в новом репертуаре ничего уже и не ждали. Как пробный шар сразу после конфликта, летом 1917 г., поставили его в список исполнителей в новой пьесе Горького. Пройдет, мол, или не пройдет? Не прошло. Примечательно, что в 1919 г. Москвин как бы между прочим спросил Немировича-Данченко: «А может быть, Константин Сергеевич все-таки сыграет Ростанева?» Вл. Ив. ответил: «Он не согласится. Я его просить не буду».

Конечно, К. С. был человеком упрямым, но ведь не до потери же чувства реальности. Он не только умел справляться с неудачами, но легко признавал свои ошибки. Порой был к себе чрезмерно жесток, чтобы убедиться в этом, достаточно перечесть «Мою жизнь в искусстве», не говоря уже о «Записных книжках». В трудных для театра обстоятельствах он неизменно ставил на первый план не собственную гордыню, тем более не каприз, а интересы общего дела. Но в случае с «Селом Степанчиковым» окончательность решения и его размах (*ни одной* новой роли) не соответствуют, если вдуматься, масштабу видимой ситуации. К. С. преодолевал и более значительные творческие неудачи, стойчески переносил жизненные и творческие катастрофы. Привык к жесточайшей критике, к постоянным издевательствам над своим «купецством». Но главное – Станиславский был, по свидетельству современников, гениальным актером. И трудно даже себе представить, как без новых ролей ему неуютно стало жить на этом свете. «Мне очень тяжело и нестерпимо скучно»⁹, – написал он. В этом признании, пожалуй, «скучно» – самое страшное для К. С. слово.

После процитированной Станиславским реплики «Отелло свободен» шекспировский мавр убивает себя. Его свобода – это смерть. Для К. С. «free» тоже означало смерть. Не только Станиславского-актера: в этом конфликте погиб подопытный кролик, не заменимый в пространстве «системы». Отказ от новых ролей стал одной из самых неисправимых помех в его работе над ней. На это обстоятельство никто почему-то не обращает внимания. А между тем, начиная с ранних записных книжек, первым (и какое-то время единственным) объектом наблю-

дения 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 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 всё меньше сиюминутных творческих впечатлений. Живой повседневный опыт неумолимо сдвигался в сторону решений «в уме». Если прежде он лишь «верял алгеброй гармонию», то теперь роль алгебры становилась значительнее, ее давление возрастало.

Тут во всём своем трагизме и с неопровержимой наглядностью обнаруживает себя фундаментальное противоречие, на которое натолкнулся режиссерский театр, внешне победительный и успешный. 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?..

Станиславский в период работы над «Селом Степанчиковым» много думает об изменившейся иерархии внутри сценического искусства. Вот фрагмент из его Записной книжки.

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 де-

лать 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 получиться¹⁰.

Для Станиславского очевидно право актера на собственное отношение к роли. Но очевидна и необходимость единой трактовки спектакля. И он пытается *бесконфликтно* соединить интересы постановщика и исполнителей. В режиссерской работе над «Селом Степанчиковым» К. С. («да не посетуют на меня модные режиссеры, которые претендуют на первую роль в театре, вершителей его судеб, мудрее и утонченнее самой природы»¹¹) 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 решается на операцию... Так и я...»¹² Именно в этот период Станиславский жестко спорит с Добужинским, художником спектакля, настаивая на первичности актерского видения внешнего облика его 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 обдумывания принципиальнейших положений «системы».

Однако и сам К. С. до конца своих дней вопреки собственным теоретическим рассуждениям репетировал парадоксально, часто жестко, порой просто жестоко. В его сознании еще со времен Общества искусства и литературы, больше того, с тех детских театральные открытий, когда он, отказавшись от плохо играющих актеров-любителей, предпочел им послушных кукол, прижилась уверенность в естественности актерского подчинения режиссеру спектакля.

Возможно, еще и поэтому, столкнувшись с чуждым ему режиссерским замыслом Немировича, он не настаивал жестко на собственном понимании образа. Наоборот, преодолевая внутреннее сопротивление, он, актер, все же попытался сыграть такого Ростанева, какого от него ждал режиссер, неколебимый Владимир Иванович. Но ни опыт, ни актерская техника не помогли ему подавить в себе отвращение к навязываемой ему трактовке. Не смогла помочь и «система». Не актер, но прежде всего Станиславский-человек играть Ростанева таким, каким его хотел видеть Немирович, не мог. Ведь это значило бы оклеветать благородного старого друга... Станиславский-Ростанев в такой ситуации был немислим.

На злосчастной генеральной репетиции внутренний конфликт проявился с неожиданной силой. К. С. растерялся. Он был беспомощен, даже жалок. И как никогда одинок. Он плакал. Его растерянность, слезы были восприняты некоторыми как творческая слабость, неспособность справиться с ролью. А между тем те, кто видел Станиславского-Ростанева до вмешательства Немировича, вспоминают его игру как изумительную и трогательную... Конечно же, это был совсем не тот «крайний случай», когда «доктору» следовало решиться на операцию. Вл. Ив. поступил иначе.

Трагический, но уже пережитый театральным сознанием эпохи момент. Первый такого рода конфликт с участием VIP персон случился в нашем театре гораздо раньше. И прошел через него, разумеется, Вс. Э. Мейерхольд, которому (подобно Станиславскому) пришлось вместить в свою личную биографию все главные перипетии новейшей истории режиссерской профессии. Уволенный Верой Федоровной Комиссаржевской из ее театра ввиду непреодолимых творческих расхождений, он опротестовал свое увольнение, обратившись в Третейский суд. Это была тяжба о приоритетах. Мейерхольд отстаивал правовые стороны обновляющейся режиссерской профессии. Его апелляция к независимым инстанциям стала первым публичным обозначением изменившихся отношений в театре нового века. Режиссер больше не обслуживает чужие дарования, во главу угла он ставит дарование свое.

Суд 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 ни как, речь шла о судьбе Мейерхольда. Отношения с ним у Художественного театра, откуда Вс. Эм. совсем недавно и так резко ушел, были сложными. К. С. изложил свою точку зрения по возможности деликатно, однако признал право Комиссаржевской отказаться от сотрудничества с режиссером. «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 насиловать»¹³. 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 насилием. Кто не сумел убедить, тот должен признать себя побежденным. Поэтому раз что не может быть взаимных уступок ради общего дела, приходится разойтись». И вывод: «Деликатность требует от г-на Мейерхольда устраниваться»¹⁴. Мог ли Станиславский предположить, что подобное противостояние перейдет из области теоретических рассуждений непосредственно в его собственную жизнь...

Тогда, в 1907 г., *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 В. В. Шверубовича не возникло сомнения в праве Немировича-Данченко добиваться от гениального актера подчинения режиссерскому видению роли.

В Художественном театре ждали, что теперь будет. Но – не было ничего. Ни войны, ни мира. Через несколько лет, набрасывая заметки для задачника по тренингу и муштре, К. С. 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»¹⁵. В своем ответе Третьскому суду по делу Мейерхольда он счел самым приемлемым выходом в случае невозможности договориться расставание. Но с Немировичем-Данченко он расстаться не мог, особенно в такое политически сложное и опасное время. Они были словно каторжники скованы одной цепью – Художественным театром.

На работу К. С. влияла, разумеется, и общая атмосфера в советской стране, сама неожиданная и страшная жизнь.

Сегодня невозможно себе представить, как могли люди, воспитанные и выученные в царской России, пройти через ее революционный перевал, не потеряв человеческого облика. Пожалуй, со времен Петра Россия не ввергалась в такое жестокое переустройство. «Бесы», о которых предупреждал Достоевский, оказались еще страшнее, примитивнее, безжалостнее. И не только рациональный цинизм идеологов, но и веками копившаяся темная ненависть выплеснулась на улицы городов, вспорола обманчивую тишину деревень. Началась неуправляемая ядерная реакция социального свойства. Однако человек – существо на редкость неистребимое, устойчивое. На протяжении одного поколения он приучился жевать, «не задевая больного зуба», существовать в новых, иногда почти несовместимых с жизнью условиях.

Станиславскому вроде бы повезло с профессией. Театр в трудные времена был 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 г. 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 (в «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. Но 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 г. Станиславский 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 музыкой¹⁶.

А 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. разумного спокойного восприятия реальности. Работая во время гастролей Художественного театра в Америке (1923–1924) 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 эпохи¹⁷.

И свое резко изменившееся социальное и материальное положение он принял без видимого отчаяния. Просто констатировал: «Я стал пролетарием». Надо заметить, что

его поколение рожденных в 60-е гг. XIX в. отличалось запасом исторической и жизненной стойкости.

И все-таки. Не слишком ли много Станиславский перенес молча, без жалоб, без видимого отчаяния, не опускающая рук, не прекращая даже на миг созидательной творческой деятельности? Приходится только догадываться, какого внутреннего напряжения ему это стоило. Понятно, условия в советской стране были жесткими, не позволяли откровенно излить свои горести. 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, 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 Л. Я. Гуревич, редактировавшая книгу К. С., но впоследствии отказавшаяся продолжить работу. Во всяком случае, письмо Станиславского от 9 апреля 1931 г., 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»¹⁸. 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»¹⁹. 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 г. (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»²⁰. 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 <...>»²¹

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 важный документ. Он в очередной раз приоткрывает мир опасений Станиславского, обнаруживает его несвободу. Письмо от 11 февраля 1937 г. к А. И. Ангарову, зав. отделом агитпропа ЦК ВКП(б), с которым К. С. одновременно отдыхал 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 пополнил 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 в 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 учениками, но как сделать, чтобы меня не заподозрили в мистицизме?!
Научите!²²

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 перечесть 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»²³. 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 некото-

рой степени героем»²⁴ – фраза из продиктованного К. С. в 1930 г. обращения к Оперному театру. Он понял это на собственном опыте.

Станиславский всегда был одинок. Посмертно приблизиться к нему никто не посмел. Слишком явным, очевидным для всех было его всежизненное одиночество, странное для человека театрального, постоянно находящегося в окружении людей, совместно с ним делающих общее дело. Это было особое одиночество гения, погруженного в свои неотступные мысли.

К. С. вполне серьезно говорил, что умрет в 1938 г. Что ему померещилось? Во всяком случае, уже с середины 1937 г. в поведении К. С. 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. А на ее строительство 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 наткнуться на обескращенные 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. Светлорыжая 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. Всё запечатленное на картине внезапно зарифмовалось. И клетка, и крепкие парни, и собаки-узники, и изувеченный, будто приплюснутый к земле храм. Реалии нового времени. Картина-документ. Картина-недоумение... Нет сомнения, что и К. С. болезненно воспринимал эти «внешние» травмы, говорившие о гораздо более страшных травмах духовных.

Станиславский понимал, что оставляет страну, вплотную приблизившуюся к культурной катастрофе. Дух унижен, искусство укрощено. 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 ординарных своих прикормышей. Не понимали стремящиеся овладеть ситуацией и захватить как можно больше жизненного пространства разнообразные, но одинаково агрессивные левые. 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, но он предлагал незамедлительно действовать. А ведь понимание разницы между словом и делом прошло через всю его жизнь.

Он 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 МХАТ становятся все жестче и вместе с тем безнадежней. 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 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 О. С. Бокшанская сообщает Немировичу-Данченко содержание беседы в Леонтьевском, переданное ей 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 гибнет²⁵.

За покорной отстраненностью – трагическая серьезность сделанного К. С. заявления.

...Семья. И это тоже безнадежная тема его последних раздумий. Он оставляет жену, детей и многочисленных, живущих благодаря его поддержке, родственников в стране, где каждый новый день может стать последним.

В неведомых лагерях он оставляет так и не вызволенных им близких. Последнюю просьбу о пересмотре дел он отправил недавно. Но результата как не было прежде, так, скорее всего, и не будет теперь. А вот обращения Не-

мировича-Данченко в самые высокие, самые страшные инстанции обычно дают желаемый результат. Вл. Ив. ближе новой власти, потому что понятней 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. Чужой.

...Но ведь будущему останется главное – его «система». Вот-вот выйдет из печати «Работа актера над собой». Но и это так долго готовившееся событие на самом деле не приносит Станиславскому настоящей радости. Он знает, что книга – 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 Второй – вот недавний болезненный тому пример. Нет и учеников, пусть не таких уж ортодоксально верных, зато бесконечно талантливых, какими были Михаил Чехов и Евгений Вахтангов. Но Вахтангов уже покинул этот мир, а Чехов, не вернувшийся в большевистскую страну, для нее отчужденней, 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. Это возможно, пока он жив, а что будет потом?

Но рядом со Станиславским уже больше двадцати пяти лет существует, то приближаясь, то отдаляясь, единомышленник и одновременно упрямый оппонент, который ближе всех остальных подошел к главному делу жизни К. С., – Николай Васильевич Демидов.

В «Летописи жизни и творчества Станиславского» он впервые мельком появляется летом 1911 г. В это лето, вспоминает Н. А. Смирнова, жена Н. Е. Эфроса, К. С. «подводил итоги всему продуманному»²⁶. На отдыхе в Карлсбаде, а потом на французском курорте в Сен-

Люнере он был поглощен работой над «системой». «Ищет одиноких занятий (всё пишет, пишет...)»²⁷ – сообщает Немирович жене из Карлсбада.

Настроение у К. С. прекрасное, легкое. Он еще не понял, к чему прикоснулся. 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 – гувернер Игоря, отвечающий за его физическое воспитание. Смирнова вспоминает:

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». К. С. заинтересовался, и, кажется, ему эти книги многое из его собственных открытий в области психологии сценического творчества разъяснили и подтвердили²⁸.

Кстати, «Хатха-Йога» сохранилась в так называемой режиссерской библиотеке Станиславского. Что же касается других «индийских» книг, то главные знания в этой области, возможно, он получал, как того и требует восточная традиция, через общение с «учителем». Эта роль досталась Демидову. Мимолетный разговор на океанском берегу не прошел бесследно. Он многое изменил в будущем собеседников.

К. С. по-новому взглянул на молодого гувернера. Культурист, медик, Демидов успел поработать со знаменитым тогда в России врачом-буддистом П. А. Бадмаевым и потому в окружении Станиславского был единственным человеком, обладавшим познаниями в той самой области, которая бесконечно интересовала его. Для наслаждающейся отдыхом компании Демидов оставался чужим. Педантичен, медлителен, серьезен – он не вписывался в атмосферу свободного общения давно знакомых людей. Вадим Шверубович, вспоминая это лето в Сен-Люнере,

с юмором описывает поведение гувернера за общим обеденным столом:

Со скоростью двенадцати слов в минуту он сообщал о том, что каждый кусок, попавший в рот, должен быть перетерт зубами в мелкую кашу, 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 его²⁹.

Однако Станиславский, жадно искавший понимающих слушателей, в суховатом, до занудства методичном Демидове угадал родственную душу. За внешней сдержанностью гувернера скрывалось фанатическое упрямство в поиске истины и страстность натуры, безусловно, талантливой и глубокой. С этого лета Демидов незримо для будущих историков словно тень следует за К. С. через всю его жизнь.

Для самого Демидова случайный разговор оказался переломным моментом в судьбе. Человек замкнутый, неконтактный, он, очевидно, был рад выйти за пределы привычного, но 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 применяли оккультные практики в 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 в архиве Музея МХАТ и выписки Демидова из разных текстов как православных авторов, так и религиозных мыслителей иных конфессий (очевидно, он знакомил с ними Станиславского). Его интересовали состояния молитвенного погружения, он видел в них нечто важное для понимания актерского самочувствия в процессе игры. Прежде всего помощь в достижении актером творческого одиночества на глазах множества

зрителей. Стоит ли удивляться, что в конце концов Демидов оставил медицину ради театра.

В 1922 г., готовясь к долгим заграничным гастролям по Европе и Америке, Станиславский ищет, кому поручить руководство Четвертой студией. Его выбор падает на Демидова. Но за прошедшее десятилетие тот из никому неизвестного гувернера превратился в авторитетного преподавателя «системы». Перегруженный работой, он от предложения отказывается. Станиславский пишет Демидову 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 искренно огорчен³⁰.

Письмо возымело действие – Демидов согласился. Всякий раз даже обиженный, отдаленный Станиславским, он откликался на его призыв, возвращался, чтобы после короткой радости сближения вновь испытать горькую неустойчивость их союза. А потом имя его затерялось среди более громких имен. И в выпущенном в 1998 г. юбилейном справочнике «Московский Художественный театр. 100 лет» (в двух томах) ему посвящена лишь сухая короткая запись:

Николай Васильевич Демидов (1884–1953), театральный педагог, режиссер, молодой врач-спортсмен, он с 1911 г. был приглашен гувернером к И. К. Алексееву, сыну К. С. Станиславского. Увлёкся «системой» и в дальнейшем преподавал ее в студии МХАТ, существовавшей в сезоне 1924–1925 г., и Оперной студии Станиславского.

В Четвертой студии, открывшейся в 1924 г., работал как режиссер над китайской сказкой «Чу-Юн-Вай»; «Своей семьей, или Замужней невестой» А. Шаховского, А. Грибо-

едова, Н. Хмельницкого; «Обетованной землей» С. Моэма. В 1926 г. Станиславский характеризует своего последователя: «Это человек, полный подлинной любви к искусству и самоотверженного энтузиазма».

Это всё. Сколько времени Демидов работал в Оперной студии, насколько близок был к Станиславскому, куда делся после кончины К. С? И ни слова о том, что Демидов являлся одним из ближайших помощников, своего рода спарринг-партнером Станиславского в годы создания «Работы актера над собой». Был он и редактором этой книги. Правда, это не зафиксировано в ее выходных данных, но в Предисловии Станиславский 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 благодарность³¹.

Такое признание, к тому же в момент разрыва (по словам Станиславского, в 1937 г. «их пути разошлись»), дорогого стоит. А у цитаты из отзыва К. С., приведенной в вышеназванном юбилейном справочнике, есть существенное продолжение:

Всё 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.

Прошел мимо внимания составителей и тот факт, что в 1965 г., уже после смерти Демидова, в издательстве «Искусство» вышла его книга «Искусство жить на сцене», самым тесным образом связанная с проблемами, занимавшими К. С. при работе над «системой».

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: справедливость внезапно восторже-

ствовала. След Демидова (и какой!) обнаружился в Петербурге.

Между Москвой и Питером всего ночь пути в поезде (а на скоростном современном экспрессе и того меньше). Но обитающие в этих по-разному столичных городах театроведческие державы работают будто в разделенных друг от друга миллионами световых лет галактиках. Это сказывается не только на традиционно разнящейся методологии (что для любой науки естественно и благотворно), но и на простом обмене информацией (что губительно и нелепо). Если московские книги все-таки проникают во вторую нашу столицу и там, судя по всему, 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» (СПб., 2001) оказалась у меня случайно. 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». Так я (как представитель театроведческой Москвы – с опозданием) впервые узнала давно известные театральному Петербургу факты.

Оказывается, сохранился обширный архив Демидова, поступивший в фонды Петербургской театральной библиотеки. Среди материалов архива книги по театральной педагогике. Они не просто развивают положения «системы», но представляют собой работы блестящие, вполне самостоятельные, в целом ряде моментов не совпадающие с идеями Станиславского.

Оказывается, студенты ЛГИТМиК (теперь СПГАТИ) еще в 1970-е 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. «Демидовские этюды», «демидовские упражнения» стали педагогическими терминами.

Растущий интерес к наследию Демидова, к счастью, сегодня воплотился в делах. В Петербурге (под грифом Санкт-Петербургской театральной библиотеки) уже вышли четыре тома его работ (редактор-составитель М. Н. Ласкина). Таким образом, «забытое имя» вернулось в живой театральный процесс. И вернулось, можно сказать, триумфально.

Молитва отчаяния, которую Демидов доверил бумаге в критический момент своей жизни, была услышана. Пролетавший долгие годы в архиве текст и сегодня сохраняет горькую актуальность. Это страницы, вырванные из дневника, к которым приложена записка от 22 мая 1937 г.: «Вероятно, я сегодня же буду раскаиваться – всегда потом стыдно, когда обнажаешься – но такая минута – подкатило»³². Вот что пишет в дневнике Демидов:

Боже, Боже мой! Как странно складывается жизнь! <...> 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 всё, 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!..³³

Сегодня труды Демидова стали достоянием театральной общественности. Его творческий вклад в наше сценическое искусство только-только начал себя обнаруживать, но уже ясно, что значение его огромно. Его работы имеют право встать рядом и с книгой Михаила Чехова «О технике актера», и с тем, что Демидов называет «его система». По существу, он пытается договаривать то, чего не позволил себе, а потом не успел договорить Станиславский. И в то же время он вполне самостоятелен. Его книги – настоящая литература о театре, они свободны, легки, полны творческой энергии и обаяния. И как-то странно думать, что писал их тот самый «зануда», педант из воспоминаний Шверубовича. Трудно поверить, что их автор и в самом деле человек, чьи суждения отличались прямолинейностью, чей характер представлялся Станиславскому настолько непереносимым, что он не рискнул ввести его в Художественный театр в качестве штатного сотрудника.

Они оба были людьми, не допускающими посторонних в свое внутреннее пространство. Наверное, мало кто (а скорее всего – никто, ведь в многочисленных воспоминаниях и письмах 1930-х гг. Демидов как бы не существует) предполагал ту степень рабочей близости, которая их связывала долгие годы.

Но положение их в мире театра не было равным. Демидов забывал об этом неравенстве не только потому, что искренне привязался к К. С. и его работе, но и по внутреннему (как теперь можно понять – справедливому) ощущению собственной творческой значимости. Однако для Станиславского, продолжавшего видеть в Демидове ученика, приобщенного к делу, человека, не определившегося в профессии и бытовой жизни, такого равенства не существовало. Демидов, превратившийся из молодого гувернера в независимого, талантливого коллегу, как и прежде, оставался для него «заготовкой», которую можно использовать, если она понадобится, а потом отложить про запас. Демидов этого не понимал. Конечно же, «наушники», конечно, тоже были. Независимый, неудобный и лучше других знающий «систему», Демидов оказывался явно лишним в пронизанной интригами ситуации ста-

реющего Художественного театра. Молодая режиссура, едва объявившись и быстро затеяв борьбу за территорию, не собиралась пускать претендента, сильного, близкого, как никто из них, к Станиславскому.

К. С., живой, но ослабевший лев, чувствовал, что за его спиной уже идет настоящая драка. Для одних – за немедленное получение максимального влияния и власти в театре. Для других – за титул первого ученика, которому достанется главное творческое наследство – «система». С каждым годом возня становилась всё откровеннее. Внешние атаки на устаревшее буржуазное искусство Художественного театра, захлебнувшиеся не без поддержки Ленина, переместились внутрь. Не сумев опрокинуть существующую систему в прямом с ней столкновении, новое поколение входит в нее. И уже находясь внутри, продолжает свои либо разрушительные, либо более спокойные реформаторские усилия. Актер Художественного И. М. Кудрявцев, ярый сторонник Станиславского, записал 7 мая 1934 г. 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»³⁴.

Считая отношения с К. С. доверительными и равными, Демидов высказывал горчайшие мысли о состоянии Художественного театра, требовал от Станиславского (именно требовал, жестко и не щадя его самолюбия) решительных действий. Станиславский и сам давно уже кричал «Караул!» Кричал, но терпел. Вынужден был терпеть. И всё больше уединялся в Леонтьевском переулке. Всё реже переступал порог Художественного театра. Разочарования К. С. не скрывал. Оно звучит в письмах, в беседах с посещающими его «лазутчиками» из Камергерского переулка.

Время от времени Станиславский предпринимал решительные шаги. 7 сентября 1934 г. О. С. Бокшанская пишет Немировичу о встрече К. С. с труппой, о «тронной» речи, которую он произнес:

Как всегда водится, у нас в театре выудили из этой речи всё, 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 чая и смотревшего знакомого тоже, и вот тут, за чашкой чая, выяснять погрешности исполнения в спектакле накануне. Можете себе представить, сколько анекдотов пошло по поводу этой чашки чаю и этих знакомых³⁵.

В театре изощрались в остроумии, говорили, что «знакомым» окажется все тот же Н. В. Егоров, занимавший во МХАТе в разные годы высокие административные должности и неизменно пользовавшийся доверием Станиславского. Он будет при каждом инспекторском посещении заказывать себе разные парики. Вряд ли кому-нибудь в голову приходило, что обещание свое К. С. выполнит. И потому этот забавный эпизод быстро прошел стадию анекдота и не имел продолжения в истории Художественного театра. Смотрел ли кто-то спектакли, разговаривал ли К. С. с актерами после донесения лазутчиков, сведений, казалось, не сохранилось.

Однако шутники ошибались. К. С. не блефовал в надежде поднять творческую дисциплину. Архивы поведали, что он все-таки засылал на спектакли своего эмиссара. Им оказался никем не предполагаемый Демидов. Отчеты, таящиеся в его бумагах (в Музее МХАТ в Москве, в Театральной библиотеке в Петербурге), позволяют приоткрыть эту «анекдотическую» страницу из жизни К. С., а заодно оценить степень его доверия Демидову.

«Эмиссар» взялся за дело с обычной своей методичностью. Увлечение индийской философией, йогой, самыми разными религиозными практиками сочеталось в нем с прямолинейностью подходов к ситуациям сложным. Он считал своим долгом направлять окружающих на пути

истинные. Касалось ли это пережевывания пищи или творчества. Стоит в очередной раз удивиться наивности К. С., который такую деликатную рискованную миссию поручил человеку, не умеющему и не хотящему огибать острые углы. Или в своем одиночестве Станиславскому просто больше не на кого было положиться?..

Демидов стал смотреть спектакли и писать отчеты, которые, как обещал ему Станиславский, будут сообщены актерам. Однако никаких упоминаний о дальнейшей судьбе этих отчетов, тем более о разговорах «за чашкой чая», не существует. Станиславский вряд ли предвидел, какими жесткими окажутся полученные им от Демидова донесения.

В архиве Музея МХАТ сохранились отзывы на три спектакля: «Вишневый сад», «Таланты и поклонники», «Свадьба Фигаро». В Театральной библиотеке Санкт-Петербурга, возможно, есть еще и «На дне» (след обнаружен, но текст пока найти не удалось). Это пространные (множество страниц) работы, автор которых не только (иногда не столько) упрекает актеров, но критикует сам режиссерский замысел, предлагает собственный взгляд на пьесу, затрагивает кардинальные проблемы исполнительского мастерства. Он то вдаётся в теорию, то предлагает очень конкретные и дельные советы. Отчеты бесконечно интересны как зеркало, отразившее состояние Художественного театра середины 1930-х гг. Интересны они и как теоретические работы.

Демидов не соблюдает никаких табу о рангах, для него неприкасаемых нет. Наверное, никто в театре не посмел бы сказать вслух то, что он позволяет себе написать об О. Л. Книппер – Раневской, хотя проблема и была очевидна. Но хотя Чехова уже давно не было с ней рядом, его имя все равно очерчивало вокруг нее невидимый защищающий круг. Демидов же несентиментален и буквально относится к поручению Станиславского. А потому Ольге Леонардовне достаётся 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 плюсков... 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!³⁶

Неужели Демидов мог думать, что они встретятся с Книппер в Леонтьевском переулке за чашкой чая и обсудят вместе с К. С. его отчет? А в результате она либо откажется от роли Раневской, уступая ее более молодой актрисе, либо согласится совершенно изменить рисунок? Какова была реакция Станиславского, что он сказал автору отчета, неизвестно. Но участникам 700-го спектакля «Вишневый сад» примерно в этот же отрезок времени отправил (там стоит и подпись Лилиной) из Стрешнева теплое поздравление, особо отметив новых исполнителей «во главе с бессменной, талантливой, обаятельной <...> милой Раневской – Книпперушей»³⁷.

План К. С. явно претерпел принципиальное изменение. Если первоначально о появлении наблюдателей он объявил открыто, то теперь дело превратилось в тайну двоих. Однако, как свидетельствует приложенная к большому отчету маленькая записка, Демидов все-таки полагал, что отчеты могут быть, пусть не от его имени, сообщены актерам. «Я нарочно не подписался под записями о “Вишневом саде” – чтобы кому-нибудь не попал на глаза. Я сознательно избегал выражения «сквозное действие», чтобы Вам во время замечаний удобнее было импровизировать, пользуясь записями как фактическим независимым материалом». Похоже, он давно уже привык отступать в тень, и кто может теперь сказать, сколько «независимого материала» осело в «системе» К. С.

А вот отчет о просмотре «Женитьбы Фигаро». На заключительном этапе в работе над спектаклем принимал серьезное участие сам Станиславский. Казалось бы, чувство самосохранения должно было призвать Демидова к максимальной деликатности. Во всяком случае, подсказать: судить нужно лишь о недостатках актерского исполнения, не вторгаясь в трактовку пьесы. Однако спектакль вызывает в нем теоретическую активность. Он анализирует пьесу, обнаруживая поверхностность существующих в спектакле трактовок. Его предложения основательны с точки зрения психологии и бытовой правды, но они иногда оказываются и более сценически яркими. Начинает Демидов дипломатично, но дипломатии ему хватает на две фразы.

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 гоняются за комедийностью, за легкостью, боятся усложнить, усерьезнить, углубить и теряют основное: содержание, смысл, существо³⁸.

Массовые сцены – «все они мертвы».

Оркестр, появляющийся на сцене, выпадает из действия, как вставной номер. И Демидов советует «загримировать инструменты».

Общий 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.

А Станиславский-то на репетициях добивался именно легкости, старался преодолеть рутинную малоподвижность уже успевших отяжелеть актеров. Он-то пытаюсь оживить вялый спектакль, намеренно не перегружал их сложными разработками, требовал энергии, ритма, стремительного раскручивания интриги. Да, очевидно, он все-таки отчасти «гонялся за газом». Это подтверждает

ют и рецензии критиков. Но чтобы «баварский квас»... Правда, прошло уже почти десять лет с момента его репетиций. А без постоянного режиссерского надзора былое шампанское могло переродиться и в квас.

В эти же самые годы сотрудничество с Демидовым приобретает особенно продуктивный характер. Идет подготовка к печати рукописи «Работа актера над собой». Демидов – один из редакторов. Станиславский понимает, что именно он – редактор настоящий, ведь никто кроме него, даже знающая и верная Гуревич, не может до конца вникнуть в практическую и теоретическую суть этой работы. Однако, как выясняется, Демидов не только проникал в суть книги, но и подвергал ее ревизии. Его смущали результаты применения «системы», уже начинавшие сказываться в современных спектаклях, в работах актеров, воспитанных вроде бы по ее законам. Беспокоил вопрос, почему, набрав в студию молодых талантливых людей, они в результате получают на выходе довольно средних, неярких актеров?

В мае 1937 г. Демидов запишет в дневник:

Только что слушал по радио «Каренину...» <...>.

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, всё это самое беспросветное «ремесло правдоподобия»?

А какая самоуверенность, какой самовосторг!

<...> Что же? Значит, прав дед? Значит, так и не останется ничего – всё 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»), 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 вернуться ко многим прежним ошибкам и примитивам. Это – огромно. Но разве в этом только смысл всех страданий и чаяний?³⁹.

Резко. Однако будущее покажет, что в рассуждениях Демидова заключалась доля справедливых опасений. Ведь действительно, «система» помогает не только талантливым. Но (и это ее «побочный продукт») она дрессирует еще и посредственностей, позволяя проникнуть туда, куда без такой дрессировки путь им был бы заказан. К. С. постоянно подчеркивал, что гениальному актеру «система» его не нужна, что она для тех, кому не отпущено высшего дара. Однако возникает невольный вопрос: до какой степени «не отпущено»?

Не мог, очевидно, Демидов без возражений принять и вынужденную боязнь К. С. рассматривать подсознательные процессы в актерском творчестве. Ведь именно на них, как мы знаем, он сосредоточил внимание с первых же своих шагов на театральном, еще наивном любительском поприще. Впрочем, расхождений было много. Вот что писал в 1938 г. Демидов Немировичу-Данченко, правда, уже после расставания со Станиславским:

Я был знатоком и поборником «системы», но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом, отвела меня от нее, во всяком случае, от основных ее положений.

И чуть дальше:

К. С. предложил мне редактировать его книгу. Я взялся. В продолжение 2-х лишним лет занимался я этим, часто с ним споря и склоняя на многие уступки, но все-таки в конце концов в результате этих принципиальных споров, как выразился К. С., «творческие пути наши разошлись»⁴⁰.

Письмо очень непростое (к тому же, опубликован сохранившийся его черновик). В нем явно проглядывает попытка Демидова наладить отношения с Немировичем-Данченко. На деле вряд ли он так давно и так окончательно отошел от основных положений «системы». Но нельзя не обратить внимания на утверждение, что он, занимаясь редактурой, склонял К. С. «на многие уступки». Это серьезно и вряд ли может быть плодом фантазии Демидова. Будущим исследователям еще предстоит разобраться в характере и динамике этого непростого, конфликтного, но важного для обоих сотрудничества. Понять настоящую роль Демидова в работе К. С. над «системой».

В деревнях старухи, чувствуя приближение смерти, приводят в порядок простые, но для них важные дела. Перебирают нехитрый скарб, выбрасывают хлам, накопившийся за целую жизнь. Откладывают «наследство», которое останется после них родственникам. А то, не дай Бог, оговорят: «Жила, жила и ничего не нажила». По смертного оговора боятся больше, чем пересуда при жизни. А еще загодя шьют платье «на смерть».

О «платье на смерть», не в буквальном, разумеется, смысле, не думать не мог и Станиславский. Конечно, он боялся властей. Кто их тогда не боялся, кто мог чувствовать себя в безопасности? Однако предпринял два (одно за другим), демонстративно супротивных действия. Прежде всего это хрестоматийно известная поддержка опального, лишённого театра Мейерхольтда. К. С. предложил ему работу в своем Оперном театре (т. е. там, где мог распорядиться единолично). Жест, который может показаться случайным, на самом деле таким не был. Следом К. С. совершил еще один подобный поступок, о котором редко вспоминают в театральной литературе. А между тем в самой этой повторяемости проглядывает решимость, своего рода «способ служения России» в жестоко изменившихся условиях.

Как известно, постановка в Большом театре оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» после высочайшего неодобрения вызвала грандиозный скандал. В «Правде» появилась знаменитая статья «Сумбур вме-

сто музыки». Станиславский был ежедневным читателем этой газеты, значит, статья мимо него не прошла. И тем не менее он пригласил в Леонтьевский переулок обруганного Шостаковича, чтобы договориться и с ним об опере для своего театра, в котором и без того уже служил Мейерхольд (готовился к постановке «Дон Жуана» Моцарта, премьера должна была состояться в следующем сезоне). Естественно, отношения между ними складывались не только служебные. Мейерхольд нередко приезжал к Станиславскому в Леонтьевский переулок. И они говорили подолгу. Такая устойчивая и публичная близость к К. С. целительно сказывалась на социальной репутации Мейерхольда. Это Станиславский помимо личного интереса к самим беседам, безусловно, учитывал. Теперь гостем Леонтьевского переулка сделался и Шостакович.

Станиславский не только приблизил к себе идеологически осужденных, он вместе с ними еще и сыграл своего рода домашний, но адресованный общественному мнению спектакль. Вот как описывает А. В. Февральский, оказавшийся свидетелем режиссерской и нравственной акции К. С., просмотр 25 мая 1938 г. в Леонтьевском переулке «Виндзорских проказниц», учебной работы Оперной студии. Собранным «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»⁴¹. Не правда ли, впечатляющая картина. Два изгоя: ошуюю и одесную. И не где-нибудь, а на публичном показе. И выходят-то они не из коридора, как прочие, а вместе с хозяином

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 заставляет вспомнить просьбу К. С. на юбилее театра (1928) почтить память Саввы Морозова вставанием, обращенную к залу, в котором члены правительства во главе со Сталиным. Будто К. С. запомнил свой 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 смертельно опасной политической конъюнктурой. Всё равно, сколько дней ему еще оставалось, но они были последними, когда можно что-то объяснить и исправить. И он спешил дошить свое «платье на смерть».

Конечно, небольшой Онегинский зал, с наивным ритмом его белых колон, 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, Станиславский, наверное, испытал огромное нравственное облегчение. Его он, вероятно, испытал и закончив «Работу актера над собой» неожиданной последней главой, которую, преодолев страх обвинения в идеализме, назвал «Подсознание в сценическом самочувствии артиста». Стоит напомнить, что еще в 1914 г. Демидов писал сыну Станиславского 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»⁴².

Все эти поступки нельзя объяснять непоследовательностью старого человека. Ни в чем ум К. С. не обнаружил старения. До самого конца он мыслит ясно, поступает логично. Всё так же точно, образно пишет. Старость явилась к Станиславскому иначе – настойчивым, постоянно осознаваемым сокращением остающегося пространства

жизни. Оказавшись между жестким социальным давлением и близким концом, К. С. поступил неожиданно, но честно, как умел это делать всегда. Словно на занятии в Габиме, про которое вспоминает в своих, уже цитированных, Дневниках Кудрявцев. Однажды К. С. показывал студийцам, как надо правильно ходить. Но – споткнулся и упал. Все ахнули. А он, поднявшись, спокойно сказал: «Нет, так не надо». Вот и теперь, закончив «Работу актера над собой» неожиданной последней главой, он поправил себя. Ведь сам он, как никто, знал о вынужденной недоговоренности труда всей своей жизни. Но умолчать о самом существенном он позволить себе не смог. Последняя глава – как призыв к размышлениям, выходящим за рамки уроков, которые в основном тексте книги ведет Аркадий Николаевич.

Сшить реальное платье на смерть, то, в котором тебя похоронят, – требующая мужества, но технически довольно простая задача. Иное дело платье незримое, итог целой жизни. Трудная нравственная обязанность завершающего свой путь человека. Станиславский от нее не уклонился. И спешил исправить то, что еще можно исправить, высказать невысказанное, объяснить, быть может, – покаяться. В отличие от Немировича он всегда умел видеть себя со стороны. При всем колоссальном упрямстве, умел признавать свои ошибки, свою неправоту. Несправедливости, которые он допустил по отношению к разным людям, прежде поглощаемые стремительным движением творчества, теперь, очевидно, всё больше беспокоили его. Он без иллюзий просматривал ленту прожитой жизни. В декабре 1936 г. Качалов записывает свой долгий разговор с К. С.

Вчера до 1 часу ночи заговорился с Константином. Он говорил – уже не в первый раз – о своем одиночестве. В личной жизни, не в искусстве. К. С. объясняет свое одиночество тем, главным образом, что он с недостаточным вниманием и интересом относился к людям в окружающей его жизни. <...> Я часто упрекаю себя за то, что, наверное, я на многих

не обратил должного внимания, многих недооценил, многим не помог как следует вскрыться и проявиться вовсю⁴³.

PS. И последнее. Каким бы странным ни показалось это утверждение, но, возможно, именно в незавершенности «системы», в противоречивости, в огромном количестве текстов, заметок, фрагментов, не вошедших в основной текст, – гарантия ее жизни в сознании всё новых и новых театральных поколений. К. С. хотел создать абсолютное руководство, учебник на все времена, словно это был учебник по арифметике, где дважды два всегда, на всех языках, в любом уголке земли будет четыре. Но при этом он больше всего боялся ограничениями и правилами помешать великому 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 всё 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 естественному⁴⁴.

Сегодня, в мире, как никогда прежде подавленном техническим прогрессом, отъединенном от живой материи бытия, именно стремление Станиславского к природному, естественно возникающему, наверное, и есть самое ценное.

В новой художественной ситуации актуальность труда Станиславского, его значение для будущего усиливается. Ситуация компрессии, возникшая где-то в середине XIX в., о чем шла речь в начале статьи, не исчерпана. Напротив, она, похоже, лишь набирает силу. Мир меняется всё с большей стремительностью. В тот, прежний, период выхода из тупика театр смог опереться на худо-

жественные ресурсы всего человечества. Нашел обновляющие эстетические идеи, так сказать, в «бабушкином сундуке». А еще – в новой драматургии, сумевшей войти в резонанс с переменами жизни общественной и жизни частной. А также в неудержимом техническом обновлении мира, которое подстегивало, делая осуществимыми, самые дерзкие режиссерские поиски.

Но сегодня ситуация совершенно иная.

Общечеловеческий художественный ресурс превращается в склад вещей второй свежести. Постмодернизм, заложивший его по второму разу в свою «мясорубку», лишь на время создал иллюзию оживления. На втором витке запас оказался значительно скромнее и истощился неожиданно быстро.

Современная альтернативная драматургия уже не обладает необходимым влиянием, чтобы действительно стать источником новых идей для театральной культуры. И дело вовсе не в том, 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.

Технические возможности? Они сегодня колоссальны, конечно. Но усиливающееся вторжение непрерывно обновляющихся технологий не только благо, но и беда. Оно постепенно сглаживает принципиальное отличие театра, искусства сиюминутно живого, от других видов искусств, не работающих по принципу «он лайн». Мертвое в нем всё активнее стремится подменить живое.

Но всё еще остается единственный реальный «ресурс» выживания – человеческий. Искусство актера. Как личность и как «материал» актер не требует специального осовременивания, он сам пришел с сегодняшних улиц, из гущи сегодняшней жизни. Надо только освободить его

«я», этого всемогущего джина, которого (почему мы так боимся это признать?) последние десятилетия загоняли в бутылку. Вспомним, как почти мгновенно преобразился театр, когда в середине XX в. 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 поразительного обновления театрального языка, того влияния 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. И у ранней Таганки, при всей великолепной условности ее спектаклей, уникальный способ актерской игры, агрессивная, направленная в зал живая энергия были одним из существеннейших элементов эстетики Юрия Любимова.

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 его заявления как способ обмануть «око недреманное», чтобы выжить под официально одобряемым знаменем. Однако на самом-то деле Олег Николаевич, если и лукавил, то самую малость. Способы игры в «Современнике», на Таганке (да-да, и на Таганке, не случайно Любимов, причем один из немногих своих коллег, прилежно ходил в ВТО на занятия М. Н. Кедрова по «системе»), в какой-то мере – 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. Ведь не случайно же утверждал Ежи Гротовский, что самым лучшим учеником Станиславского был Мейерхольд.

Наблюдая за сегодняшними процессами, нельзя не замечать попыток в нынешней «заикливившейся» театраль-

ной ситуации по-своему, по-новому опереться на этот великий актерский «ресурс». Многие известные спектакли сегодняшних впередсмотрящих постановщиков (к сожалению, не столько у нас, на родине «системы», сколько за ее пределами) были бы простыми упражнениями на фантазию и искусство композиции, если бы в них не играли прекрасные, способные отдать спектаклю свою не только художественную, но и реально человеческую энергию актеры. Стоит вспомнить хотя бы совсем недавние свои гастрольные (Германия, Финляндия, Польша, Япония) театральные впечатления.

«Система» К. С., пройдя сквозь столетие, пережив ортодоксальных своих толкователей, из недр процесса учебного, где «перезимовывала» какое-то время, пожалуй, уже готова во всей своей обольстительной незаконченности, войти определяющей силой в театральный завтрашний день. Как бы ей ни мешал жирный знак равенства (поставленный в былые и не лучшие времена) между ее творческими идеями и дряхлеющим искусством советского МХАТа, до сих пор пугающий массовое театроведческое сознание. У театра, этого странного вида искусства, которое делается людьми из людей же, не существует, очевидно, иного сценария выживания, как еще раз понять, что он (в чем всегда был уверен К. С.) все-таки «для актера».

Примечания

- ¹ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1998–1999. Т. 9. С. 671. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- ² *Соколова З. С.* // О Станиславском: Сборник. М., 1948. С. 3.
- ³ *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 161.
- ⁴ *Дидро Д.* Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 87.
- ⁵ Там же. С. 59.
- ⁶ *Станиславский К. С.* Т. 1. С. 53.
- ⁷ *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 471.
- ⁸ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 6. М., 1978. С. 213.
- ⁹ *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 471.

- ¹⁰ *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. Указ. изд. С. 161–162.
- ¹¹ Там же. С. 157–158.
- ¹² Там же. С. 158.
- ¹³ *Станиславский К. С.* Т. 5. С. 358.
- ¹⁴ Там же. С. 607.
- ¹⁵ *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. Указ. изд. С. 295.
- ¹⁶ *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 470.
- ¹⁷ *Станиславский К. С.* Т. 1. С. 600.
- ¹⁸ *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 450.
- ¹⁹ Там же. С. 452.
- ²⁰ Там же. С. 522.
- ²¹ Там же. С. 475.
- ²² Там же. С. 674.
- ²³ *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. Указ. изд. С. 157.
- ²⁴ *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 383.
- ²⁵ Письма О. С. Бокшанской Вл. Ив. Немировичу-Данченко: В 2 т. М., 2005. Т. 2 С. 374–375.
- ²⁶ *Смирнова Н. А.* Воспоминания. М., 1947. С. 326.
- ²⁷ *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 231.
- ²⁸ *Смирнова Н. А.* Воспоминания. Цит по: Летопись К. С. Т. 2. С. 290–291.
- ²⁹ *Шверубович В.* О людях, о театре и о себе. М., 1976. С. 97–98.
- ³⁰ *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 54.
- ³¹ *Станиславский К. С.* Т. 2. С. 44.
- ³² *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 т. СПб., 2004–2009. Т. 4. С. 479.
- ³³ Там же. С. 470–471.
- ³⁴ *Кудрявцев И. М.* Дневник 1932 года. С. 93. Музей МХАТ. Архив И. М. Кудрявцева, 151/1-3.
- ³⁵ Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко. Т. 2. Указ. изд. С. 143–144.
- ³⁶ Демидов Н. В. Музей МХАТ. Ф. 33. Ед. хр. 68.
- ³⁷ *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 626.
- ³⁸ Демидов Н. В. Музей МХАТ. Ф. 33. Ед. хр. 68.
- ³⁹ *Демидов Н. В.* Творческое наследие. Указ. изд. Т. 4. С. 471–472.
- ⁴⁰ Там же. С. 485.
- ⁴¹ Встречи с Мейерхольдом: Сборник. М., 1967. С. 200.
- ⁴² Музей МХАТ. К. С. № 19654.
- ⁴³ Летопись. Т. 4. С. 459.
- ⁴⁴ *Станиславский К. С.* Т. 5. С. 263.

ИДЕИ СТАНИСЛАВСКОГО СЕГОДНЯ ИНТЕРВЬЮ В. ФИЛЬШТИНСКОГО

БЕСЕДОВАЛ Н. ПЕСОЧИНСКИЙ

Н. П. Можно ли воспитывать сейчас, в XXI в., актера без идей Станиславского? Мы что-то потеряем?

В. Ф. Мне лично невозможно без Станиславского. И всякое серьезное воспитание артиста без Станиславского, мне кажется, невозможно. И это не только моя точка зрения: люди во многих странах продолжают испытывать огромный интерес к Станиславскому. Могу засвидетельствовать это на опыте двадцати зарубежных мастер-классов. За границей считают Станиславского очень важным человеком для театра. Может, конечно, кто-то наивен по отношению к этому имени. Кто-то, может быть, слегка скептичен. Кто-то толком не в курсе. Но всё равно имя остается магическим. Тема моих мастер-классов (слово «мастер-класс» противное, напыщенное, но привилось) – всегда «Станиславский». Правда, я на этих мастер-классах говорю все, что считаю нужным, при этом ссылаюсь: «Это сказал Станиславский». Такая вот хитрость. Да, это лукавство, некая мистификация, потому что я говорю то, что именно я сейчас думаю, но это и одновременно и правда, потому что источник всего – Станиславский! Я формулирую «законы Станиславского», хотя он «законов» никаких не писал, «правила Станиславского», «постулаты Станиславского». Первый закон, второй, третий, четвертый, пятый, шестой... Все это, конечно, игра, за которую прошу прощения. Но таким образом я выделяю то, что для меня есть Станиславский сегодня. То, что мы у него берем, то, что нас кормит, и на чем мы стоим. Это, разумеется, может быть, – некоторая схема. Но опять же, это от Станиславского. Я говорю: «Запишите первый закон Станиславского: «Don't act!»» Что за «закон» такой? Закона, конечно, нет. Но на самом деле это абсолютно точный страстный призыв Станиславского «НЕ ИГРАТЬ!» И это не то, что преслову-

тая «правда жизни». А именно «НЕ ИГРАТЬ!» В каких-то своих записках Станиславский очень жалобно пишет: «Вот прошу же Качалова: не играй! Играет <...>» Вот и всё. Кому же еще могла прийти в голову такая простая трогательная просьба не играть на сцене. Когда за рубежом говоришь «Не играй», сразу удивление: как это, в театре не играть... (Ну, потом выясняется, что играть надо всё равно, но иначе, и это другой уже вопрос.) Итак, первое: не играть. Сюда же примыкает высмеянный многократно крик Станиславского «Не верю!» Сколько юмора вокруг этого... Даже в Леонтьевском переулке, в Музее Станиславского, слева наверху, где кончается лестница, помещена небольшая комическая скульптура: Станиславский сидит на скамейке, откинувшись назад, и как бы заслоняется рукой от чего-то отвратительного. Имеется в виду «Не верю!» В общем, это стало поводом для шуток. Но выясняется, что у Станиславского важнейшее: «верю» или «не верю». А сколько иронии вокруг... Поэтому я не поклонник «Театрального романа» М. А. Булгакова. Меня это произведение не заставляет хохотать. К тому же, его читает не только театральная братия, но и «обыватели»... Люди получают извращенное представление о чем бы то ни было. Я понимаю, как было больно Булгакову, всё понимаю, знаю историю вопроса и что писал об этом Смелянский. Но честно скажу: я не люблю «Театральный роман». А «Не верю!» – существенная штучка. Другое дело, кто именно смотрит. Надо же иметь право на такое ощущение. Мы, педагоги, годами в себе его выработываем: «верю» или «не верю». Театр связан с жизнью. Хочу видеть, как всё течет в жизни. Хочу соответствия. Не то, чтобы я хотел натуралистического, бытового, правдоподобного театра. Но все же хочу соотношения, хочу живых людей. Хочу, чтобы это было похоже на меня. Чтобы это имело отношение к скоропреходящей жизни. Отсюда естественная связь имен: Станиславский – Чехов. Сперва Чехов Станиславского вроде бы не любил, потом полюбил, и стали у них трогательнейшие отношения. Вот Виноградскую почитать: это человечнейшие отношения. А до этого как Станиславский комплексовал

перед Чеховым! И как они постепенно находили дружеский тон общения!

В общем «не играть» – вот, собственно, первый постулат Станиславского. Отсюда же – ассоциативность. Сравнение с собственным опытом – душевным, физическим, физиологическим. У нас в Мастерской есть задание «ассоциативный этюд» – как у тебя было в жизни в соответствующей ситуации. Это «метод ассоциативного мышления».

Дальше, важнейшая вещь у Станиславского: концепция физического бытия. Я так называю эту часть учения Станиславского, потому что нужно обязательно подчеркнуть эту странность – «метод физических действий» (понятие неопределенное, формальное, не практическое, не имеющее никакого смысла). А концепция физического бытия, или «физические действия и ощущения» (слова Станиславского), весь тренинг наш, «физическое самочувствие» (по Немировичу), «физическая жизнь» (американские студенты в этом году увезли от нас такой термин) – факт! Это открыто Станиславским. Связь физического и душевного, внешнего и внутреннего. По его рекомендации мы и начинаем с этого. Американцам это показалось чудом. А у нас наработано, аксиома. Создает изначально чудо не-фальши. Надо знать: вечер или утро, холодно или жарко, где стол, где комната, надо есть, пить по-настоящему... Надо оказаться в физической среде. Это уже путь к правде. Еще не правда, но путь, в этом случае некуда деться от правды. Это камертон. Это Станиславский. К этому нужно всерьез относиться. Основа сценической правды – жизнь тела.

И сразу возникает соответствующий наш тезис об относительной важности текста. Потому что текст уравнивается с другими элементами жизни – с физической жизнью, с дыханием, с ритмом, с думаньем, с воображением. У нас в Мастерской утверждается так называемая триада: физическая жизнь, воображение, мышление. Это главное в живом существовании актера. Поэтому «текст, знай свое место!» Какое-то время тому назад в споре с великолепным В. Н. Галендеевым на его тезис о том, что русский театр по природе логоцентрический, я ответил:

«Сомневаюсь». Не может быть логоцентрического театра. Зритель приходит не слова слушать, а смотреть, воспринимать жизнь. И театр – это не текст, не слова. Хотя что там говорить, текст важен. И не только как информация. Художественный текст очень важен. Это часть эстетической стороны театра. Так же, как художественное движение, как художественный грим, пластика, как все эстетические компоненты. Но это не значит, что текст в театре главенствует. Опять же это не означает, что нужно ставить спектакли с плохим текстом, что текст может быть нехудожественным, что можно говорить отсебятину. Вот «Фауст» Сокурова... Там много хорошего, но нет ни слова Гете или Пастернака. И я, «борец» с текстовым театром, хотя и ввел понятие «текстовый театр» как отрицательное, считаю, что без текста Гете или Пастернака все у Сокурова становится бедным. Однако и по Станиславскому, «текст, знай свое место»!

Наконец – этюдный метод. Он, конечно же, идет от Станиславского. Как известно, этюдный метод начинается с того, что говорят своими словами на темы пьесы. Это уже означает, что надо подождать с текстом, сперва надо разобраться в сути. Не в словах счастье. Однако мы зачастую берем этюдный метод через М. О. Кнебель, что, на самом деле, суживает понятие об этюдном методе. Ибо у Кнебель этюдный метод является только лишь частью метода действенного анализа, что, по-нашему, неверно. Этюдный метод придуман не для того, чтобы обслуживать метод действенного анализа. Еще неизвестно, кто кого обслуживает, что первичнее. Да, этюдный метод сперва означал живые пробы пьесы со своим текстом, но в широком смысле это вообще живые пробы, живые пробы жизненных ситуаций, ситуаций моих, ситуаций на перекрестке меня и пьесы. Станиславский сказал: «Этюдами мы вспоминаем жизнь». По М. О. Кнебель, этюды – это разведка пьесы. Но этюды – это не разведка пьесы, а разведка жизни! Тут разница. Этюдный метод для меня идет от Станиславского. Мне кажется, что здесь также очень важная фигура – З. Я. Корогодский. Он, правда, писал, что как бы подхватил цепочку преемственности от Станиславского через Кнебель. Но я

думаю, это не так. В силу особенностей своего таланта, Корогодский подхватил этюдные идеи непосредственно у Станиславского.

Н. П. А Эфрос? Он ведь тоже утверждал этюдный метод?

В. Ф. Эфрос сперва воспевает этюдный метод, но потом его бросает, поскольку это становится ему неинтересно. Эфрос, пожалуй, идет вслед за М. О. Кнебель. У Эфроса точный разбор, гением чего, конечно, он был, а потом уже этюд. Голова идет вперед. Как и у Кнебель. «Разведка умом, разведка телом». А по-моему наоборот. Впереди не голова! Сперва непосредственный, эмоциональный актерский отклик. В общем Станиславский – это этюдный метод. Нужно читать очень внимательно воспоминания Б. В. Зона о его встречах со Станиславским. Там есть, например, одно гениальное место. Разговор, как вы знаете, шел в конце 1930-х гг. Зон был ревностный честный поклонник идей Станиславского. Он спрашивает: «Константин Сергеевич, а как все-таки делить на куски?» (Кстати, Корогодский вслед за Кнебель утверждал, что нельзя говорить «куски», это, мол, ранний Станиславский. Надо говорить «события». Такое вот пуританство от действенного анализа, а тут, пожалуйста, живой поздний Станиславский говорит «куски».) Станиславский отвечает: «Как делим? Очень просто. Мы пробуем, играем, а потом смотрим: вот, кусок кончился! Тут другое что-то начинается». По-моему, это гениально! Проба впереди! Этюд впереди! Голова позади! Я люблю это место у Зона. Вот ведь в чем дело. Рациональный разбор, знай свой место! И это самый что ни на есть «поздний» Станиславский. Вот это настоящий Станиславский и есть. Рационализирование – это беда, и схематизм – это беда. И слово «система» Станиславского плохое очень. Он сам стеснялся этого слова, он его оговаривал. Он говорил «моя так называемая система Станиславского». По-моему, СИСТЕМА ВЗГЛЯДОВ Станиславского – так правильно говорить. Во всяком случае, я так считаю. Есть космос Станиславского, и нет «системы» как инструкции для изготовления произведений искусства.

Действенный анализ принес сперва очень большую пользу в 1960-х гг., когда от театра разговорного, текстового, красиво-фальшиво говорящего, патетического перешли к живому. Тогда сказали: «Стоп, слова, давайте разбираться, в чем дело». Тогда пригодился действенный анализ, сформулированный М. О. Кнебель, тоже, разумеется, от Станиславского идущий. Основанные на событийности действенность, упругость – всё это какое-то время, в 1960-е гг., было прогрессивным. Г. А. Товстоногов как продолжатель поисков Станиславского тоже в этом направлении сделал многое. Но потом это стало тормозом. Время обнаружило уязвимость тотального, рационального анализа. Стало тошно от этого «действия», от этой «действенности», «упругости». Актер всё время действует, действует, действует... Это оказалось неправдой. Потому что в жизни бывает, что человек просто плачет, просто молчит, не знает, что делать... А на сцене он, говорили, должен беспрерывно действовать. В жизни есть и действие, и рефлексия. Живое поведение не равно действию или действенности! Действие – это условная штука. (Так же, как «четвертая стена». Это метафора, чтобы артист не кокетничал, чтобы делом занимался. Никто не отменяет ощущение зрителя, связь со зрителем. В мозжечке есть то, что я актер, что я нахожусь в театре, получаю удовольствие.) Сейчас также читаем: выдающийся педагог М. М. Буткевич написал о том, как он открыл, что у А. П. Чехова нет действия. Я прочитал это с чувством удовлетворения, причем в нашей мастерской мы это открыли независимо от Буткевича. Но я бы добавил, что действия нет не только у Чехова, его вообще нет... Вернее, так: действенность – частность жизни. Бывает в жизни действенное, а бывает – нет. В детективе без этого не обойдешься, в комедии положений, наверное, тоже... Но вообще мы живем, а не действуем. Поэтому сейчас и взгляды Н. В. Демидова прозвучали с большой силой. Идея Демидова: кончайте диктовать артисту, пусть и артист ничего себе не диктует, пусть работает его организм. Был большой спор у Демидова со Станиславским. Станиславский в итоге признал его, Демидова, правоту, и стал в главе XVI своей книги отступать,

оправдываться... А последнее наше методическое увлечение – Ли Страсберг, который подхватил у Станиславского «аффективную память», т. е. фактически связь актера с собою. Страсберг вступил в большой спор со Стеллой Стадлер, правоверной сторонницей «действия». Кстати, приставание к артисту с ножом к горлу с вопросом: «Что ты здесь делаешь?» – для меня прием непригодный. Об этом и Сергей Женовач говорит. Я был рад от него это услышать. А совсем недавно А. Д. Андреев, ученик Кнебель, рассказывал: «Мы, ее студенты, говорили часто: «Какое событие!», «Какое действие!» А она в старости как раз говорила: «Не надо этого! Давайте искать движение жизни!» Вот и получается, она родила монстра, а потом бежала от него!»

Станиславский – это хлеб, это наше всё. Недавно была конференция в Польше, названная (вслед за Гротовским) «Ответ Станиславскому». Я там давал мастер-класс, а потом и выступал. И как вы думаете, что там оказалось «величайшим открытием», «бомбой»? Очень простая вещь. Я сказал о важности того, где происходит действие: в лесу, в избе, на палубе корабля. Где? Ну, не на сцене же! С этого, говорю, начинается Станиславский. Странно, но для участников конференции это была большая новость. А ведь если на этот вопрос по-человечески отвечает актер, тогда и отменяется «сцена» и для актеров, и для зрителей возникают жизненная среда, жизненные обстоятельства. Представляете, как у многих замудрен Станиславский, если такой вопрос кажется новостью!

Н. П. Это предлагаемые обстоятельства? Режиссер их должен подбрасывать?

В. Ф. Зачем их подбрасывать – их нужно вычитывать из пьесы. Вообще я не очень люблю термин «предлагаемые обстоятельства». Кто кому предлагает, непонятно. Есть «жизненные обстоятельства»! И их знание, учтывание, ощущение в этюдном – это забота прежде всего артиста. Конечно, в театре фигуру режиссера никто не может отменить или заменить. Но я учу полемически: актер – главный человек в театре. Актер вышел на сцену – и где режиссер? Нет режиссера, нет Карбаускиса, нет

Фоменко, нет Бугусова... Более того, где Шекспир? Нет Шекспира. Где Чехов? Нет Чехова. Ты вышел на сцену, больше никого нет. Зритель видит тебя. Кто царь сцены? Актер. Театр – режиссерский, но главная фигура в этом театре – актер.

Н. П. Как у Станиславского, «режиссер умирает»... Вы всегда говорите, что для Вас особенно важны самые поздние открытия Станиславского, а именно конец 1930-х гг. А в чем разница «раннего» и «позднего»?

В. Ф. Не надо это противопоставлять. Считается, что «аффективная память» была у раннего Станиславского и что потом она ушла, а она никуда не ушла, просто не полагалось об этом в советское время говорить... Поздний Станиславский – самый зрелый. Он много искал. Много формулировал. А потом пришел к объемам, к зрелости. Нам нужно за этим тянуться.

Н. П. Ну, а «лучевпускание», «кинолента видений» – все осталось?

В. Ф. «Кинолента видений» намного усложнилась.

Н. П. Это шло путем добавления или путем изменений?

В. Ф. Путем диалектического постижения жизни. И путем диалектических соотношений реальной и сценической жизни. По предрассудочному мнению, Станиславский в конце жизни был в маразме, а он был в расцвете! Когда он работал в Оперной студии, – это как раз расцвет. Он признал правоту Демидова в их столкновении, он был очень умный человек.

Н. П. У Станиславского были три попытки написать «Работу над ролью». Они разные?

В. Ф. Разные! В каждой последующей все меньше рационального. Хотя замечательные вещи есть и в «Горе от ума», и в «Отелло»... Но в «Ревизоре» на шестидесяти страницах – самое-самое! Там есть такое: Торцов говорит Названову: «Иди, попробуй, как Хлестаков голодный приходит в гостиницу». Тот отвечает: «Я давно не перечитывал пьесы. Надо посмотреть...» Торцов: «Иди!» На-

званов: «Надо еще посмотреть, решить...» Торцов: «Иди! Играй! Там сообразишь! Ты что, не знаешь, как голодный человек приходит и хочет есть? Иди, играй!» Третья часть «Работы над ролью» – эпицентр этюдности. Живая проба, быстрая проба, без долгого и лишнего предварительного засорения мозгов актерам. Тем не менее, разумеется, режиссер – не дурак. Он дома всё читает. Он только не лезет раньше времени к актеру со своими соображениями, но он знает пьесу хорошо.

Н. П. «Иди на сцену» – сам? Вы в книге пишете о том, что существование артиста на сцене подобно маятнику: я – не я – я – не я... Это от Станиславского? Вот у американских последователей Станиславского это всё время «я». А Станиславский находил средства, чтобы это был не только «я» с моими воспоминаниями и с моими видениями?

В. Ф. Демидов написал внятно. Пошел – и если у тебя свободное и спонтанное воображение, ты сразу станешь «не я». Тоже не рациональный процесс. Так нельзя заказывать: «Буду-ка я – не я». Тут тоже срабатывает диалектический и иррациональный механизм... Я сейчас пойду показывать вам «от себя» Ричарда III, но я стану автоматически немного «не я».

Н. П. Сам Станиславский был очень яркохарактерный актер...

В. Ф. ...и считал, что нехарактерных артистов нет. В ту свободу актера, который идет и отдается воображению, по Н. В. Демидову, входит и то, что ты свободно становишься кем-то другим. Пошел на сцену и вдруг себе показался не Николаем Викторовичем, а Иваном Петровичем... Не говоря уже о том, что в самом моем «я» столько неизведанного... Дай только волю, и все полезет наружу. Это тоже не арифметическое. Поэтому и противопоставление Станиславского Михаилу Чехову тоже неправильное. Станиславский – фундамент. Вот ты постигни сперва Станиславского, ты научись живой жизни, перевоплощению, а потом дальше прибавляй Михаила Чехова, прибавляй Гротовского, Анатолия Васильева, что

угодно прибавляй. Но если ты не достиг базового уровня учения Станиславского, то начинаешь быть эквилибристом, потому что живая жизнь – по Станиславскому! И перевоплощение – по Станиславскому! Это цель театра – перевоплощение.

Н. П. А средства у него найдены для перевоплощения?

В. Ф. Ну, какие «средства»?.. Главное средство – наблюдения над жизнью. Вот на нынешнем курсе мы используем опыт дос.театра – студенты расспрашивают, фотографируют людей. Они добывают документ и добывают жизнь.

Н. П. Самая конструктивная полемика у Станиславского была с Н. В. Демидовым... Демидов в течение долгого времени был скептически настроен по поводу воплощения идей Станиславского...

В. Ф. Он был самый лучший ученик Станиславского, который с ним прошел всё. И когда МХТ поехал в Америку, Демидов оставался «в лавке сидеть». И набирал, и учил студентов. Учил по «канонической» на тот момент системе Станиславского. И понял, что всё это – разъятие живого. Нужно жизнь воспринимать целостно, а не расчленяя на «элементы».

Н. П. А было в 1920-е гг. «расчленять на элементы»?

В. Ф. Возьмите второй том. Нужно отдельно изучать внимание, отдельно изучать общение! Но как отдельно изучать общение?! Надо изучать жизнь, а в нее и общение входит. (Вот есть книжка «Система Станиславского в терминах и понятиях» – сомнительная затея.) А Демидов в какой-то момент нашел пути достижения жизненной правды сразу. А не через «элементы». Без разъятия.

Н. П. И это не противоречит Станиславскому?

В. Ф. Нет! Демидов до конца жизни продолжал считать себя учеником Станиславского. Хотя он писал: «Станиславский так считает, а я так считаю...» И в прямую полемику вступал. Но в то же время Демидов везде пишет, что Станиславский искал жизнь. И Станиславско-

го не заподозришь в том, что он не искал жизни, что он не хотел жизни на сцене. Кто еще так искал жизнь?! Больше никто. Кстати говоря, там же, в книжке Демидова, написано, что практически Станиславский своей «системой» не пользовался. Когда он репетировал, то работал всяко, и показывал, и по-другому артистов заводил...

Н. П. То есть без «элементов».

В. Ф. Зачастую. Может быть, иногда напоминал об элементах, но в целом репетиционная практика была другая, во всяком случае, разнообразная.

Н. П. А «задачи» Станиславский на репетициях обсуждал с артистами? И в режиссерских экземплярах?

В. Ф. Некоторые его режиссерские экземпляры вообще скорее изобразительные, нежели аналитические. Вот экземпляр «Дяди Вани»: просто гениальное воображение у человека! И всё это попало на бумагу. Но анализа нет. Практика отличается от теории. Хотя вот, например, и мне помогает теоретизирование, я всё записываю, я пытаюсь делать обобщения, но это теоретизирование «под себя». Что я выбираю из Станиславского? Идеи. «Не играть» – это что? Это эстетика или технология? Или физическое бытие... Вот я посоветовал бы молодому педагогу: если ты это постигнешь – постигнешь Станиславского. Он же это открыл. Говорят, что в нашей Мастерской школа неплохая... Это, смею надеяться, – школа Станиславского. Ну да, я не люблю настырный «метод действенного анализа»... Мне кажется, нужно говорить не «действенный анализ», а «событийно-действенный анализ»... Ведь событийный разбор – тоже по Станиславскому. Но он должен быть в голове у режиссера. Режиссер дома это всё продельивает. А к артистам приставать с этим нельзя. С артистами нужно говорить только о жизни.

Н. П. Но актер Станиславского подходит для режиссерского театра?

В. Ф. Конечно!

Н. П. А до Станиславского играли иначе? Чего-то не было?

В. Ф. Мы этого не видели. Более того, мы не видели, как было при Станиславском. Вот, есть пленки, на которых художественники, уже старые, играют «Вишневый сад». Это неудобно смотреть. Но это же старые! Поэтому как они играли молодые, мы не знаем. Важно понять мир идеалов Станиславского. К тому же, перечитывая Виноградскую, убеждаешься, что сам Станиславский был большой и признанный актер, первый актер МХТ. Так что его труды были написаны не отвлеченным теоретиком.

Н. П. Он обобщил, закрепил то, чего до него не знали или знали?

В. Ф. Большой и органический талант интуитивно все знает. Разве Щепкин мало знал? А вот Ермолова, Федотова – они и сами знали, но и ходили в МХТ, и боготворили этот театр.

Н. П. Но в XVII в. не ходили... Мольер не ходил. Творчество Мольера как актера было в русле тех самых идей?

В. Ф. Конечно! Он был живой! Все живое в русле этих идей. Вот Михаил Чехов. Неважно, спорит или не спорит со Станиславским. Гении интуитивно все постигают. Эту природу живого существования на сцене они интуитивно схватывают. А нам у Станиславского нужно взять простые и глубокие истины.

Июнь 2012 г.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н. А. Таршис</i> Предисловие к четвертому выпуску	3
<i>Е. Соколова</i> Актер в театре Е. Б. Вахтангова	8
<i>И. Шестова</i> Серафима Бирман: от Первой студии МХТ к МХАТ Второму	67
<i>Т. Джурова</i> Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория	121
<i>В. Миронова</i> Актер в Театре Акимова	166
<i>Р. Кречетова</i> Великая театральная иллюзия: Работа Станиславского над “системой” как повод для некоторых размышлений	199
Идеи Станиславского сегодня Интервью В. Фильштинского Беседа Н. Песочинский	267

Научное издание
Русское актерское искусство XX века
Выпуск 4
Сборник статей

Редактор *Ю. М. Зислин*
Корректор *С. П. Минин*
Компьютерная верстка: *И. А. Громова*

Подписано к печати 06.11.2013
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 17, 5. Тираж 200 экз.

www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Т. 314-21-83