Радищева О. А. **Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917 – 1938**. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 445 с.

К читателю 7 [Читать](#_Toc248661560)

**Поиски иного выхода**

**Глава первая**
Новая ситуация — Возобновление проекта Станиславского — Девятидневное обсуждение — Контраргументы Немировича-Данченко — Столкновение студийного и театрального — Решение проекта затягивается — Вторая попытка — Новое «двоевластие» — Артистическая Студия середняков — История из-за «Росмерсхольма» — Станиславский изобрел «театр-пантеон» — Что принесут в «пантеон» студии? — «Комедия» с «диктатурой» Станиславского 8 [Читать](#_Toc248661561)

**Глава вторая**
Планка Художественного театра — Расширенный «пантеон» — Группы «Чайки», «Сверчка» и «Зеленого кольца» — Единство при разделении — Катастрофа группы «Чайки» — Спасение в оперетке?! — Первая студия подвела Станиславского — Страшная ночь в Москве — «Пантеон» временный, без идеалов 31 [Читать](#_Toc248661563)

**Глава третья**
«Где мы»? — Незнакомая молодежь — О современных исканиях — Развитие Художественного театра — Каким представлять будущее? — «Мы лишились пафоса» — «Наша закулисная этика» — Связь искусства с жизнью — Переживание и техника — Лекции Станиславского — Лекции Немировича-Данченко 48 [Читать](#_Toc248661564)

**Глава четвертая**
Старый и новый «Каин» — Между мистерией и опереттой — Учреждение «комической оперы» — Провал «Каина», успех «Анго» — Немирович-Данченко реформирует жанр — «Комическая опера» по образцу МХТ — Основатели МХТ в Большом театре 63 [Читать](#_Toc248661565)

**Глава пятая**
Статья «Одиночество Станиславского» — Неоглашенный ответ Немировича-Данченко — «Вздорная информация» — Монография Волькенштейна — Переписка Немировича-Данченко с Волькенштейном — Реабилитация престижа Немировича-Данченко 78 [Читать](#_Toc248661566)

**Глава шестая**
Несбывшиеся зарубежные гастроли — Необходимый Луначарский — Вновь разделение и «пантеон» — Правда Станиславского о «Периколе» — «Кооператив МХАТ и его студий» — Безденежье — «Ревизор» задает вопросы — Разрешение гастрольной поездки — Немирович-Данченко останется в Москве — Хлопоты в Берлине — Приглашать ли Германову? — Минута в Себеже 98 [Читать](#_Toc248661567)

**Разлуки и свидания**

**Глава первая**
Забота о репутациях — Юбилей МХАТ в Париже и в Москве — Переписка через посредников — Продление заграничных гастролей — Все зависит от Немировича-Данченко — Станиславский отдает доллары — Свидание в Варене 112 [Читать](#_Toc248661568)

**Глава вторая**
Перед планом будущего — Чей ученик был Вахтангов? — «Лизистрата» и направление МХАТ — «Одна большая труппа» — Требование «безоговорочного» доверия — Черный список ненужных — Пропуск в телеграмме — В Москве идет реформа — Ненавистные студии-«театрики» — Особенности одиночества Станиславского 125 [Читать](#_Toc248661570)

**Глава третья**
Воссоединение в Москве — Станиславский подчиняется «всецело» — Назначение двух секретарш — Восстановление репертуара — Две команды «Горя от ума» — Молчание и скука — Театр поглотил студию — Влияние на мемуары Станиславского — История с премьерой «Пугачевщины» — Проводы Немировича-Данченко 147 [Читать](#_Toc248661571)

**Глава четвертая**
«Петровская» реформа Немировича-Данченко — «Старики» отказываются — Долг «неразведенных супругов» — Предопределенность разрыва — Музыкальную студию не пускают обратно — «Оскорблен, обижен, возмущен» — Следовало съездить в Москву — «Историческое» собрание — Немирович-Данченко не вернется — «Не хотим верить» — Долги музыкальной студии — Станиславский выручает — Лишение эмблемы и марки МХАТ — Другое русло сотрудничества 164 [Читать](#_Toc248661572)

**Глава пятая**
Взгляд на случившийся разрыв — Старение и современность — Доверенные лица Немировича-Данченко — Кому быть директором? — Егоров — Станиславский становится директором — Подгорный — «О недоступности Константина Сергеевича» — Чудо МХАТ продолжается — «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро» — «Ставка на “Прометея”» — Возвращение «Дяди Вани» — Политика Станиславского с властями — Способы защиты «Унтиловска» 183 [Читать](#_Toc248661573)

**Глава шестая**
Голливудские иллюзии — Новые огорчения — Никто не просит прощения — Переписка с Луначарским — Преждевременное известие — Хотелось бы привязанности «посущественнее» — Станиславский исполняет долг — Предписанная реорганизация — «Руку на полное примирение» — Тайный визит Станиславского — Немировича-Данченко встречают в Москве 209 [Читать](#_Toc248661574)

**Глава седьмая**
Немирович-Данченко смотрит спектакли — Новая политическая установка — Падение акций Станиславского — «Двоевластие» в природе МХАТ — Текущий сезон оставлен за Станиславским — «Атмосфера глумления» — Заявление «девяти» — Открытое письмо и черновики — Молодая «шестерка» — Ради сохранения единства — Вопросы будущего репертуара — Настроение Станиславского — Праздник 30‑летия МХАТ — «Промах» Станиславского — «У К. С. Грудная жаба»… 229 [Читать](#_Toc248661575)

**Эпизоды**

**Глава первая**
«Не всякому слову верь» — Линия превращается в пунктир — Кому передать руководство? — Переговоры о «красном директоре» — Представление МХАТ Гейтца — Отбор информации для Станиславского — От «Блокады» к «Воскресению» — Незадавшаяся судьба «Отелло» — Отчетное письмо и ответ — Немирович-Данченко у Рейнхардта — Три директора больны — Отклоненная встреча — Письмо «в срочном порядке» — Наконец «длинная беседа» — Разные заявления Гейтца — Согласие и доверие — Смерть Лужского 249 [Читать](#_Toc248661576)

**Глава вторая**
Станиславский проводит реформы — Переподчинение МХАТ властям — Выпуск «Страха» — Немирович-Данченко продлевает отпуск — Станиславский действует самостоятельно — Мнения о «Самоубийце» — Замыслы «Мертвых душ» — Летом 1932 года в Берлине — Образование «совета трех» — Немирович-Данченко уехал в Италию — Станиславский в Москве — Отзывы о «Мертвых душах» — Раздоры из-за Судакова 276 [Читать](#_Toc248661578)

**Глава третья**
Немирович-Данченко пишет книгу — «Немножко Европы» — «Цена жизни» — Свидание с Бертенсоном — Неопределенное положение — «Благородные отношения» со Станиславским — Планы поработать за границей — Итальянские проекты — «Вишневый сад» по-другому — Современная пьеса «Кошка» — Поездка к Горькому в Сорренто — Станиславский просит Сталина — Милость власти и возвращение домой 301 [Читать](#_Toc248661579)

**Глава четвертая**
Немирович-Данченко готовился к Москве — Проблемы Станиславского — В атмосфере московской жизни — Актер «стал советским человеком» — «Таланты и поклонники» — «Синтетическое восприятие образа» — «Высокое почтение к нашему театру» — Идеология и быт — Станиславский узнает о сезоне — Обстоятельства Станиславского за границей — К 75‑летию Чехова — Упреки и наставления Станиславскому 317 [Читать](#_Toc248661580)

**Глава пятая**
Станиславский берется за руль — Два «кабинета» — Ошибки директора Станиславского — Второй план событий — Толкование «Грозы» — Последняя встреча основателей МХАТ — Последний раз в театре 332 [Читать](#_Toc248661581)

**Глава шестая**
Нейтралитет Немировича-Данченко — «От автора» в «Травиате» — Противоречия в репертуарной политике — Академия, студия и школа — Дело о нежелательном филиале 345 [Читать](#_Toc248661582)

**Глава седьмая**
«Мольер» и режиссерская отставка Станиславского — Трагическое самочувствие Станиславского — Параллельные беседы и встречи — Правительство хочет примирения — Необходим «содиректор» — «Оцените мое мужество» — В Мольере надо играть Станиславского — Неожиданные удары и предзнаменования 353 [Читать](#_Toc248661583)

**Глава восьмая**
Обязательный союз — Совещания и беседы на главную тему — Разные жизненные силы — Третий директор Аркадьев — Наговоры на Станиславского — Станиславский вверяет МХАТ Немировичу-Данченко — Частные отношения — За чтением книги Станиславского — Прощание и бессмертие 368 [Читать](#_Toc248661584)

**Принятые сокращения** 394 [Читать](#_TOC248661587)

**Примечания** 395 [Читать](#_TOC248661588)

**Указатель имен** 435 [Читать](#_TOC248661592)

**Указатель драматических и музыкальных произведений** 442 [Читать](#_Toc248661593)

# **{****7}** К читателю

Последнее двадцатилетие (1917 – 1938) сотрудничества К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, о котором говорится в третьей книге, посвященной истории их театральных отношений, по характеру отличается от первых двух десятилетий.

Тогда от практических попыток совместной режиссуры и тесного творческого сотрудничества основатели Художественного театра постепенно переходили к теоретическим спорам. Их «художественная рознь» проявлялась в подходе к драматургии, в оценке поставленных спектаклей и сыгранных Станиславским ролей. Эти проблемы соответственно стали сюжетами и темами первых двух книг, отданных 1897 – 1917 годам.

Сезон 1917/18 года явился во многих смыслах переломным. Внутренние и внешние причины совершенно исключили в дальнейшем какие-либо практические взаимодействия Станиславского и Немировича-Данченко в искусстве. Они не только не работают вместе, но и не обсуждают новых постановок друг друга. У них возникают отдельные театры: Оперный у Станиславского. Музыкальный у Немировича-Данченко. Их искусство развивается самостоятельно и параллельно. Их сотрудничество касается лишь административного руководства Художественным театром.

Кроме того, свой отпечаток на взаимоотношения Станиславского и Немировича-Данченко накладывают перемена общественного строя в России и вмешательство власти в дела театра.

Эти обстоятельства выдвигают на первый план повествование о структурных преобразованиях МХАТ, о способах выживания, о сохранении традиций и направления театра в условиях советского времени и о печальном факте прекращения личных встреч Станиславского и Немировича-Данченко.

# **{****8}** Поиски иного выхода

## Глава перваяНовая ситуация — Возобновление проекта Станиславского — Девятидневное обсуждение — Контраргументы Немировича-Данченко — Столкновение студийного и театрального — Решение проекта затягивается — Вторая попытка — Новое «двоевластие» — Артистическая Студия середняков — История из-за «Росмерсхольма» — Станиславский изобрел «театр-пантеон» — Что принесут в «пантеон» студии? — «Комедия» с «диктатурой» Станиславского

После истории с «Селом Степанчиковым» Станиславский окончательно убедился в том, что театр не может давать полноценные условия для актерского творчества. По его мнению, такие условия обеспечивает только студийное устройство театрального дела. При нем не существует ограничений, продиктованных прочими интересами, кроме искусства, и все усилия отдаются одному — правде творимого актером на сцене. Станиславский стал веровать, что все истинное может родиться только в студии.

Станиславский реагировал на жестокий опыт «Села Степанчикова» как бы обратным к ожидаемому образом. Он не сдался, не пошел на компромисс с господствующим направлением дел. Неудача словно добавила ему упорства жить в театре по своим законам. Немировичу-Данченко не оставалось ничего, кроме как поставить членов Кооперативного товарищества МХТ в известность о том, что Станиславский «за себя заявляет категорически, что впредь не будет ни играть новых ролей, ни ставить новых пьес иначе, как через Студии»[[1]](#footnote-2).

Этим в Художественном театре создалась совершенно новая ситуация. Следовало организовать какой-то другой порядок работы и взаимоотношений. Наступил, пожалуй, самый сложный, {9} запутанный и тяжелый период в истории МХТ. На протяжении двух лет — с декабря 1917 по ноябрь 1919‑го — было сделано несколько попыток разрешить кризис. Станиславский настаивал на проведении своего проекта, а Немирович-Данченко искал, как выйти из данного «тупика». И все это на фоне чрезвычайных политических событий.

В России начались октябрьские революционные потрясения. Из‑за них с 27 октября до 21 ноября 1917 года остановились спектакли. Не играли почти целый месяц. В дни боев, с 3 по 5 ноября 1917 года, когда большевики брали власть в Москве, художественники пытались подать друг другу весть о себе. Самые отважные добирались по простреливаемым улицам до театра и там записывались в маленькой записной книжке. Писали два слова, самое главное: «Был живым» (Москвин), у Станиславского «все здоровы» (Берсенев), «Жива, была» (Книппер-Чехова), «Все здоровы и целы» (Немирович-Данченко).

Как только стало не страшно выходить из дому, ежедневно собирались в театре и говорили, говорили. В Протокол собраний 6 и 7 ноября 1917 года записали свое отношение к событиям: «Потрясенные событиями с 26‑го октября по 2 ноября, обменивались впечатлениями и возмущением против расстрелов, проявлений дикого невежества, террора кучки людей, разрушения памятников старины и всех ужасов, вызванных гражданской войной» [[1](#_n_1_1_001)]. Было ясно, что в такой атмосфере «сильно поколеблены» [[2](#_n_1_1_002)] ввиду их партийной односторонности взаимоотношения с Театром Совета рабочих депутатов, где МХТ давал свои спектакли. Решили, что надо оставаться вне политики и что «единственная платформа, приемлемая и объединяющая всех деятелей искусства, — платформа эстетическая» [[3](#_n_1_1_003)].

Несмотря на внешние обстоятельства, толкавшие к сплочению, не знали, как это устроить у самих себя, в Художественном театре. Начались долгие споры вокруг проекта Станиславского по сохранению театра маленькими коллективами. Как помним, Станиславский предлагал этот проект в первом варианте более двух лет назад. Тогда поводом к нему была начавшаяся летом 1914 года война. Сейчас — революция. Но и тогда и теперь Станиславский использовал внешние поводы, чтобы на самом деле осуществить желаемую творческую реформу.

В сезоне 1914/15 года он предложил перенести деятельность МХТ в два отдельных театра или камерных («интимных») зала. И это надо было ему, чтобы разделить свои и Немировича-Данченко {10} режиссерские опыты. Сейчас он хотел не делить, а разместить все новые работы Художественного театра по студиям. Идея Станиславского, по сути, все та же, но только подкреплена другими житейскими реальностями. Переход в Кооперативное товарищество диктует применить другую структуру.

На тексте первого отвергнутого Художественным театром проекта Станиславский сделал пометку, что осуществление его стало возможным через два года. Сдается, он принимал желаемое за действительное. Его идеи воплотились не в полной мере и со скрипом.

Первое же обсуждение сметы следующего сезона, 1918/19 года, на общем собрании 5 декабря 1917 года показало всем, что без перемен действительно не обойтись. Чтобы выжить в новых обстоятельствах, которые еще неизвестно чем обернутся, проще всего было удешевить содержание театра. Сложнее было сделать устройство театра гибким, готовым к разным вариантам существования. Тогда Станиславский снова выступил со своим проектом. Естественно, что проблема спасения Художественного театра была слишком серьезна, чтобы обсуждение ее ограничилось одним собранием и одним предложением Станиславского. Первая попытка обсуждения продлилась девять дней начиная с 3 декабря 1917 года.

Немирович-Данченко кое-что бегло записывал на этих собраниях в свою рабочую тетрадь. «Начинается то, о чем кричу 15 лет» [[4](#_n_1_1_004)], — записал он слова Станиславского и поставил в скобках восклицательный и вопросительный знаки. О чем же он кричал? О том, что «обоим нужны Студии» [[5](#_n_1_1_005)], то есть ему и Немировичу-Данченко.

Так как самое непонятное и болезненное для членов Товарищества были организационные взаимоотношения со студиями, которых уже было две (Первая и Вторая), то 9 декабря 1917 года говорили все больше об этом. Немирович-Данченко записал, что театр и студии — «*своя семья* с точки зрения К. С.», и что он за то, чтобы «не разделяться, не изгонять» [[6](#_n_1_1_006)] никого из их нынешнего состава. Станиславский считал, что нынешние «анархия» [[7](#_n_1_1_007)] и беспорядок состоят в том, что нет общего руководства по распределению работ. «Слава Богу, наконец-то!» [[8](#_n_1_1_008)] — одобрил его слова Немирович-Данченко. Станиславский предложил для порядка организовать режиссерскую коллегию.

Кроме проекта Станиславского к 9 декабря 1917 года появилось еще три: Лужского, Румянцева и Берсенева. «Заседание {11} продолжается, сегодня неделя, а все ни с места» [[9](#_n_1_1_009)], — писал в дневнике Лужский 10 декабря. Он обвинял в задержке Станиславского, не желающего идти на уступки: «Не может Станиславский быть кооперативным товарищем по своей природе, согласен, что он одарен больше других, но не во всех главных частях техники дела, мысли, таланта, а смириться он не может никогда, а если и смирится, червь самовластия в нем проснется» [[10](#_n_1_1_010)].

Лужскому казалось, что Станиславский не считается с общими интересами, настаивая на предварительной постановке и проверке спектаклей в студиях и превращении всего театра по характеру своего искусства в «интимный». Лужский сравнивал, что Станиславский угрожает Художественному театру, как Юлий Цезарь — республике. Собственный проект сотрудничества со студиями он полагал щадящим, идущим «мирным путем» [[11](#_n_1_1_011)].

Наконец, на общем собрании 11 декабря 1917 года остановились на том, что признали все проекты недоработанными. Выбрали «Комиссию для окончательной обработки всех проектов» [[12](#_n_1_1_012)]. Дали ей десять дней для того, чтобы она представила свое заключение в письменном виде. Дата следующего собрания зависела от исполнения Комиссией полученного задания. В Комиссию были избраны: Лужский, Массалитинов, Румянцев, Немирович-Данченко со Станиславским, Сушкевич, секретарем — Берсенев. Комиссия едва справилась за двадцать дней, и то понукаемая Немировичем-Данченко. Правда, Немирович-Данченко каялся в том, что «заспорил принципиально» и этим «отвлек от работы с цифрами» [[13](#_n_1_1_013)].

В самый канун нового, 1918, года, а именно 31 декабря, было созвано ожидаемое общее собрание. Необъяснимо, как Станиславский мог не присутствовать на нем! В Протоколе собрания его имя не упоминается. Имеется сведение, что в два часа дня 31 декабря, как раз в перерыв между утренним представлением «Синей птицы» и вечерним пушкинским спектаклем, когда все могли собраться, он читал лекцию в каком-то кружке любителей учащейся молодежи в помещении гимназии Страхова. Неужели он был так безразличен к тому, что решат, или заранее смотрел на дело без надежды?

Как бы там ни было, но докладывал собранию проект № 1 — Станиславского — секретарь Комиссии Берсенев. Никакой рукописи с письменным заключением о проектах в архиве МХТ не осталось. Возможно, что вопреки предписанию оно не было {12} сделано, и все ограничилось подробным Протоколом собрания.

Поскольку проект самого Берсенева заключался в организации совсем новой студии с приобретением для нее помещения, то за неимением на это средств он сразу же отпал.

Проекты Лужского и Румянцева, охарактеризованные в Протоколе, как «во многом сходные с проектом № 1» (Станиславского) [[14](#_n_1_1_014)], не рассматривались. Было лишь отмечено их расхождение с ним в двух моментах: не признавалось проведение новых постановок через студии и превращение театра «в интимный» [[15](#_n_1_1_015)].

Единственным предметом обсуждения стал проект Станиславского. Он целиком строился на новом сотрудничестве театра со студиями, которые будут действовать частично автономно. У Станиславского был общий пункт с проектом Берсенева: он тоже предлагал учредить новую студию, но в помещении МХТ. Станиславский предусмотрел сокращение труппы МХТ на двадцать четыре человека, но не изгнанием их на улицу, а комбинацией между теми, кто будет играть только в студиях, а кто и там и в театре. Это принесет экономию около тридцати тысяч. Далее «студийность новых постановок в Театре дает возможность избежать самой крупной статьи расхода — постановочной, что дает сокращение около 300 000 р.» [[16](#_n_1_1_016)]. Проект Станиславского кажется экономичным. В Протоколе отмечено, что он «большой ломки не предусматривает» [[17](#_n_1_1_017)].

Но это на чей взгляд. Немирович-Данченко, наоборот, увидел стоящую за ним «большую ломку», несущую угрозу самому существованию Художественного театра. Более всего Немировича-Данченко волновал срок действия, отводимый Станиславским этому проекту. Немирович-Данченко чувствовал, что это навсегда. Он же мог принять его только в качестве временного выхода в связи с обстоятельствами политической жизни.

Очевидно, в перерыве собрания Немирович-Данченко твердо записал в рабочую тетрадь свои возражения и тактику дальнейших действий против проекта. «При обсуждении этого плана надо прежде всего освободиться от основных положений плана К. С., — писал он. — У нас разные подходы» [[18](#_n_1_1_018)]. Немирович-Данченко называет неприемлемые, на его взгляд, подходы Станиславского к сохранению МХТ: «О Материально обеспечить всех, к нему причастных; 2) Достигнуть этого можно только путем студии, т. е. уничтожения (постепенного) бывшего Х. Т. и замены его спектаклями, приготовленными в Студиях; {13} 3) это тем более хорошо практически, что совпадает с художественными подходами К. С. — давать пьесы не иначе как через Студии» [[19](#_n_1_1_019)].

Последнее, третье, положение, выделенное Немировичем-Данченко, доказывает, что он разгадал творческий интерес Станиславского во всей этой реформе. Цель Станиславского продолжать работу только методом «системы» была ему чужда. «Разубедить К. С. в ошибочности его замыслов нельзя, — как данность принял Немирович-Данченко. — Как всегда, он, увлеченный одной стороной дела, не только не видит, но и спешит разрушить другие, во всяком случае — отрицает» [[20](#_n_1_1_020)].

Следовало противостоять проекту Станиславского, открыто говоря о вреде предлагаемой реформы для творческого развития. Следовало указать пункты расхождения:

«1. Что такое Х[удожественный] Т[еатр].

2. Какое искусство надо спасать? Стало быть.

3. Что должно быть сохранено, что развито.

4. Почему современное положение считается катастрофичным?

5. Как разделить матерьяльно?» [[21](#_n_1_1_021)]

По этим пунктам Немирович-Данченко собирался изложить свои взгляды на итоговом общем собрании 31 декабря 1917 года. Темой своей, как сказано в Протоколе, «пространной речи» [[22](#_n_1_1_022)] Немирович-Данченко сделал столкновение *студийного* и *театрального* направлений в Художественном театре. Причем Немирович-Данченко настаивал, что здесь «именно» столкновение, а не борьба.

Тема эта старая, зародившаяся вместе с возникновением Первой студии. Однако Немирович-Данченко различает в ней новую проблему. По его мнению, Станиславский расширяет сферу влияния студийности: «Прежде это у К. С. касалось только студийной *подготовки* пьес, теперь это стремление переходит в самую организацию» [[23](#_n_1_1_023)].

Немирович-Данченко прав, что тем самым структура труппы МХТ с ее артистами, сотрудниками и сценическим классом, которую он вырабатывал годами и которая уже понесла урон от замены школы на студию, окончательно рухнет с принятием проекта Станиславского. Так же под угрозой оказывается и структура управления театром. Она уже и так включает в Кооперативное товарищество делегата от Совета студии. Теперь же Станиславский хочет заменить координирующий «Комитет параллельных работ» [[24](#_n_1_1_024)] каким-то новым правомочным органом.

{14} Немирович-Данченко заявил в своей речи, что придерживается «другого направления: театрального, театрального в самом настоящем, в самом широком смысле этого слова» [[25](#_n_1_1_025)]. Из его дальнейших разъяснений следует, что студийное искусство не идет в сравнение с театральным, потому что это искусство малых форм, приглушенных красок, обедненной простоты.

Взгляд Немировича-Данченко на студийное искусство складывался постепенно. В конце декабря 1916 года он уже собирался высказать Станиславскому некоторые итоги своих наблюдений. Он начинал описывать впечатления от Первой студии за последние два с половиной года. Он хотел предостеречь Станиславского, что нельзя давать полную творческую свободу студии без указания на ее слабые места. Нельзя поощрять свободой «распущенность в искусстве» [[26](#_n_1_1_026)]. Иначе появляется такая неприемлемая для Немировича-Данченко постановка, как «Потоп», на которой, как и на «Осенних скрипках» или «У жизни в лапах», нельзя строить будущее Художественного театра. Немирович-Данченко смотрел «Потоп» три раза и теряется перед тем, как избавить спектакль от «той лжи, которая внутри самого исполнения» [[27](#_n_1_1_027)]. Немировичу-Данченко уже тогда хотелось сказать Станиславскому, что со студией он ошибается.

После выхода «Зеленого кольца» во Второй студии Немирович-Данченко развил эти свои размышления новыми впечатлениями. Его письмо к З. Н. Гиппиус, написанное 9 февраля 1917 года, содержит больше сомнений, чем утвердительного начала. Сомнения тем более возрастают, что Немирович-Данченко сознательно рассматривает студии не как штучные явления искусства, а как процессы, идущие внутри Художественного театра. «Зеленое кольцо» даже понравилось Немировичу-Данченко, но вместе с тем напугало его тем, что в нем студия «без всякой критики» демонстрирует «искусство переживания» и не умеет подняться над ним. Уже в этом письме к Гиппиус Немирович-Данченко сильно критикует план Станиславского укреплять Художественный театр студийным искусством. Теперь же этот план реально поставлен на обсуждение.

Из оценок Немировича-Данченко вытекает, что студии не имеют никаких творческих сил, чтобы спасать Художественный театр. Прежде всего, потому, что они однобоки в задачах искусства. «Я смотрю на все диаметрально иначе, — объяснял Немирович-Данченко. — Для меня Художественный театр это, во-первых, не есть только актерские переживания. Конечно, это главное, главнейшее, но не все» [[28](#_n_1_1_028)].

{15} Этой единственной студийной цели — искусству переживания, направляемому «системой» Станиславского, Немирович-Данченко противопоставил другие, столь же необходимые. Для него смысл и значение Художественного театра выражены многими эпизодами его истории, а не одним сиюминутным этапом развития сценического мастерства.

На общем собрании членов Товарищества 31 декабря 1917 года Немирович-Данченко представил определение всех линий, составляющих театр: «Художественный театр — это не только Чехов или “Царь Федор”, это “Бранд” и “Горе от ума”, и “Братья Карамазовы”, и Горький, это и неуспех “Пушкина”, и “Синяя птица”, и Кнут Гамсун, это — и реальная постановка, почти натуралистическая, и постановка “Драмы жизни”, и ширмы Крэга, и фон “Карамазовых”. Художественный театр — это и сценические искания Станиславского, и литературный подъем, внесенный Немировичем, это и новая закулисная этика, и тихие коридоры, и красивая, со вкусом сделанная афиша. Художественный театр — это культурное учреждение, которому верит не только Москва, но и знающая театр Россия, — это все вместе» [[29](#_n_1_1_029)].

Немирович-Данченко убежден, что «нельзя вырвать» из этого сплава «одного актера и дать ему усовершенствование, да и то в одной области только» [[30](#_n_1_1_030)]. Ему кажется, что «система» Станиславского в ее студийном применении оставляет без вникания прочие средства искусства актера — пластику, дикцию, интуицию, сценическую психологию. Мнение Немировича-Данченко, конечно, заострено в полемике. Станиславский не отвергает всех этих средств профессии, он только воюет с ними, когда они не связаны с переживанием и становятся атрибутами ремесла, когда «актер показывает себя и свое искусство».

В проекте Станиславского Немировича-Данченко настораживают распахнутые в Художественный театр двери для всей студийной молодежи одинаково. Он считает, что ради принятия в МХТ Михаила Чехова, Ольги Баклановой и Аллы Тарасовой вовсе не следует принимать туда же всех их партнеров по студии. По его понятиям, это — «балласт» [[31](#_n_1_1_031)], заставляющий его беспокоиться о защите «стариков» Художественного театра. Немирович-Данченко подчеркивает, что в настоящее время МХТ имеет высокую репутацию, великолепную труппу и репертуар. «Это огромное богатство, и было бы величайшей расточительностью не пользоваться им» [[32](#_n_1_1_032)], — заключает он.

Также и финансовое положение не кажется ему «катастрофическим» [[33](#_n_1_1_033)]. Оно отличается теми же трудностями, какие {16} испытывает вся страна, и потому не может служить доказательством упадка дел театра.

Итак, Немирович-Данченко хотел бы оставить все как есть, с тем чтобы первостепенное место занимали постановки театра, студии «постепенно» пополняли бы его труппу, руководство театра укрепилось бы созданием «режиссерского управления» [[34](#_n_1_1_034)] и приглашением инициативного лица в состав администрации.

Два его последних желания вскоре были выполнены. Через месяц, 31 января 1918 года, была создана Режиссерская коллегия, а 23 февраля 1918 года на должность секретаря МХТ и руководителя Постановочной части был принят Сергей Львович Бертенсон, «этакий господин в роговых круглых больших очках» [[35](#_n_1_1_035)], как записал на календаре Лужский. Бертенсон приехал из Петрограда, с поста заведующего Постановочной частью государственных, стало быть в недавнем прошлом императорских, театров. Человек он был начальственный. Инициатором его приглашения был Станиславский, но сподвижником он стал — Немировича-Данченко.

В силу того что присутствующие на собрании 31 декабря 1917 года услышали от Немировича-Данченко, что он «против перехода Театра на студийные начала так резко и решительно, как предлагает это К. С.» [[36](#_n_1_1_036)], общее собрание не вынесло постановления. Участь студий в системе МХТ приобретала оттенки затяжного кризиса.

Затяжка усугублялась еще и тем фактом, что Немирович-Данченко вычеркнул из стенограммы своей речи 31 декабря целиком фразу о том, что он против «студийных начал». Это хоть и противоречило им сказанному, но сильно смягчало впечатление от него. Так же он сделал правку всей стенограммы и вписал в нее то, что упустил сказать. Перепечатанный после правки вариант был передан для ознакомления Станиславскому.

Судя по пометкам, сделанным Станиславским на этом экземпляре, он не согласился с критикой Немировича-Данченко и остался при своих убеждениях. Он подчеркнул те места, где Немирович-Данченко говорил о разнице между театральным и студийным направлениями. Он не принял его выводов о том, что студийное искусство, якобы «ущемленное» до «домашнего употребления» [[37](#_n_1_1_037)], менее выразительно, чем театральное. Там, где Немирович-Данченко отстаивал задачу актера охватить сценическим темпераментом большой зал, Станиславский находил признаки ремесленного искусства: «голосо[вой] штамп. Акт[ерская] эмоц[ия]» [[38](#_n_1_1_038)].

{17} Полным непониманием проблемы показалось Станиславскому замечание Немировича-Данченко о том, «что даже безграмотное в студии пройдет незаметнее, чем на театре» [[39](#_n_1_1_039)]. «Ой» [[40](#_n_1_1_040)], — испугался за него Станиславский. Все же обстоит наоборот: груб театр, а студия, как чувствительный инструмент, лежащий на открытой ладони, сейчас же показывает отклонение от истины.

И наконец, возмутило Станиславского то, что было обращено в речи Немировича-Данченко к нему лично. Немирович-Данченко упрекал, что в «шорах» увлечения студиями он «становится прямолинеен, настойчив и даже жесток» [[41](#_n_1_1_041)]. Он ссылался, что ему «говорят» о том, что на самом деле студия «призвана не обновлять Художественный театр», а «заменять его» [[42](#_n_1_1_042)]. Станиславский не поверил, что так трактуют его проект, и написал на полях: «Кто говорит?» [[43](#_n_1_1_043)]

Обновление или замена — близкие оттенки. Их было легко толковать в ту или иную сторону: созидательную и разрушительную. А если помнить ту критику, которую Станиславский постоянно обрушивал на артистов МХТ, то им естественно было встревожиться. Беда была в том, что Станиславский понимал свой проект как путь к слиянию творческих сил, а Немирович-Данченко и «старики» — как разъединение их и развал всего театра.

Это противоречие никак не удавалось устранить. Последующее заседание 3 января 1918 года было «трудное, скучное, опять со сцепкой между В. И. и К. С.» [[44](#_n_1_1_044)]. «Сцепка», видно, произошла оттого, что Станиславский считал недоверие Немировича-Данченко к предлагаемому им проекту проявлением его бездеятельности, нежеланием что-то действительно предпринять.

Так первая попытка реорганизовать Художественный театр по проекту Станиславского кончилась ничем. Общее собрание Товарищества постановило 3 января 1918 года не выбирать пока новые Совет и Правление, не менять ничего и «поручить старому Совету выработать общий план ведения дела» [[45](#_n_1_1_045)].

Начиная с 6 января 1918 года Комиссия старого Совета, как ее называли, проводила одно заседание за другим для «выработки плана работ и конструирования власти» [[46](#_n_1_1_046)]. Комиссия делала маленькие компромиссные шаги к новым отношениям МХТ со студиями. Сушкевич выступил с предложением от Первой студии. Он сказал, что хотя студия и не хочет отделяться от театра, но предлагает для облегчения его бюджета {18} перевести часть студийцев на свой бюджет. Был составлен список из пятнадцати студийцев. В него вошел и Вахтангов. Только Болеславскому и Сушкевичу как «инструкторам студии» [[47](#_n_1_1_047)] было оставлено вознаграждение от театра. Проявленная таким образом взаимоподдержка все же вела студию к большей самостоятельности и приобретению ею независимости.

Размышления о происходящем возвращали Немировича-Данченко к давнишнему, еще с 1902 года, спору со Станиславским, и опять он разрешал ситуацию способом «или‑или». Спор все о том же: что такое Художественный театр? Или он — «профессиональный театр», или он — «любительский (в лучшем смысле слова)» [[48](#_n_1_1_048)]. Выбор между этими противоположностями влечет за собой в случае «профессионального» театра — «автократическое управление» и первый разряд актеров, при котором Тригорина будет играть Качалов. В случае «любительского» — «бич» руководства «коллегиального» [[49](#_n_1_1_049)] и второй разряд актеров, при котором Тригорина может играть Хохлов.

Немирович-Данченко был еще согласен допустить, что внутренние обстоятельства вынуждают быть театром «любительским», потому что при высоких требованиях к качеству спектаклей не удается выпускать больше двух премьер в год, что для профессионального театра мало. Но дальше он не делает уступок: «К. С. говорит, пусть группы готовят новое, что будет хорошо — возьмем в Х[удожественный] Т[еатр], а я говорю: делайте это, но *раньше того* берегите старый репертуар» [[50](#_n_1_1_050)]. Он ищет другой выход.

В календаре Лужского 15 января 1918 года появляется многозначащая запись: «<…> Вл. Ив. вдруг обуял дух деятельности и созидательности, он вызвал Берсенева, и мы втроем помечтали несколько часов о будущих делах» [[51](#_n_1_1_051)]. Тут же Лужский настроился, что Станиславский разрушит их мечты.

Что же это были за мечты? Раз с участием Берсенева, то о возвращении к его проекту № 4 о создании новой студии. Немирович-Данченко сочувствовал этому в надежде хоть там довести до конца постановку «Розы и Креста». Берсеневу же очень хотелось своего дела. С возрождения мечты о новой студии началась вторая попытка приспособить проект Станиславского.

Уже через две недели, 31 января 1918 года, заседал Совет МХТ, который решил: «В вопросе об артистической студии просить Константина Сергеевича принимать самое горячее участие» [[52](#_n_1_1_052)]. Совет также одобрил предложение Станиславского создать Режиссерскую коллегию, которую Немирович-Данченко {19} приветствовал, полагая, что она объединит работу всех режиссеров и их помощников. Станиславского просили Режиссерскую коллегию возглавить.

Станиславский болел и никак не выздоравливал. Было уже 12 февраля[[2]](#footnote-3), и снова было заседание, «в котором Вл. Ив. вышел из себя от беспомощности выйти из тупика» [[53](#_n_1_1_053)]. На следующий день Лужский вторит этому настроению Немировича-Данченко на страницах своего дневника, описывая, что Станиславский так наскучил ему своими проповедями, что он даже не пошел к нему домой для разговора. И все же их свидание в ближайшие дни состоялось, потому что Лужский писал 16 февраля, что «К. С. выступает уже в роли диктатора» [[54](#_n_1_1_054)].

Это впечатление Лужского, скорее всего, вытекает из того, что Станиславский согласился возглавить Режиссерскую коллегию. Сам Станиславский записал: «Мои условия» и среди прочих — «Диктатор на 2 недели» [[55](#_n_1_1_055)]. За это время он собирался навести порядок, введя ответственность в повседневных делах. Официально Станиславский был утвержден этим начальником 24 февраля 1918 года и так поверил в свою могущественность, что вызвал насмешку Лужского: «К. С. что-то пухнуть стал, все носится со своей новой ролью заводителя работ!» [[56](#_n_1_1_056)]

В тот же день, 24 февраля 1918 года, Немирович-Данченко доложил общему собранию Товарищества о результатах работы Комиссии. Все четыре проекта реорганизации МХТ она отвергла с объяснением вполне нейтральным: нельзя предсказать, какова будет жизнь в России в ближайшее время.

Комиссия полностью встала на позицию Немировича-Данченко в оценке нынешних возможностей Художественного театра в искусстве. Она подтвердила, «что у Художественного театра есть громаднейшее богатство, которое сейчас не имеет ни один русский театр» [[57](#_n_1_1_057)].

Неоспоримую силу МХТ составляют его репутация, его артисты и его репертуар. Поэтому самая актуальная задача — беречь это богатство, и в первую очередь — старые спектакли. Ответственность за их качество взял на себя Немирович-Данченко вместе с Лужским. Что касается проекта Станиславского, то его отодвинули на то место, которое он может занимать. Пока это будет участие Станиславского в Артистической студии.

Реальность Артистической студии была самая зыбкая. Во-первых, она занимала неопределенное положение между разными {20} на нее расчетами Станиславского, Немировича-Данченко и Берсенева. Во-вторых, ее создание явилось бы сверх основной программы МХТ. В Протоколе общего собрания было записано: «В зависимости от свободных лиц — работы в Артистической студии в связи с молодежью» [[58](#_n_1_1_058)].

По текущим делам Станиславскому было поручено искать форму для все еще числившейся в планах МХТ блоковской «Розы и Креста» и еще «какой-нибудь многокартинной пьесы» [[59](#_n_1_1_059)]. Последнее было совершенно абстрактно, как и еще одно задание: придумать ради экономии прием постановки совсем без декораций. Для этих работ Станиславскому дали помощников Ю. Е. Понса и В. Л. Мчеделова. Так что полная свобода экспериментировать Станиславскому была предоставлена, но на периферии от генеральной линии — сохранения старого МХТ. В плане работ Станиславского было и продолжение репетиций «Чайки». Этими решениями закончилась для Станиславского вторая попытка введения его проекта.

Так как стратегия на сезон 1918/19 года была принята, стало возможным переизбрать власти — Правление и Совет Кооперативного товарищества. Председателем Правления после того, как с 31 мая 1917 года эту должность занимал Румянцев, снова был избран Немирович-Данченко. На первом заседании вновь избранного Совета, в состав которого оба основателя входили пожизненно, председателем выбрали Станиславского. Казалось бы, найдено руководящее равновесие между ними. На деле из этого получилось «двоевластие» [[60](#_n_1_1_060)], как станет писать Немирович-Данченко.

Станиславский продолжал заботиться о судьбах конкретных артистов и всячески препятствовал их сокращению, которое считалось необходимым. Он предложил ставить с «безработными» [[61](#_n_1_1_061)] интермедии Сервантеса. Лужский пришел в ярость. Ему было поручено составить список ненужных актеров, а «К. С. все перевернул по обыкновению, всех обвинил <…> вообще хорошо благотворить и благородничать за чужой счет!» [[62](#_n_1_1_062)] — возмущался он. Можно было бы обойтись здесь и без этих откровенностей Лужского, если бы они не объясняли одну из причин настроенности против проекта Станиславского. Она была — материальная. Святое искусство нет‑нет да и обнаруживает эту свою житейскую подкладку.

Наперекор желанию многих стабилизировать Художественный театр в его привычной структуре на поверхность стали выступать интересы Артистической студии. Уже петроградские газеты, исходя из слухов, писали, что Немирович-Данченко {21} и Станиславский закрывают Художественный театр и расчленяют его на студии. «Самоубийцы» [[63](#_n_1_1_063)] — носила заголовок одна из этих информации. Как видно, мероприятие не одобрялось и вне театра.

Немирович-Данченко ищет сложные компромиссы. С заинтересованными людьми (Берсенев, Подгорный, Массалитинов, Бертенсон, Румянцев и Лужский) он встречается в домашней обстановке. Разумеется, что это не только приятное проведение времени с гостями и в гостях, но разговоры на злобу дня, тем более, что все лица — активны в жизни театра.

Лужский записывает в дневник свой разговор с Бертенсоном о предполагаемых параллельных постановках. Тревогу вызывают у них творческие возможности Артистической студии. В нее войдут артисты МХТ по опыту как бы второго поколения, Станиславский планирует эту новую труппу из двадцати человек. Тринадцать актеров (Базилевский, Бакшеев, Берсенев, Знаменский, Михайлов, Неронов, Павлов, Подгорный, Хохлов, Гайдаров, Кудрявцев, Сварожич, Шахалов) составляют ее мужскую часть, семь актрис (Дмитриевская, Жданова, Коренева, Павлова, Крыжановская, Соколова, Соколовская) — женскую. Некоторые в той или иной степени зарекомендовали себя, другие — почти безвестны. По возрасту и дарованиям они — середняки между корифеями МХТ и молодежью Первой и Второй студий. Лужский с Бертенсоном обеспокоены тем, «что из группы т[ак] н[азываемой] артистической студии, честное же слово, никого нет, кто бы выделялся вкусом и талантом, а старшие Немиров[ич] и Станис[лавский] это имели, и у младших есть запал и смелость, а мы — средние, только планируем и чванимся, а толку нет!» [[64](#_n_1_1_064)] Следовательно, при распределении параллельных работ Артистическая студия может остаться «ни при чем» [[65](#_n_1_1_065)].

Однако примеры интенсивной жизни Первой и Второй студий вдохновляют. Да и куда деваться этой группе актеров? Они вынуждены создавать студию. Берсенев, Подгорный и Бертенсон образуют Правление. Они берутся за дело с энергией. Они уже нашли помещение — Камерный театр на Тверском бульваре. Из‑за отсутствия средств Таиров не арендует его со второй половины февраля 1917 года. Теперь театр сдается на шесть лет, и Правление Артистической студии уже получило от Ф. О. Шехтеля два варианта его перестройки со сметой расходов.

Обо всем этом Немирович-Данченко сам докладывает общему собранию Товарищества 8 мая 1918 года, опираясь на {22} факт, что большинство членов Товарищества якобы пришло к решению проводить новые постановки через студию и только после 40 – 50 спектаклей переносить их на сцену МХТ. Очевидно, что это решение состоялось в каких-то частных переговорах, потому что до этого времени постановления об этом в Протоколах нет.

Немирович-Данченко обращает внимание собравшихся на то, что трудности Художественного театра при создании Артистической студии состоят как в финансовых проблемах, так и во взаимоотношениях с ней и с Первой студией. Он предлагает все это обсудить. Обсуждение уходит в сторону — к постановке «Розы и Креста». Она тот единственный творческий козырь, с которым могла бы выступить вперед Артистическая студия, но, по словам Стаховича и Румянцева, Станиславский, изменив своей же идее, отбирает пьесу для премьеры сразу на сцене Художественного театра.

На этом общем собрании Станиславского тоже нет, и Немировичу-Данченко поручают встретиться с ним и обсудить все в деталях. Так как на следующем собрании, 12 мая 1918 года, Станиславского опять нет, Немирович-Данченко вынужден сам оповестить о результатах переговоров с ним. Он рассказывает о достигнутых компромиссах. Материальные отношения МХТ с Первой студией претерпят некоторое изменение. Художественный театр назовет состав студийцев, которые станут участвовать в его спектаклях, не получая жалованья, а вырабатывая субсидию для студии от театра. Со своей стороны театр без всякого ущерба для себя станет помогать Первой студии своими режиссерскими и актерскими силами и предоставлением своей сцены для спектаклей[[3]](#footnote-4).

Главная же удача состоит в том, что Станиславский уступил «Розу и Крест» Артистической студии. Он настолько поддерживает создание этой студии, что выступает за непременную аренду для нее Камерного театра. Станиславский даже волнуется, что, если не снять это помещение, его снимет для себя Первая студия.

Собрание поручает Румянцеву срочно встретиться с владельцем Камерного театра Паршиным, чтобы узнать его условия. Однако Немировича-Данченко не покидает сомнение, что мероприятие это не по средствам и что совершенно нельзя предсказать, например, успех «Росмерсхольма», если он пойдет на новой сцене Камерного театра.

{23} Он жалуется на трудности координации параллельного репертуара МХТ и его студий. И правда, тот же «Росмерсхольм» на сцене Первой студии с участием Леонидова и Книппер-Чеховой принес неприятность. Станиславский болел, не видел генеральных репетиций, но кто-то сумел убедить его в том, что они прошли неудачно. Из‑за этого студийцы стали отвечать на вопросы по телефону, что «Росмерсхольм» не пойдет, потому что Станиславский отменил его до своего выздоровления. Эта информация попала в газеты. Немирович-Данченко возмутился, так как в тех же газетах писали, что выпускает спектакль он.

Кроме того, премьеру после генеральной репетиции 26 апреля 1918 года и двух спектаклей, 8 и 14 мая, все же перенесли на осень из-за усталости Книппер-Чеховой и болезни Леонидова, которого без подготовки заменил на генеральной Вахтангов. Однако дело готовности и срока выпуска спектакля было запутанное. Немирович-Данченко и Станиславский сначала считали, что премьеру вообще надо бы отложить на осень, а Вахтангов как режиссер чувствовал неуверенность. Потом он признавался, что при сдаче спектакля Немировичу-Данченко «многое» только открыл для себя.

Немирович-Данченко не удержался и написал о своем возмущении Станиславскому. Единственное, о чем он просил, — не осложнять неприятность выяснениями ее со студийцами.

Неудовольствие студийцами накапливалось, особенно в противовес тем покровительственным тенденциям к ним, которые исходили от Станиславского. «В театре нудное заседание, — писал в дневнике Лужский 16 мая 1918 года, — Немирович обозвал всех присутствующих рабами» [[66](#_n_1_1_066)]. Лужский констатировал причину: «Полное торжество Студии над Театром» [[67](#_n_1_1_067)]. Лужский сравнивал студийцев с пролетариатом, который только все критикует, считает в чужих карманах и требует всего для себя.

Может быть, после этого или другого подобного заседания Грибунин не спал ночь «и досадовал на себя, что ничего не возражал нашему большевику К. С. <…>» [[68](#_n_1_1_068)]. Грибунин упрекал Немировича-Данченко, что тот поддается на возобновление Станиславским разговоров о студиях, когда уже в прошлом году имелся план, чтобы в основе Товарищества лежал Художественный театр и несколько добавленных в его труппу лиц из студий, а ненужных бы сократили. О том, что студийцы не верят в Художественный театр и считают, что «только они одни {24} могут работать» [[69](#_n_1_1_069)], писал Грибунин Немировичу-Данченко и призывал его бросить все, уйти и начать новое дело. Грибунин предлагал ему себя в сотрудники.

Станиславский в самом деле снова углубился в свой проект. Он просчитывал распределение артистов по группам, спектаклям и пьесам и нормирование их жалованья. «Составлено в мае 1918 г. при переговорах о взаимоотношениях с МХТ и о слиянии с группой Берсенева» [[70](#_n_1_1_070)], — озаглавил он эту работу. Станиславский нисколько не сомневался, что абсолютно прав. Проект его разрастается до грандиозных размеров, и в нем впервые появляется понятие «Пантеон».

Пантеон — храм, посвященный всем богам, Станиславский отдает одному богу — Художественному театру. «Художественный театр — общий бог. Все студии от него работают. Пантеон. Все лучшее — идет туда» [[71](#_n_1_1_071)], — пишет он в одном из черновых набросков обновляемого проекта.

Станиславский совсем иначе, чем Немирович-Данченко, представляет себе, что же такое есть «подлинный, настоящий Художественный театр» [[72](#_n_1_1_072)]. Для него это вовсе не конкретные постановки, артисты и закулисная этика. Для него это то, что было посеяно направлением Художественного театра в искусстве в первые дни его существования и затем, пройдя «все художественные фильтры», с годами «созрело» [[73](#_n_1_1_073)]. Наконец, это то, что проверено, «что получило всеобщее одобрение сведующих людей разных напр[авлений] и вкусов» [[74](#_n_1_1_074)]. Последний критерий Станиславскому особенно важен, потому что освобождает от суда людей пристрастных. Теперь цель Станиславского, расчленяя творческий состав на мобильные части, объединить всех в едином порыве служения искусству и настоящему Художественному театру.

В одном блокноте Станиславского рукой Бертенсона, члена Правления Артистической студии, записаны вопросы. Это самые острые вопросы: почему Первая студия не может существовать без Художественного театра, и как объединить Артистическую студию со «стариками» МХТ, и для чего нужен Камерный театр, и почему, наконец, Художественный театр не может обойтись без студий.

Ответы на вопросы Станиславский писал сам, всеми своими рассуждениями доказывая, что студии и театр не могут существовать друг без друга. Станиславский отрицает распространенные в МХТ опасения, что студии окрепнут и отойдут от него. Какой же удар ему еще предстояло пережить в будущем!

{25} Станиславский думает, что Первой студии отделяться (хотя она и не подавала поводов для таких подозрений) не выгодно. «По самой природе Студия — она интимна», — пишет Станиславский. Всякое расширение дела погубит ее, лишит очарования. Кроме того, Первая студия пользуется маркой МХТ и продает билеты на свои спектакли в его кассе. «Я думаю, это самое популярное место в Москве после Иверской и вокзалов железной дороги — это касса МХТ», — уверен Станиславский. Силу этой популярности не заменят провинциальному театралу имена Болеславского и Сушкевича — руководителей Первой студии.

Кроме того, студийцы воспитывались в искусстве так, что им, отрицающим ремесло, нет иного пути, как вливаться в Художественный театр. Театр также заинтересован обогащаться плодами этого воспитания. Его труппа стареет, переходит на возрастные роли, а подыскивать актеров поодиночке, по мнению Станиславского, так же против природы, как старику жениться на молодой. Молодежи нужна «молодая атмосфера». Станиславский заключает, что, согласно его проекту, в «Пантеоне» артисты и спектакли «смешаются» в одном репертуаре. Станиславский хочет призвать поверить в полезность его проекта. Он гарантирует, что распада от него быть не может, потому что «у всех одно сквозное действие, хотя у каждого свои хорошие и дурные приспособления».

Ближайшие дни показали, что «приспособления», на чей взгляд «дурные», на чей «хорошие», одержали верх над «сквозным действием» проекта Станиславского.

Судя по тому, что Бертенсон писал в блокноте Станиславского, они в какой-то мере сотрудничали в подготовке доклада о «Театре-Пантеоне», как теперь назывался проект реформы МХТ. Дальнейшие события подтверждают это тем, что Станиславский доверил Бертенсону как посвященному человеку зачитать доклад вместо себя. Это произошло на общем собрании Товарищества 22 мая 1918 года. Станиславский ни разу не играл в спектаклях весь май, вероятно, он болел и оттого опять не смог быть на собрании, очень для него важном.

Станиславский продумал доклад до мелочей и приложил к нему четыре варианта сметы объединения в «Пантеоне» МХТ, Первой, Второй и Артистической студий.

Пафос доклада — в призыве к спасению русского театрального искусства. «Единственным хранилищем традиций» этого искусства является для Станиславского Художественный театр, его направление. Поэтому и способ спасения Станиславский {26} отыскивает в продолжении развития этого направления. Точно так же, как, оценивая историю Художественного театра за его первые десять лет, Станиславский делил ее на этапы развития собственного творческого метода, он теперь различает поколения артистов МХТ по признаку их приобщенности к его «системе». Станиславский различает четыре поколения, знакомых с разными этапами ее разработки. Он понимает, что примирить их творчески нельзя, иначе чем предоставив каждому свободно работать по тому методу, к которому оно привыкло. И тогда «общая суть» искусства МХТ не только не даст им распасться, но объединит их под куполом «Пантеона».

Поэтому Станиславский предлагает образовать четыре автономные студии: для артистов — основателей МХТ, для Артистической студии Берсенева, для Первой и для Второй студий.

Немирович-Данченко сразу же опроверг теоретическое обоснование реформы Станиславского. Во-первых, он усомнился в самой идее объединения. «Но я совсем не понимаю, — сказал он, — о каком искусстве идет речь в проекте этого великого Пантеона. Я бы еще понял как-нибудь, если бы это был проект государственного масштаба с двухмиллионной ежегодной субсидией» [[75](#_n_1_1_075)]. Тогда бы в «Пантеон», по разумению Немировича-Данченко, вошли бы кроме МХТ Малый, Драматический и Незлобинский театры.

Во-вторых, Немирович-Данченко не согласился с принципом деления актеров и студийцев на четыре поколения, или «генерации», как он выразился. Он уговаривал Станиславского, вдумавшись, понять, «что эти четыре генерации отнюдь не представляют из себя четырех направлений в искусстве» [[76](#_n_1_1_076)]. В каждой из «генераций» есть актеры, играющие по «системе», и есть обходящиеся без нее. Дело обстоит так и среди молодежи, и среди «стариков». «Стало быть, искусство и не в “системе”» [[77](#_n_1_1_077)], — заявил он. Услышать такое, вероятно, Станиславскому было бы невыносимо. Но поскольку на собрании его не было, то все обошлось без последствий.

Немирович-Данченко задавал вопрос, а что, собственно, такого значительного для искусства могут принести в «Пантеон» студии? На его взгляд, это только «две вещи» [[78](#_n_1_1_078)], то есть два спектакля. Он не называет их, но по тому, что из репертуара студий он считает низкопробным литературным материалом «Потоп», «Гибель “Надежды”», «Калики перехожие» и «Зеленое кольцо», остаются «Сверчок на печи» по Диккенсу и «Праздник мира» Гауптмана. Но и эти два спектакля достойны войти {27} в «Пантеон» лишь «со значительными переменами среди исполнителей» [[79](#_n_1_1_079)].

Станиславского же вовсе не останавливало качество репертуара студий. Наоборот, для него недостойным театра «Пантеон» был репертуар «современного МХТ», который «с его “Скрипками” и “Лапами” должен казаться банальным и вульгарным».

Немирович-Данченко не согласен был считать любительские группы, окружившие Художественный театр, искусством и ждать от них сохранения самого театра. Сохранять нужно сердцевину Художественного театра, прибегнув к сокращениям того, что он не в силах охватить духовным «питанием», без которого «театр пухнет, а искусство хиреет» [[80](#_n_1_1_080)]. Таково, по мнению Немировича-Данченко, нынешнее положение дела, требующее исправления сообразно с реальными возможностями. Сейчас же материальную заботу о людях, пробывших в МХТ и по три года, Немирович-Данченко считает недоступной.

Станиславский же рассчитывал, что четыре группы артистов смогут максимально прокормить себя сами, к тому же еще и отчисляя проценты в «общую кассу». Так же общим он планировал центральное управление всем «Театром-Пантеоном». Оно велось бы «корпорацией избранных лиц, представляющих собою что-то вроде режиссерской литературно-художественной коллегии».

Первым шагом к осуществлению своего проекта Станиславский считал аренду помещения для Артистической студии. Аренда стала темой высказываний и голосования. Лужский и Качалов все-таки надеялись, что новая студия «может всех оживить и встряхнуть» [[81](#_n_1_1_081)]. Москвин, Книппер-Чехова и Александров сомневались. Вишневский утверждал, что материальное положение ни в коем случае не позволяет этого. Немирович-Данченко не верил, что именно «новые стены» [[82](#_n_1_1_082)] вызовут повышение инициативы. Стахович задавал вопрос, что будет, если, не сняв Камерного театра, МХТ окажется перед фактом, что его сняла Первая студия. Немирович-Данченко отвечал, что это будет знаком начавшегося отделения Первой студии и срочной необходимости восстанавливать актерскую школу при МХТ.

Отказ решился голосованием: двенадцать голосов «против», восемь — «за», двое — «воздержавшихся» [[83](#_n_1_1_083)].

Немирович-Данченко предложил заняться реальным делом: реорганизацией управления театром. По его мнению, надо {28} бы Совет и Правление заменить некой «директорией» [[84](#_n_1_1_084)]. В нее бы вошли по два представителя от Товарищества МХТ и двух существующих студий. Потом эти шестеро выбрали бы еще двоих по своему усмотрению.

Это вызвало каверзный вопрос. Задал его Гайдаров: об удельном весе авторитета «директории» в сравнении с авторитетами Станиславского и Немировича-Данченко. Немирович-Данченко ответил, что сама по себе «директория» менее весома, чем оба они в отдельности. Однако «директория» в союзе с одним из них, разумеется, весомее их по отдельности. На этом собрание закрылось с надеждой углубиться в эту проблему в следующий раз.

Уже через три дня петроградская газета «Эхо» откликнулась на эти события в Художественном театре. Она утверждала «категорически», что театр «закрывается». Сомневающимся в пользе этого поклонникам газета советовала обратить внимание на то, что Леонидов уже перешел в Студию и что возобновление «На дне» с новыми молодыми исполнителями дало благоприятный результат. «Да, артистам этого театра нужно прикоснуться к живому ключу творческих восторгов. Уйти из своих очерченных пределов» [[85](#_n_1_1_085)], — приветствовало перемены «Эхо».

Внутри же театра назревало осложнение. Станиславский, вероятно, узнав о том, что проект его опять застрял, очень возмутился, и возмущение его достигло Немировича-Данченко. И, очевидно, в той форме, что Немирович-Данченко его не слушается. Потому что на такое обвинение Немирович-Данченко собрался отвечать Станиславскому письменно.

В черновом наброске письма Немировича-Данченко есть фраза: «Вы говорите, что мне нужно вести себя так: полное доверие к Вашим распоряжениям» [[86](#_n_1_1_086)]. Немирович-Данченко считал, что он и ведет себя так, но ровно до тех пор, пока распоряжения Станиславского не начинают противоречить его собственным планам ведения дела. «Вот это-то и происходит чаще всего» [[87](#_n_1_1_087)], — признает Немирович-Данченко. Тогда начинается «двоевластие»:

«Нет ограниченных областей для наших распоряжений.

И так 20 лет!

Ради чего? Ради чего муки?» [[88](#_n_1_1_088)]

На это Немирович-Данченко отвечает точно так же, как отвечал все эти двадцать лет выяснения отношений со Станиславским: «Ради того идеального, когда наши планы сходились {29} и когда получались результаты, делавшие наше дело большим и нас с Вами — большими» [[89](#_n_1_1_089)].

И точно вспомнив каверзный вопрос Гайдарова, Немирович-Данченко приводит в пример, какую весомую силу они представляют вдвоем: «<…> мы, вместе сложенные, составляем не 2, а 3 и даже больше» [[90](#_n_1_1_090)] сил.

Письмо это он не оканчивает, потому что решил воздействовать на Станиславского иным способом: отправив к нему 27 мая 1918 года посыльных. «Румянцев и Бертенсон явились к мне от В. И. Нем.‑Д., — записал Станиславский. — Он хотел писать письмо, но ему показалось жестко. Просил Румянцева на словах сказать мне: он просит меня быть диктатором».

Похоже, что Немирович-Данченко отказался от того, чтобы они составляли вместе тройную силу «и даже больше». Устал убеждать? Устал от «двоевластия»?

Станиславский, являя собой жертвенную преданность делу, согласился. «Вот мой ответ» [[91](#_n_1_1_091)], — пометил он на тексте обращения по этому поводу к собранию членов Товарищества. В обращении он писал: «<…> если собрание найдет, что вывести театр из тупика может лишь мое назначение диктатором, то пусть оно предпишет мне быть этим диктатором».

Однако он не забыл открыто заявить о своих условиях. Его диктаторство распространяется только на «проведение общего художественного плана», не касаясь администрации и хозяйства. «Проводить что-либо противное моим взглядам я не смогу», — предупреждал он. Кроме того, он требовал, чтобы все, избравшие его диктатором, дали ему «честное слово» на полное подчинение.

«На следующий день было собрание, — пишет Станиславский, — и меня провалили. Для чего нужна была эта комедия?» [[92](#_n_1_1_092)].

Собрание состоялось в двенадцать часов 28 мая 1918 года. Эта дата известна из двух архивных источников: пометки Станиславского на тексте своего обращения и записи в Книге регистрации репетиций, заседаний и собраний, которая велась с 1916 по 1918 год, а Протокол собрания почему-то отсутствует.

Сохранились выписки реплик Немировича-Данченко. Они напечатаны на той же бумаге и той же машинке, что все Протоколы сезона 1917/18 года. Кажется, что эти реплики принадлежат к собранию 28 мая. Но даже если происхождение документа другое и он принадлежит другому событию внутри {30} МХТ, сказанное Немировичем-Данченко имеет прямое отношение к проблеме «диктатуры» Станиславского. Он сказал (быть может, после того, как Станиславского «провалили»?): «Большим старым учреждением никогда не должны управлять представители крайних течений. К чему это приводит — лучший пример большевизма в России. Константин Сергеевич занимается “углублением революции”» [[93](#_n_1_1_093)].

Этими словами он прямо говорит против предоставления Станиславскому власти «диктатора», которую сам было хотел ему вручить. Было ли это вправду разыгранной «комедией», как думал Станиславский?..

Поверить в то, что Станиславского примут «диктатором», Немирович-Данченко, конечно же, не мог. За двадцать лет сотрудничества уже бывали моменты, когда Немирович-Данченко, теряя терпение, пытался передать власть Станиславскому или даже Стаховичу. Но он прекрасно знал, что театр на это не соглашается. Еще в 1906 году он писал, что «все вожжи» управления должны быть в одних руках, что то руки его и что в театре «так привыкли смотреть на это». И Станиславский соглашался с ним. Возможно, Немирович-Данченко, как он это делал периодически, искал очередного подтверждения своим полномочиям, дабы сдержать крайний радикализм Станиславского.

Не в пример наивен был в этой ситуации Станиславский. Он понадеялся, что убедил всех в надежности своего проекта спасения Художественного театра. Властную натуру Немировича-Данченко он знал прекрасно и упрекал его в 1916 году, что он боится выпустить власть, удерживая у себя «все большие и малые вожжи». Тем вдвойне наивнее было думать, что он выпустит их в этот раз, и брать на себя «диктатуру».

Финал «комедии» был для Станиславского еще одним ударом по самолюбию. Вторая попытка прохождения его реформы опять была сведена на нет, хотя и не запрещена ему вовсе. Без Артистической студии и без «диктатуры» Станиславский был свободен работать как хочет. Свою программу, рассчитанную им прежде на всех, он взял на себя одного. Бертенсон, приехав летом 1918 года в Петроград, давал об этом интервью газетам. Он «оповещал, что с будущего сезона все пьесы, которые будут возобновляться К. С. Станиславским, сначала будут проходить через “Студию”» [[94](#_n_1_1_094)]. Это касается «Чайки» и даже новых ролей Станиславского, коли они явятся. Бертенсон ничего не рассказывал о том, так же ли станет впредь работать и Немирович-Данченко.

## **{****31}** Глава втораяПланка Художественного театра — Расширенный «пантеон» — Группы «Чайки», «Сверчка» и «Зеленого кольца» — Единство при разделении — Катастрофа группы «Чайки» — Спасение в оперетке?! — Первая студия подвела Станиславского — Страшная ночь в Москве — «Пантеон» временный, без идеалов

Новый строй в России давил на интеллигенцию не только всеобщими лишениями — отсутствием продовольствия и комфорта, но и личными несчастьями и страхом. В конце мая — начале июня 1918 года художественники, возможно, впервые испытали ужас: были арестованы артист Н. П. Асланов, близкий к театру М. Г. Комиссаров (впоследствии его служащий), сын Лужского Александр Калужский. Лужский с женой познают, что значит носить передачу в тюрьму. Об арестованных хлопочет Немирович-Данченко, помогает и Подгорный. Они на сей раз добиваются успеха.

В обычае стали обыски. В записной книжке Станиславского появился номер телефона, по которому можно проверить, было ли распоряжение на обыск.

Ходят слухи о национализации частных театров. Стахович уже полгода как добровольно «национализировал» в пользу Художественного театра свое личное кресло в зрительном зале. Оно поступает в общую продажу, а выручка — в билетную кассу МХТ. Этим скромным вкладом Стахович поддерживает, как привык, любимый театр, хотя сам уже лишился и Пальны, и всего и доживает у себя на кухне.

В августе 1918 года в состав Кооперативного товарищества МХТ вступает пайщиком Московский Центральный Рабочий Кооператив[[4]](#footnote-5). В Правлении МХТ его представляет супруг Германовой — А. П. Калитинский. Лишившись с приходом революции преподавательской деятельности, он нашел работу по связям с искусством в этом Рабочем Кооперативе. Кооператив готов субсидировать театр, если тот будет давать для рабочих регулярные спектакли и участвовать в его кинематографическом ателье. Начинается приспосабливание театра к новым нормам жизни.

Прошел месяц с открытия сезона 1918/19 года, и Лужский выразил в дневнике царящие настроения. «Так из кулька в {32} рогожку, что называется, и перебиваемся, — писал он, — все вспоминаем, что неужели же была жизнь для нас, а мы проходили мимо нее, никак не задумываясь, брали ее и вышвыривали, как ненужную шелуху! А теперь шелуха-то эта как ценна и как нужна! Как рады все, если достали сала по 25 р. фунт, миндального масла, если прошли по улице и не задержали, ночью в темноте не обобрали, выпили пива, поговорили спокойно о текущих делах и никто не донес» [[1](#_n_1_2_001)].

Станиславский и Немирович-Данченко держат планку Художественного театра, не позволяя ей упасть. Хотя, если бы она и упала, никто бы этого не осудил в такое время. Станиславский начинает бороться за исполнение сроков возобновления старых спектаклей в сезоне, чем несказанно радует Лужского как заведующего репертуаром и труппой. Станиславский признал сроки! Он предлагает занять репетициями две комнаты своей квартиры в доме Маркова в Каретном ряду, в котором покуда живет, как жил до революции, но теперь неизвестно, у кого права на эту жилплощадь.

На открытии сезона «Царем Федором Иоанновичем» Немирович-Данченко делает гневную запись в Протоколе спектакля о том, что «при современных условиях труда разруха потрясет» [[2](#_n_1_2_002)] и Художественный театр, несмотря на крепость его организации, если закрывать глаза на небрежности. «В какой глухой провинции очутился театр!» — стыдит всех в Протоколе спектаклей Станиславский, заметив, что роль дворецкого в «Горе от ума» уже дважды без репетиций играет кто попало.

27 октября 1918 года исполняется двадцать лет Художественному театру. Подумать только, какой бы это был праздник! Теперь это праздник для себя, а не для общества. На специальном заседании решили, что настоящего праздника не будет и только в память пойдет вечером «Царь Федор Иоаннович». Но получилось иначе. Днем все же были приветствия от самых близких лиц и даже подарки. Гликерия Николаевна Федотова «прислала золотой венок, поданный И. В. Самарину в день его 50‑л[етнего] юбилея и переданный ей в день ее 50‑л[етнего] юбилея <…>» [[3](#_n_1_2_003)].

Это была большая честь, но и знак того, что специальный подарок заказывать было не на что. Самый трогательный и ценный подарок получили Станиславский и Немирович-Данченко: «Берсенев от труппы с Подгорным поднесли белые хлебы К. С. и В. И.» [[4](#_n_1_2_004)]. Лужский записал: «Днем вышло очень сердечно, уютно, почествовали нас, снялись, поели рыбы, сыру, хлеба черного, чаю попили с малиновым вареньем» [[5](#_n_1_2_005)].

{33} А после «Царя Федора Иоанновича», наверное, как и в обычные дни, было темно и боязно возвращаться домой, хотя спектакли начинались теперь раньше прежнего — в половине седьмого.

Станиславский мягче, чем в периоды обсуждения своего проекта «Театра-Пантеона», но все же проводит политику сохранения всех причастных к Художественному театру лиц в деле. Он заботится о том, «чтобы всем хорошо работалось, чтоб никто друг друга не толкал и чтоб все были заняты». Вместе с тем он ревнив к проявлению чужой инициативы, если она касается его идеи «Пантеона».

Неожиданно для него студийцы Первой и Второй студий, группа участников обновленного спектакля «На дне» и группа несостоявшейся Артистической студии Берсенева со спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты» объединились для общей деятельности. Они сняли театральное помещение возле Каменного моста и назвали свои спектакли в нем «Народным Художественным театром». Станиславский обиделся. Ведь это было так похоже на то, что они без него воспользовались его идеей.

Вахтангов понял Станиславского, хотя знал, что объединившиеся артисты вовсе не осуществляют его реформаторскую задачу. Они просто хотят заработать на жизнь. Вахтангов предложил изменить название театра, опустив слово «Художественный». В это время Вахтангов считал, что высшим интересом Первой студии должна быть верность идеям Станиславского. Он писал Совету Первой студии, что ее назначение не в том, чтобы она была театром, а в том, чтобы была проповедницей учения Станиславского.

Тем временем мысль Станиславского не стоит на месте. На одном из «творческих понедельников» в МХТ он опять заводит речь о «Пантеоне». Теперь он еще расширяет это понятие. «Пантеон» — это уже не только направление искусства Художественного театра. «Пантеон» — это уже объединение многих направлений, всех «измов», которые ставят своей целью отразить жизнь человеческого духа. Одно направление кажется Станиславскому слишком узким. Он вспоминает и приводит в пример опыт Германии с ее «неделями» Вагнера и Гейне. Станиславский мечтает объединить в «Пантеоне» драматический театр, музыку, балет и живопись. «И конечно, самым ярким пятном вспыхнет тот спектакль, который все эти отрасли *объединит* в своей идее», — говорит он.

{34} Г. С. Бурджалов позволил себе высказать сомнение, что такое возможно. Этим он, кажется, только подхлестнул фантазию Станиславского. Он представил себе множество студий, работающих в избранных направлениях и приносящих свои достижения «в общую сокровищницу театра Пантеон». Такому театру даже не понадобится труппа, так как он «будет эксплуатировать в самом лучшем значении этого слова все художественные силы студий», — уверяет Станиславский.

Неужели Станиславский занесся мечтою бог знает куда, в какие-то беспочвенные видения и забыл, какого он сам-то направления в искусстве? Но нет! Сколь бы ни чудаческими представлялись мечты Станиславского, он знал, чего в них придерживается и чего добивается. Его знание своей единственной веры в искусстве не преминуло сказаться в этих мечтах. Весь этот «Пантеон» объединит только тех, у кого одни «корни». А «корни» — это «органические законы творчества».

«Органические законы творчества» — основополагающее открытие Станиславского в сценическом искусстве. Это та область знания, в которой Станиславский гениален, как может быть гениален математик или физик в своей области. «Органическими законами творчества» он проверяет и создает все, к чему прикасается. Поэтому он не боится теперь «измов». Они для него всего лишь «специализация», которая может быть разная. В одной из рукописей как раз этого времени Станиславский поясняет место своего учения среди прочих театральных школ: «Эта книга посвящена искусству переживания, не отвергая других направлений искусства». Он ставит своей целью бороться лишь с ремеслом, нарушающим органические законы. А если законы эти нарушены, природа исковеркана, нет врага «измам» злее и беспощаднее Станиславского.

И все же это были одни увлекательные разговоры на «творческом понедельнике» — недавно введенной новой форме общения внутри Художественного театра, а дела требовали конкретного продвижения. Реорганизация власти, не удавшаяся Немировичу-Данченко в мае 1918 года, когда он хотел объединить Совет и Правление в «директорию», нашла себе другое временное выражение. В феврале 1919 года состоялось первое заседание нового органа — Президиума Режиссерской коллегии, призванного руководить всей художественной жизнью театра. Оно хоть и состоялось без присутствия Станиславского, но он вместе с Немировичем-Данченко входил в этот Президиум. Всего вошло девять человек, в том числе представляющие студии Мчеделов и Сушкевич. Приглашены в Президиум были {35} Берсенев и Гайдаров. Вопросы, рассматриваемые в дальнейших заседаниях, говорят о том, что Президиум Режиссерской коллегии получил функции, обычно исполнявшиеся Советом. Впервые 12 февраля 1919 года Президиум обсуждал вопрос о неотложной гастрольной поездке МХТ. Эта проблема снова затронула тему «Театра-Пантеона».

Ухудшающиеся бытовые условия, на взгляд энергичных деятелей МХТ Берсенева, Подгорного, Бертенсона, можно было поправить только гастролями, отправившись в пока еще хлебные места. На общем собрании Товарищества 20 февраля 1919 года Подгорный сказал, что и эти хлебные места не смогут прокормить Художественный театр, навались он в полном составе на какой-нибудь один город. Он предложил выбрать три маршрута для гастролей и разделиться на три группы. Так он явился родоначальником нового варианта «пантеонной» идеи. Но в ее плачевном виде.

«Старики» отнеслись к этой идее по-разному. На квартире Книппер-Чеховой собирались, чтобы обсудить ее «предварительно» [[6](#_n_1_2_006)], но Лужский участвовать не стал. Он принял предлагаемый выход из положения в штыки, как исходящий от «чужих людей», которые «хотят повернуть всю работу Театра и его жизнь не только в другие условия, но даже и в другое место» [[7](#_n_1_2_007)].

Станиславский на собрании 20 февраля не выступал. Он говорил на следующем общем собрании 10 марта 1919 года, говорил после Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко принял предложение Подгорного и дал трем группам названия: группа «Чайки», группа «Сверчка» и группа «Зеленого кольца» [[8](#_n_1_2_008)]. Названиями все было сказано об их составе. Через два дня на Президиуме было решено, что группу «Чайки» составляют «все члены труппы МХТ и члены Товарищества, принимающие участие в делах Театра личным трудом» [[9](#_n_1_2_009)]. Иными словами, это тот Художественный театр, который все это время спасает Немирович-Данченко в борениях с «Театром-Пантеоном».

На общем собрании 10 марта Немирович-Данченко говорит, что в случае создания трех групп придется соответственно им образовывать и три товарищества. Он полагает, что взаимодействие этих трех учреждений подведет к организации «Пантеона». Вероятно, он думает, что этот «Пантеон», в котором Художественный театр будет сам по себе, не так для него опасен.

{36} Станиславский не только согласился с Немировичем-Данченко, но и сказал, что «нового здесь ничего нет» [[10](#_n_1_2_010)], то есть в том, чтобы были сформированы отдельные товарищества. Его беспокоило другое: захотят ли эти товарищества иметь «федеративное управление» [[11](#_n_1_2_011)]. Для этого они должны понять, что необходимы друг другу и «Пантеону».

Может быть, он видел в четких контурах групп «Чайки», «Сверчка» и «Кольца», наоборот, развал идеи «Пантеона»? Ведь в них не предусматривалось того свободного смешения творческих сил в работе над определенным спектаклем, на которое рассчитывал он, убеждая своих товарищей. Поэтому он и сейчас снова заговорил о том, что группы должны быть созданы на основе выбора лично каждым человеком своего художественного пути. Он опять напоминал горькую истину, что МХТ должен иметь мужество признать свою старость и что «пережить вторую молодость» [[12](#_n_1_2_012)] он сможет только в «Пантеоне».

Как это произойдет? Конкретный пример Станиславский видит в намерении разъехаться по гастролям, потому что в этом случае группа «Чайки», уезжая на юг, приобретает студийцев Чехова, Тарасову и Корнакову, которые по причине слабого здоровья не могут оставаться в Москве. Так же и Немирович-Данченко, если прекратит свою работу в руководстве Большого театра и захочет поставить новый спектакль в группе «Чайки», то приедет в Киев и поставит.

Проблема собственности не являлась для Станиславского препятствием к созданию «Пантеона» в условиях трех товариществ. Ему было ясно, что владельцами имущества, как это и есть, продолжает быть основная группа МХТ и при «федеральном управлении» другие группы участвуют в некоторых расходах.

Предложения Немировича-Данченко и Станиславского соединились в компромиссном документе. Это видно по содержанию опросного письма о самоопределении по группам. Немирович-Данченко разослал его 20 марта 1919 года членам нынешней труппы МХТ. В письме говорилось: «Для урегулирования работ театра организуются три самостоятельных группы на федеративных началах — самостоятельных и по составу, и по распределению работ, и по финансовой структуре. Все группы будут находиться в непрерывной духовной связи и известную часть своих спектаклей давать под общей фирмой МХТ. Для организации этих спектаклей и установления связи все группы изберут одну общую администрацию». Немирович-Данченко {37} предлагал каждому по желанию записаться в одну из трех групп.

Стали приходить ответы. Вахтангов написал Немировичу-Данченко два письма: официальное и неофициальное. В первом он сообщал, что остается в группе Первой студии. Во втором объяснял свое решение. Вахтангов хотя и не чувствовал себя вполне своим в группе основателей, но грустил, что отныне не значится «сотрудником» МХТ. Вахтангов, быть может, единственный из первостудийцев, разделявший идею «Пантеона», почувствовал себя одиноко.

Создание групп давалось многим непросто. Оно угнетало ощущением расставания и у кого-то некоторой своей второсортности. Леонидов, вероятно, демонстративно записался во вторую группу — группу «Сверчка». Леонидов перенес нервное расстройство, и участие в спектаклях Первой студии по произведениям Чехова и в «Росмерсхольме» вернуло его на сцену. Он был благодарен студии, но в глубине души несомненно признавал за собой место в группе «Чайки». Не будь придумано этого разделения, не было бы перед ним и болезненной проблемы.

В марте 1919 года недовольные и недоумевающие устроили собрание первой и второй групп «артистического персонала». Леонидов вел протокол (может быть, был и вдохновителем собрания). Они признали, что разделение групп по составу «случайно и формально» и что им «неясны мотивы и цели» [[13](#_n_1_2_013)]. Поэтому в федеративное руководство они назначают от себя лишь временных представителей. Виновником происходящего они считали Немировича-Данченко и решили пригласить его для объяснений.

На обороте леонидовского протокола Немирович-Данченко записал свой комментарий. «Идеал мой был всегда именно такой, как теперь хотят» [[14](#_n_1_2_014)], — подтвердил он, одновременно противопоставляя свой идеал изначальным неверным принципам создания Товарищества МХТ еще при С. Т. Морозове, когда состав его был назначен и только потом постепенно пополнялся избранием новых членов.

Один из мартовских «понедельников» 1919 года по желанию большинства присутствующих отдали теме «Какие принять меры, чтобы происшедшее разделение всей семьи Художественного театра на три группы не было бы *разъединением внутренним*, а лишь *разделением чисто внешним*» [[15](#_n_1_2_015)]. Говорили о слезах и горьких чувствах, вызванных разделением. Волновались {38} о том, не станут ли группы под влиянием тяжелой жизни конкурировать друг с другом, не потеряют ли духовную связь.

Беседу записала актриса Е. Ф. Краснопольская. Из ее записи следует, что на все сомнения отвечал один Немирович-Данченко. Поэтому можно предположить, что этот «понедельник» и был его ответом на приглашение объясниться.

Немирович-Данченко не отрицал, что конкуренция возможна, но не из-за тягот жизни, а из-за особенности театральной атмосферы вообще. Она всегда переполнена страстями и стремлениями к личному успеху. После разоблачения этой атмосферы и принадлежащих к ней людей Немирович-Данченко неожиданно прописал лекарство для ее лечения по рецепту Станиславского. Весьма наивно для себя он поддержал выводы общей беседы о том, что все группы может объединить витающая над ними общая цель «высших достижений в искусстве, ибо искусство есть то высшее, что поднимается над всеми, оно неделимо и по праву принадлежит всем» [[16](#_n_1_2_016)]. Эту мысль он подкрепил примером трех сестер, ожидающих жениха, и тем, как «совсем гадко» [[17](#_n_1_2_017)] будет, если между ними, родными, разыграется конкуренция. Он внушал, что если три сестры (иначе — три группы) будут похожи на семь невест со светильниками, ожидающих «чудесного, таинственного прихода Великого Жениха», то соперничество между ними станет невозможно.

Чтобы поддержать огонь в светильниках, Немирович-Данченко предложил использовать «понедельники» для доверительного общения и объединения, составив программу этих «понедельников». Затем Немирович-Данченко пошел в мечтах еще дальше и предложил связать три группы «высшей масонской ложей» [[18](#_n_1_2_018)], составленной из самых авторитетных для всех лиц. Кроме этого, надо бы еще учредить и «высший орден *Московского Художественного театра*» [[19](#_n_1_2_019)]. Тогда лучшими помыслами всех будет двигать стремление получить этот орден.

Духовная жизнь в Художественном театре наполнилась противоречиями. С одной стороны, под гнетом мрачной действительности на «понедельниках» прозвучало неверие в прежние идеалы и распадалось творческое единение, с другой — делалась попытка сплотиться теснее. Словам Немировича-Данченко, очевидно, кто-то поверил, а кто-то нет. Во всяком случае, обсуждать этого не стали. Как пометила Краснопольская, беседа «заняла немного времени» [[20](#_n_1_2_020)]. Стали слушать музыку Чайковского и игру Исайи Добровейна. Под музыку каждый мог думать по-своему.

{39} С 26 марта 1919 года всеобщие собрания МХТ заменяются собраниями I группы МХТ (группы «Чайки»). Владеющая имуществом Художественного театра, эта группа решает в будущем сезоне сдать помещение театра в Камергерском переулке образующимся новым товариществам других групп. Станиславский догадывается, что теперь эта владетельная группа напоминает родителей, покидаемых выросшими детьми. Поэтому он предостерегает: «Было бы преступлением и глупостью сейчас расходиться; наоборот, нам надо крепко схватиться друг за друга, и тогда мы спасем и себя и русское искусство».

Станиславский понимает, что выделение из МХТ группы «Чайки» есть на самом деле сокращение труппы и служащих. Он противостоял этому, сколько мог, но теперь признал, что с материальной точки зрения это неизбежно. «Теперь мы сделаемся более подвижными, нас меньше, в недалеком будущем мы заведем свою артистическую студию, — утешается он, — а всю огромную тяготу по содержанию МХТ — “Пантеона” — будут нести все группы вместе».

Собрание I группы МХТ 26 марта 1919 года окрыляет и Немировича-Данченко. И, как всегда после кризиса, убедившись, что Художественный театр идет в русле его желаний, он переживает прилив энергии. Как и в те кризисные минуты, когда он стоял на грани ухода в Малый театр, так и теперь он хочет освободиться от обещаний быть в Большом. Он приглашен туда в «директорию». Он пишет Малиновской, что не может, что «в самом Художественном театре происходят реформы, волнительные, обнадеживающие».

На этот раз победа Немировича-Данченко состоит в том, что проект Станиславского о «Пантеоне» удалось поставить в разумные рамки, использовав его практическую сторону. Немирович-Данченко просит товарищей хлопотать об его освобождении от Большого театра. Собрание 26 марта 1919 года выбирает делегацию заступников для похода к Малиновской. Сам Станиславский включен в ее состав.

Начинается реальное устройство группы «Чайки». Избирается ее временный Совет из пятнадцати человек со Станиславским и Немировичем-Данченко во главе. В связи с самостоятельным отъездом Первой студии на гастроли в Петроград проводятся вводы исполнителей в спектаклях МХТ. Немирович-Данченко определяет репертуарную политику на предстоящий сезон. Он планирует ее в трех направлениях: классика, пьесы для молодежи и комедии — «смешные вечера» [[21](#_n_1_2_021)].

{40} Исполняется и намерение группы «Чайки» отправиться на гастроли по югу. Она уезжает, но не в полном составе, в каковом сейчас числятся пятьдесят семь действительных членов и кандидатов в члены, не считая служащих вольнонаемно, а небольшой компанией добровольцев. Разумеется, без Немировича-Данченко и Станиславского. Немирович-Данченко отдыхает под Москвой на даче писателя Телешова, а Станиславский — на Волге, в Савелове возле Кимр.

Идея гастролей на юг с целью летних приработков сыграла роковую роль. Она привела к тому, что группа «Чайки» осталась к началу нового сезона в усеченном виде — без пятнадцати своих действительных членов. Среди них — Книппер-Чехова и Качалов[[5]](#footnote-6).

Как известно, уехавшие на гастроли оказались за линией фронта гражданской войны и двигались дальше к югу вместе с Деникинской армией. «Самое сенсационное последних дней, — писал Лужскому 2 августа 1919 года Немирович-Данченко из Малаховки, — приезд Подгорного. Он пробрался из Украины, сделав 60 верст пешком, пробирался что-то 9 или 10 дней. Остальные уехали из Харькова в Крым» [[22](#_n_1_2_022)].

Разговоры Подгорного, что с успехом белого движения или «Качаловская группа» вернется к началу сезона 1919/20 года, или остальная часть МХТ, чтобы избежать тяжелой московской зимы, поедет для воссоединения на юг, не произвели впечатления на Немировича-Данченко. «Вы понимаете, что такие легкие перспективы я не имею права класть в основу планов, — писал он. — Я должен быть готов ко всему: и к повороту на 360°, и к повороту на 180°, и к стоянию на месте, и даже к повороту совсем в другую сторону» [[23](#_n_1_2_023)].

Немирович-Данченко почувствовал себя единственным спасителем Художественного театра. «Совершенно с Вами согласен, что надо работать по-Карамазовски, Анатэмски, Годуновски» [[24](#_n_1_2_024)], — отвечал он на страхи Лужского перед грядущим сезоном. Его вдохновляло напоминание о прежних своих тактических рисках-победах в самые сложные моменты. Теперь у него тоже имелось кое-что неожиданное.

В запасе театра никаких новинок не было. Немирович-Данченко понял, что теперь без Качалова «Розе и Кресту» окончательно не бывать. Мелькнула надежда сохранить в репертуаре {41} «Село Степанчиково» в том случае, если бы вместо уехавшего Массалитинова заиграл Станиславский, но ситуация была бы слишком пикантная. Немирович-Данченко в нее попадать не захотел. «А не хочет ли К. С. все-таки сыграть Ростанева? — Нет, не захочет нипочем. — Вопрос задал Москвин, а ответил я. Я и предлагать не стану» [[25](#_n_1_2_025)], — писал он Лужскому. (Этот маленький диалог — новое доказательство того, что Станиславский не играл Ростанева по своей воле, а не по распоряжению Немировича-Данченко.)

Для проведения театра через опасный сезон Немирович-Данченко имел оригинальное решение. Если в 1910 году таким средством у него явился выбор сугубо литературного характера — роман Достоевского для двух вечеров подряд, то теперь он выбрал нечто прямо противоположное по жанру — оперетку. «Вот наши “Карамазовы” этого критического момента: оперетка!!» [[26](#_n_1_2_026)] — восклицал он теперь с не меньшим энтузиазмом.

Он опять бросался в открытое море. Оперетка в Художественном театре? Опять же неслыханный риск. Самый серьезный русский театр, актеры искусства переживания, выращенная в своих стенах публика… и вдруг легкомысленная, если не пошлая, оперетка. Какое падение! Но в этом контрасте Немирович-Данченко нашел изюминку, позволявшую поверить в успех. Он надеялся сыграть именно на особенностях Художественного театра. Он сказал, что у МХТ «есть вкус, еще не примененный к этой области, есть фантазия, еще не использованная в этом искусстве» [[27](#_n_1_2_027)]. Перебрав оставшиеся к началу сезона артистические силы, он увидел в наличии и хор, и оркестр, и актеров-буфф, и даже способных к пению.

Немирович-Данченко любил жанр оперетты и как-то писал из Карлсбада, что не может «равнодушно пройти мимо афиши с “Прекрасной Еленой”» [[28](#_n_1_2_028)]. Желание самому поработать в этом жанре возникло у него уже предыдущей осенью 1918 года. Тогда же обрисовалось и реальное намерение создать опереточную студию. Оно обсуждалось общим собранием Товарищества МХТ, и А. П. Калитинский говорил, что если для такой студии откроют отдельный расчетный счет, Московский Центральный Рабочий Кооператив внесет необходимые средства. Организовывать опереточную студию Немирович-Данченко приглашал Вахтангова. Это было 16 февраля 1919 года, за месяц с небольшим до начала разделения на группы «Чайки», «Сверчка» и «Зеленого кольца».

{42} Теперь в преддверии сезона с неполным составом труппы речь шла пока не о студии, а об отдельном спектакле, и, как и в 1910 году, Немирович-Данченко выбрал себе ближайшим помощником Лужского. Ему он срочно писал: «Вас. Вас! Подумайте, что лучше? “Орфей в аду”, “Дочь рынка”, “Парижская жизнь”? Или еще что есть у Вас?» Он боялся, что педагогическая деятельность Лужского во Второй студии помешает ему целиком отдаться оперетке и даже обещал ему компенсацию — возможное повышение жалованья в МХТ.

Поскольку отношение большевистских властей к МХТ было очень важным моментом, Немирович-Данченко решил увлечь своей идеей оперетты в Художественном театре наркома Луначарского, что ему блестяще удалось. Оставалось только уговорить Станиславского. Немирович-Данченко думал, что тот станет не доверять или ревновать. Он даже приготовился в этом случае «умыть руки» [[29](#_n_1_2_029)] и продолжить дело оперетты независимо от Художественного театра.

Станиславский никак не мог быть против оперетты, потому что сам в юности ставил оперетты и играл в них. Станиславский не разделял театр на достойные и недостойные жанры, не осуждал так называемого легкого жанра и, в отличие от Немировича-Данченко, всегда считал водевиль прекрасным материалом для воспитания актеров. В свое время они уже спорили об этом.

Станиславский даже думал, что до некоторой степени причастен к новому делу — «состою консультант[ом] по Коми[ческой] опере (т. е. косвенно участвую в постановке “М‑м Ango”)» [[30](#_n_1_2_030)]. Однако в Журнале работ и репетиций «Дочь мадам Анго» присутствие Станиславского отмечено всего один раз — 17 сентября 1919 года на чтении текста, прослушивании музыкальных номеров и общей беседе с участием всего театра, Первой и Второй студий.

В это напряженное время вероятность конфликта между Станиславским и Немировичем-Данченко могла быть в другом. Настал момент доказать на деле состоятельность идеи о пользе студий для театра. Они должны были исполнить свое назначение и прийти на помощь поредевшему творческому составу театра. Немирович-Данченко всегда в этом сомневался.

«Говорят, — писал Немирович-Данченко, — Конст. Серг. думает спастись 1‑й Студией, отозвав ее из Петрограда, и “Балладиной”. Я сказал, что буду горячо протестовать. Не желаю, чтоб говорили студийцы, что они нас кормят, как обнищалых. Обойдемся и без них» [[31](#_n_1_2_031)].

{43} Все сложилось иначе. Немировичу-Данченко не пришлось терпеть унижения от студийцев. Первая студия подвела Станиславского. В ней не было единства. Одни студийцы, оставшиеся в Москве и близко видевшие положение Станиславского и Немировича-Данченко, понимали долг Студии перед театром. Они не боялись кооптироваться в театр, так как уже знали, что их собственное материальное благополучие обеспечено решением Луначарского предоставить Первой студии, так же как и Художественному театру, автономию и субсидию. По крайней мере покупка дров на предстоящий сезон стала совершенно возможной. Другая часть студийцев, находящаяся в Петрограде, делала ставку на вариант наилучшего выживания там. Происходило что-то не то. Московские студийцы взывали к петроградским внять их призыву немедленно вернуться в Москву. Они были свидетелями, что Станиславский, убедившись в ненадежности студийцев, «рвет и мечет, ругает Студию напропалую <…>». Прошло более полумесяца с начала московского сезона, когда Станиславский получил письмо от Вахтангова, уверявшего его, что Первая студия, как только вернется из Петрограда, поможет театру и ему «всем, чем она может помочь».

Все это запоздало. Немирович-Данченко уже наладил работу по-своему. На пятый день после открытия сезона начались репетиции «Дочери Анго». Станиславскому было поручено немедленно приступать к постановке «Каина» Байрона. Он уже начал готовиться к ней в конце лета в Савелове, и даже жуткое потрясение, перенесенное им в ночь с 30 на 31 августа 1919 года, не выбило его из процесса творчества.

В эту страшную ночь в Москве ЧК было взято более шестидесяти человек по делу «какой-то кадетской организации». В их числе были Станиславский, Москвин и снова сын Лужского. Немирович-Данченко случайно избежал их участи, живя на даче в Малаховке. К шести часам вечера Станиславского и Москвина отпустили. Ночью 9 сентября были арестованы Гзовская, Нелидов, Гайдаров, вскоре тоже отпущенные.

В сентябре 1919 года Немирович-Данченко провел очередную реорганизацию управления театром. Его целью было как можно теснее сконцентрировать руководство. Поэтому Совет был упразднен и оставлено одно Правление. На Немировича-Данченко, Станиславского и Москвина возложили «руководство художественной жизнью театра, ответственность за выполнение художественного плана и представительство по делам театра» [[32](#_n_1_2_032)]. Все трое были членами Правления, председателем которого вновь стал Румянцев. Никаких представителей от {44} студий в Правлении I группы МХТ, разумеется, не было. «Театр рассыпается, да здравствует Театр!» [[33](#_n_1_2_033)] — сделал своим лозунгом Немирович-Данченко.

Станиславский между тем забеспокоился полным отсутствием в руководстве представителей студий. Ведь еще недавно наличие их там было шагом к «Театру-Пантеону». Прочитав в Книге протоколов Правления Кооперативного Товарищества МХТ запись, что отныне подписывать документы «поручается Представителю МХТ Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко и Председателю Правления Николаю Александровичу Румянцеву», он написал на полях: «Как будет при Пантеоне?» [[34](#_n_1_2_034)]

Опять «Пантеон»… Немирович-Данченко ничего не написал на полях в ответ на этот вопрос Станиславского, хотя тоже заглядывал в Книгу протоколов Правления и делал на полях пометки. Но он, кажется, решился подойти к «Пантеону» со всей строгостью. Он изучил возможность материального соединения трех групп и сделал об этом доклад на собрании I группы[[6]](#footnote-7). Из его доклада и последовавшего обсуждения выяснилось, что такое соединение не выгодно членам I группы. Во-первых, участвуя в спектаклях всех трех групп, они должны будут еще больше играть. Во-вторых, Станиславский, занимаясь «Балладиной» и другими работами студий, задержит «Каина» в Художественном театре. Собрание поручило Подгорному и Гайдарову передать Станиславскому эти подсчеты и объяснить ему, что возможно лишь *временное* материальное объединение, пока не выйдут премьеры «Каина» и «Балладины», то есть минует самый трудный момент. При этом в работе Станиславский должен всякий раз жертвовать «Балладиной» в студии ради первоочередного выпуска «Каина».

Станиславский стал готовить ответ. При этом в первый раз в роли его помощника и посредника выступает Подгорный. Станиславский своей рукой составил конспект того, о чем хочет сказать. Конспект содержит тринадцать пунктов и дополнительный набросок о своих личных интересах в случае, если Первая студия совсем отойдет от МХТ, обосновавшись в Петрограде. Станиславский писал, не заботясь о красоте слога и потому шероховато. Листки его конспекта вклеены в большую записную книгу.

Возможно, что Станиславский, прежде чем вклеивать листы, давал их прочесть Подгорному или прочитал их ему. Так или {45} иначе, но второй экземпляр текста оказался записанным в блокноте уже рукой Подгорного. При сравнении этих двух конспектов выясняется, что запись Подгорного представляет собой литературно обработанный вариант[[7]](#footnote-8). Вместо цифр, отделяющих у Станиславского пункты, употреблен рефрен: «Понимает ли театр». Сам Станиславский употребил его пять раз. Подгорный — четырнадцать, этим создалась подчеркнутая интонация угрозы. К счастью, смысл выдвинутых Станиславским тезисов после обработки не пострадал. И все же лучше вернуться к тексту в собственном изложении Станиславского, благо он сохранился, кроме последней строки пятого листа, стершейся и оборванной.

Станиславский считал, что, получив отказ в постоянном объединении трех групп под крышей «Пантеона», он утратил возможность продолжать дело своей жизни. Поэтому он задавал членам группы «Чайки» один вопрос: получает ли он с их отказом право не участвовать в каких бы то ни было новых обсуждениях своего проекта? Иными словами, свободен ли он отныне в своих дальнейших действиях.

Прежде чем услышать ответ, Станиславский как бы в последний раз попытался объяснить Художественному театру, осознает ли тот, что делает. Станиславский показал, сколь безжалостен по отношению к нему поступок товарищей, так как он убивает его мечту, «осуществ[ление] которой может до известной степени сохранить после нашей смерти все то, что удалось сделать при жизни в области театра» [[35](#_n_1_2_035)]. Станиславский писал, что остается «без идеи и цели» [[36](#_n_1_2_036)] и что перед ним два пути: или найти новую цель, или доживать, выполняя свой долг перед старыми товарищами по МХТ и перед семьей. Станиславский, однако, знал, что и для новой деятельности, и для доживания у него есть «много средств и в Москве, и в России, и за границей» [[37](#_n_1_2_037)].

Но исполнение всех этих угроз, так же как продолжение работы над «Каином» или возможное участие в постановке оперетты, одинаково было для Станиславского компромиссом. Он не мог забыть своего главного долга перед «русским искусством» [[38](#_n_1_2_038)], который выражается в осуществлении идеи «Пантеона» и является, по его понятиям, высшей точкой развития Художественного театра.

МХТ в нынешнем состоянии разочаровывал Станиславского полностью, и он не боялся открыто говорить об этом его работникам. {46} Он повторял в какой уж раз за последние два года, что МХТ устал, постарел, состоит из «до удивления разных людей», между которыми «духовная связь» [[39](#_n_1_2_039)] может поддерживаться лишь объединяющей идеей. Посему Станиславский заявлял, «что служить тому, что происходит в театре Худ[ожественном] сейчас — не стоит, особенно когда остается жить не долго, что такому театру — одна дорога — скорее закрыться со славой» [[40](#_n_1_2_040)].

Станиславский указывал, что для МХТ единственный шанс к спасению — осознать свое плачевное положение и принять «общую помощь *всех студий*, м[ожет] б[ыть], включая сюда и оперную и будущую опереточную, балетную» [[41](#_n_1_2_041)]. Он предлагал согласиться, что «сейчас не МХТ спасает Студию, а [наоборот, Студия — МХТ]» [[42](#_n_1_2_042)], что предпочтение материального выбора художественному невыгодно для искусства. Станиславский предупреждал, что, отвергая проект «Пантеона» «в полном объеме» [[43](#_n_1_2_043)], театр предоставляет студиям свободу, и ждать от них связи с МХТ уже не придется.

Если же встать, как предлагают, на материальную сторону, продолжал Станиславский рассматривать вопрос *временного* объединения, то каждый станет «выбирать то, что ему выгоднее» [[44](#_n_1_2_044)]. Тогда сборы со «Сверчка на печи» на сцене МХТ будут принадлежать целиком Первой студии, а «Дядя Ваня», которого считают по состоянию исполнителей уже не пригодным для метрополии, остается только для халтуры на стороне. Дела могут быть прекрасно поправлены ожидаемым успехом опереточного спектакля, но на следующий год театр может оказаться в бюджетном кризисе.

Помимо проработки в конспектах эти идеи были высказаны самим Станиславским 7 ноября 1919 года на общем собрании I группы МХТ, куда он пришел, прервав занятие в Оперной студии Большого театра.

Все это шло совершенно наперекор финансовой политике Немировича-Данченко со студиями и его принципиальной позиции не принимать от них помощи. Естественно, что он выступил с возражением. Он настаивал, что художественные затруднения как были уже весной 1919 года, так и будут продолжаться при постоянном объединении и даже станут «сложнее» [[45](#_n_1_2_045)] материальных. Немирович-Данченко указывал, что «не совсем ясно уже сейчас в словах Константина Сергеевича взаимоотношение между группами» [[46](#_n_1_2_046)]. Он находил, что *временное* объединение, наоборот, имеет свое преимущество «с точки зрения {47} удобства и внимательного отношения к другим группам» [[47](#_n_1_2_047)], то есть взаимные обязательства будут точнее.

Председатель Правления I группы Румянцев внес со своей стороны полную ясность. Он сказал, что объединение трех групп на какое-то время вовсе не противоречит самой идее «Пантеона», так как, по существу, не имеет к ней никакого отношения. Предложение *временного* объединения возникло только из-за отсутствия части артистов. Для настоящего же «Пантеона» — «нужны новые работы групп, а они скорее будут готовы, если все силы исполнителей будут сосредоточены в своей группе» [[48](#_n_1_2_048)]. Румянцев сказал, что присутствующие путают «два разных вопроса» [[49](#_n_1_2_049)]: выход из настоящего бедственного положения и создание «Пантеона». Присутствующие забыли, по мнению Румянцева, и о том, что у «Пантеона» «нет своего помещения» [[50](#_n_1_2_050)].

После такого прояснения дела Немировичу-Данченко было легко установить, на каких основаниях сейчас объединяются наличествующие в Москве группы. Во-первых, это «выборное управление» групп и их ответственность за «репутацию фирмы “Московский Художественный Театр”» [[51](#_n_1_2_051)]. Во-вторых, они объединены общим стремлением когда-то создать театр «Пантеон».

Если первое условие было вполне практическое, то второе — целиком теоретическое и относящееся к будущим благодатным временам. В Протоколе общего собрания I группы так и сказано, что проект можно сызнова обсуждать по возвращении отсутствующей части труппы в Москву. Пока же было в очередной раз создано «Управление “Пантеона” для разработки проекта Театра — Пантеон» [[52](#_n_1_2_052)] в составе Румянцева, Москвина и Подгорного, а Немирович-Данченко и Станиславский утверждены его представителями. Тем самым желание Станиславского быть свободным от последующих бесполезных обсуждений своего проекта было не замечено, а все «Управление» создано как бы ему в угоду.

В Книгу протоколов Румянцев записал, что заключено соглашение о предоставлении Первой студии права давать спектакли на сцене МХТ с оплатой ею суммы, которая не зависит от количества спектаклей в неделю. К этому соглашению на полях Книги Станиславский сделал пессимистический комментарий: «Не ясно без точно определен[ной] главной конечной цели, ради кот[орой] соединяемся — Театр-Пантеон» [[53](#_n_1_2_053)].

Вероятно, он расценил все это на сей раз не как «комедию», разыгранную с ним весной 1918 года, но как демагогический прием оставить его проект, одновременно отвергнув. Ведь он {48} был уверен, что сейчас сама жизнь требует осуществления его проекта и Художественный театр совершает трагическую ошибку. Быть может, в перспективе он был прав, и то, что случится в 1924 году, началось здесь и сейчас. В 1924 году студии, кроме одной, категорически откажутся от Художественного театра. «Как стало трудно жить, как трудно объяснять другим — свои чувства и понимать чужие» [[54](#_n_1_2_054)], — писал в сезоне 1917/18 года Станиславский.

Наверное, то же состояние мучило и Немировича-Данченко. Он никак не мог разубедить Станиславского во мнении, что Художественный театр исчерпал свои возможности. Это настроение Станиславского было так опасно, особенно в то время, когда существование театра стало зависеть не от искусства только, а и от политики. Но еще неведомо было, какая драма отчужденности Станиславского от всех разовьется из этого момента к концу его жизни.

Немировичу-Данченко было понятно, что придется давать этому настроению отпор. Он решил провести беседу с «группой ведущих» артистов. Тему ее он записал себе на листке: «Начать с того, чего ждут от Х[удожественного] т[еатра] и что К. С. считает, что Х[удожественный] т[еатр] надо закрыть!!» [[55](#_n_1_2_055)] Разумеется, что Немирович-Данченко собирался прояснить, «чего ждут» от МХТ не его деятели, а в первую очередь люди, руководящие теперь искусством от государства, такие как Луначарский и Малиновская. «Так вот, — предлагал Немирович-Данченко ведущим артистам, — не хотят ли они презреть взгляд самомнительный К. С. и ответить на первое, т. е. чего ждут» [[56](#_n_1_2_056)].

Поговорить об этом по душам в своем кругу было естественно, так как это уже вошло в обиход. Почти уже год в Художественном театре шли дискуссии на разные творческие темы.

## Глава третья«Где мы»? — Незнакомая молодежь — О современных исканиях — Развитие Художественного театра — Каким представлять будущее? — «Мы лишились пафоса» — «Наша закулисная этика» — Связь искусства с жизнью — Переживание и техника — Лекции Станиславского — Лекции Немировича-Данченко

На трехсотом представлении «Синей птицы» дежурила Надежда Сергеевна Бутова. Небрежное отношение артистов к исполнению юбилейного спектакля потрясло ее. Отчего, например, {49} могло случиться, что юная, нежная Сонечка Голлидэй схалтурила и вышла на сцену незагриммированной, надеясь, что в полутьме этого не будет заметно?.. В отчаянии Бутова написала письмо Немировичу-Данченко и Станиславскому. Она не доносила на Сонечку, не жаловалась на других, она призывала руководителей оживить атмосферу в театре. «Напомните нам, *кто мы, для чего мы, где мы*, — писала Бутова. — Укажите беспощадно, *куда мы идем-катимся* и *куда* мы можем и *должны идти*» [[1](#_n_1_3_001)].

Бутова была из первого состава Художественного театра, поступила в девятисотом году. Легко заподозрить ее в тоске по прежним временам. Однако ее тревожному голосу вторил голос из нового поколения. Он принадлежал студийке Сухачевой. Ей казалось, что в МХТ «искусство умирает» [[2](#_n_1_3_002)], потому что гибнет человеческая душа. Ложь и взаимная ненависть стали не редкостью среди молодежи. Сухачева тоже написала письмо Немировичу-Данченко и Станиславскому. Она обвиняла их: «А Вы, Вы — наши старшие. Вы тоже закрыли свои души и в лучшем случае Вы равнодушны к нам» [[3](#_n_1_3_003)].

Назрел откровенный разговор. Начались еженедельные собрания по понедельникам, когда все были свободны от спектаклей и репетиций. Завязалась дискуссия. «Понедельники» превратились в «творческие». Первый состоялся 13 января 1919 года.

Выступления Станиславского и Немировича-Данченко показывают, как по-разному они ведут Художественный театр в современной жизни. Станиславский заботится, чтобы он не сбился со своего ясного пути. Немирович-Данченко предостерегает, как бы с этой ясностью не пойти назад.

Из материалов «понедельников» выясняется неожиданное: творческие руководители Художественного театра Станиславский и Немирович-Данченко не знали, что представляет собой окружающая их артистическая молодежь, куда она стремится и как ей помочь. «Вл. Ив., стоящий у кормила дела, многих не знает, и многие его не знают» [[4](#_n_1_3_004)], — записано в Протоколе восьмого «понедельника» 3 марта 1919 года. Станиславский жаловался, что ему «все-таки не ясно, о каком театре мечтает молодежь» [[5](#_n_1_3_005)], и предложил на девятом «понедельнике» 10 марта помечтать о будущем театре. Ему хотелось узнать, «куда тянет молодежь» [[6](#_n_1_3_006)] в смысле направлений в искусстве.

Выяснилось, что одни, как Сухачева, считают, что ни футуризм, ни пролетарская ориентация, ни верность классике не спасают искусство от гибели в те времена, когда ломается сама человеческая душа. Другие видели зло в том, что искусство {50} театра стало будничным. Гайдаров мечтал о «грандиозном театре будущего» [[7](#_n_1_3_007)], выраженном в мистериях, в пантомимах, в действии, развивающемся одновременно на нескольких сценических площадках.

А Немирович-Данченко подлил масло в огонь, сказав, что «наступает время самых ярких представлений, каких не бывало в театре много лет» [[8](#_n_1_3_008)]. По его убеждению, «в театре должен вспыхнуть яркий свет темперамента, должен родиться пафос» [[9](#_n_1_3_009)]. Он связал эту новую потребность с переживаемым историческим моментом: «Жизнь сделала колоссальную подготовку к этому — она расширила сердце для больших впечатлений, притушила слезливую сентиментальность» [[10](#_n_1_3_010)].

Станиславский, чтобы лучше узнать молодежь, применил даже небольшую провокацию. Он предложил поговорить о нападках на Художественный театр со стороны противоположных творческих направлений. Они критиковали МХТ за отставание от нового искусства и считали «безумием» ожидать еще чего-то от «интимного театра» [[11](#_n_1_3_011)]. Что думает об этой критике молодежь? Вдруг соглашается? Станиславский облегчает ответ молодым артистам подсказкой: «Давайте искать настоящее во всех воплощенных “измах”». «Настоящее», основанное на природных законах, всегда было самым доказательным аргументом Станиславского в полемике.

Но темперамент борца за свое направление не дал Станиславскому выдержать и выслушать мнения молодежи. Он сам первый накинулся с разоблачениями на «измы» — на Таирова и его постановки: «У Таирова — рафинад и изощренность». Досталось и изменнице Коонен: в ее «танцах с декламацией» Станиславский «ничего нового не нашел».

В. П. Булгакова возразила, что Станиславский «как-то внешне принимает тоску по новому» искусству, охватившую молодежь, которую он «не хочет понять» [[12](#_n_1_3_012)]. Если бы молодежь увидела в репертуаре МХТ пьесу вроде «Короля-Арлекина» Лотара, которая поставлена в Камерном театре, то она не тосковала бы.

На это Станиславский спросил прямо о том, разве романтизм и достижения играющих в Камерном театре выходцев из МХТ и есть то, о чем «вы мечтаете» [[13](#_n_1_3_013)]?

Краснопольская успокоила его, что она, например, не мечтает об этом, потому что в Камерном театре играют «не по “системе”» [[14](#_n_1_3_014)].

«Вот этого восклицания я только и ждал» [[15](#_n_1_3_015)], — обрадовался Станиславский. Он объяснил, что в Камерном театре «вернулись {51} к самым допотопным штампам», что без настоящей «“сущности” романтизм на сцене только сделает много шагов назад» [[16](#_n_1_3_016)].

И все-таки полного единодушия среди молодежи не было. От той же Булгаковой Станиславский услышал, что в МХТ к подлинному романтизму идут настолько «окольными путями» [[17](#_n_1_3_017)], что вряд ли дойдут. Если только Станиславский не научит молодежь этой «сущности», то она обречена всю жизнь «по “системе” играть чеховские отрывки» [[18](#_n_1_3_018)].

Сказано было беспощадно, но Станиславский не рассердился. Он продолжал пытаться внушить молодежи, что к новаторству путь лежит только через «систему». «Ведь основания Мейерхольда, Комиссаржевского — это одно, — говорил он, — там есть много интересного, а *как* они выполняют эти основания — совсем иное». Если бы это «*как*» они могли воплотить сценически по законам природы творчества, Станиславский был бы счастлив и не считал их своими антиподами. Но они не хотели этого, а он сам — только мучительно искал.

Станиславскому казалось, что в этих поисках он подошел к новому этапу развития «системы», который позволяет ему «ради сверх-задачи» [[19](#_n_1_3_019)] образа подвести актера к *законам* речи и прочих элементов внешней выразительности. Он считал, что путь его медленный, но верный, и в заключение сделал вывод, «что все упреки театру в отсталости — неосновательны» [[20](#_n_1_3_020)], так как новаторы упрекают само направление искусства МХТ. Он тоже упрекал театр в отсталости, но имел при этом в виду отставание от «системы».

Немирович-Данченко, выслушав всех, в третий раз пытался взять слово, чтобы ответить Станиславскому, но уже не оставалось для этого времени. Подошла очередь концертной части «понедельника»: музыке и чтению Сухачевой «Письма Медеи к Язону» из трагедии Еврипида. На концертную часть Немирович-Данченко не остался.

Следующий «понедельник» был 17 марта, и Немирович-Данченко явился на нем главным выступающим. Станиславский же не пришел, потому что весь день у него был расписан занятиями в Большом театре и делами. Немирович-Данченко был разочарован его отсутствием и хотел отказаться от намерения ответить ему на его мысли «о новых исканиях» [[21](#_n_1_3_021)]. Однако в процессе беседы он не обошелся без этого и высказал от себя много того, что противоречило убеждениям Станиславского.

Немирович-Данченко посоветовал очень осторожно критиковать появляющиеся новые формы. Он боялся, как бы не {52} повторить заблуждение Малого театра при возникновении Художественного. Тогда, в 1898 году, в Малом театре успокоились на том, что «это только мода» [[22](#_n_1_3_022)], которая пройдет. На самом же деле Малый театр совершил роковую ошибку, не распознав в спектаклях Художественного театра нового этапа в развитии театрального искусства, и остался позади.

Немирович-Данченко рассказал, что видел «Саломею» Уайльда и в Малом театре, и в Камерном. Он выбирал спектакль Камерного театра, в котором «очень найдена форма разговорной речи для языка Уайльда, для его повторных кусков» [[23](#_n_1_3_023)]. Также он говорил, что нельзя отмахиваться и от манеры чтения своих стихов и Бальмонтом, и Северяниным и вообще объявлять что-то непривычное шарлатанством. Лучше присмотреться ко всем новаторам. Немирович-Данченко даже рискнул сделать предположение, что «если между ними явится новый Станиславский — он откроет новую эру в искусстве» [[24](#_n_1_3_024)].

Последним громким заявлением Немирович-Данченко преследовал две цели: поддержать интерес к новому и не дать отстать от жизни. «И нам очень нужно думать и быть внимательными к новому, — учил он, — чтобы мы не оказались в архиве» [[25](#_n_1_3_025)].

Немирович-Данченко совершенно не согласился со словами Станиславского, что Художественный театр пусть медленно, но идет вперед. Он сказал прямо: «Эта фраза может быть применена к художественному росту самого К. С., его исканий, но не к истории Художественного театра» [[26](#_n_1_3_026)]. Тем самым он объявил искания Станиславского не только в большой степени его личным делом, но и не равным сути развития Художественного театра.

Немирович-Данченко подчеркнул: для доказательства, что Художественный театр вовсе не развивается поступательно, у него имеются даже исторические документы. Они говорят об иных задачах, встававших перед МХТ, нежели только те, которые шли от Станиславского. Немирович-Данченко сослался на какое-то свое неотправленное письмо к Станиславскому «еще до Художественного театра»[[8]](#footnote-9) [[27](#_n_1_3_027)], полное предчувствия необходимости разнообразить поиски, и на статью Леонида Андреева в «Шиповнике» (его два «Письма о театре» 1914 года). В нем Андреев обосновывал приход нового этапа с его требованием сделать предметом актерского искусства самоанализ личности. В этом смысле Андреев приветствовал опыты Немировича-Данченко по романам Достоевского. Доказательны {53} были для Немировича-Данченко и другие раздававшиеся вокруг Художественного театра «тревожные голоса» [[28](#_n_1_3_028)].

Немирович-Данченко считал, что Художественный театр хотя и начал с поисков формы, но зачастую в ее курьезном выражении, и потому его «путь не был гладок» и, бывало, заводил в «тупик» [[29](#_n_1_3_029)]. Однако теперь, познав «настоящее значение чувств» в сценическом искусстве, театр обязан с их помощью «делать попытки лепить новые формы» [[30](#_n_1_3_030)]. Эта мысль Немировича-Данченко отчасти сходна с тем, чего требовал от Мейерхольда и Комиссаржевского Станиславский, но только без достижения этой цели в рамках «системы», а гораздо более широкими способами. (Того же станет добиваться по-своему Вахтангов.)

Отставание Художественного театра Немирович-Данченко объяснял слабостью формы, а не слабостью репертуара, на которую указывала молодежь. Поэтому он посоветовал не обсуждать исполнения Сухачевой на прошлом «понедельнике» отрывка из «Медеи». Он не верил, что в этой своей работе, далеко не законченной, она нашла форму и преодолела кризис направления искусства МХТ. Он предполагал, что для Медеи «нужны, быть может, те же переживания, но гораздо большей силы» [[31](#_n_1_3_031)], а этого Художественному театру еще не удавалось достигать.

Немирович-Данченко напоминал, какие были попытки овладеть формой. Примерами он брал «Братьев Карамазовых», «Бесов», «Смерть Пазухина», «Село Степанчиково». По его мнению, решение проблемы для МХТ всякий раз было в том, насколько актер заразителен, насколько он «широко, абстрактно схватывает образ» и придает значение «слову» [[32](#_n_1_3_032)]. Немирович-Данченко говорил, что Художественный театр все-таки не нашел формы для трагического и романтического искусства. Вместе с тем он боялся, чтобы эта задача не оторвала театр от современности, не вернула его «к прошлым устарелым формам» [[33](#_n_1_3_033)].

Как же было двигаться дальше? Станиславский убеждал на «понедельниках», что пока нет договоренности, как представлять себе направление будущего театра, нечего говорить о деталях. Немирович-Данченко, наоборот, просил называть конкретное: что же не удовлетворяет молодых артистов в нынешнем Художественном театре и что сделать, чтобы изменить положение. В качестве ответа Немировичу-Данченко больше других понравился доклад Краснопольской «Искусство наших дней», сделанный ею на первом «понедельнике». «Это был {54} лучший доклад», — вспоминал Немирович-Данченко и даже перечитывал его.

Совсем не удивительно. Многое в этом докладе совпадает со взглядами самого Немировича-Данченко. Краснопольская говорила о предчувствиях нового выражения мира и человека в произведениях Скрябина, Врубеля, Ибсена и сетовала на то, что артисты ее поколения не ищут нового дальше музыки Чайковского, живописи Левитана и драматургии Чехова. Это же проявилось и в восприятии ими «системы» Станиславского, которую они поняли не как «средство» к достижению цели, а как саму «цель» актерского искусства. «И часто мы радуемся не тогда, — говорила Краснопольская, — когда мы духом угадываем дух произведения, а когда верно и часто умом находим сквозное действие и задачи» [[34](#_n_1_3_034)].

Тем самым интуиция с ее божественным происхождением, которую Немирович-Данченко считал главным инструментом в творчестве, уступала место сотворенному человеческим опытом анализу. Краснопольская делала правильный вывод из этого положения. Она говорила как бы словами Немировича-Данченко: «И наши пьесы мы стали приближать к нашей маленькой правде, и души наши стали будничными и маленькими. Мы потеряли широкую творческую инициативу» [[35](#_n_1_3_035)].

Во время обсуждения доклада Краснопольской на «понедельнике» 13 января 1919 года Немирович-Данченко поддержал ее мысли. Он подчеркнул, что сценическое звучание пьесы зависит не столько от нее самой, сколько от исполнителей, от их духовных горизонтов. «*Как*» в искусстве гораздо важнее, чем «*что*». Немирович-Данченко сказал о своем огорчении тем, что молодые актеры «стали все опрощать. И это опрощение иногда граничит с вульгарностью» [[36](#_n_1_3_036)]. По его убеждению, большая беда в том, что в искусстве лишились пафоса. Немирович-Данченко вспоминал: в Художественном театре первых лет пафос был — и «среди нашего реализма» [[37](#_n_1_3_037)]. Ярким примером тому служит Станиславский в роли Штокмана.

Немирович-Данченко считал, что Штокман Станиславского — пример власти образа над общественным сознанием. Он даже написал об этом летом 1919 года, отзываясь на публикацию в «Вестнике театра» статьи С. Игнатова об использовании репертуара в агитационных целях. Немирович-Данченко доказывал, что пафос автора и пафос актера могут не совпадать. Революционно настроенная молодежь девятисотых годов откликнулась на пафос Станиславского в роли Штокмана, не замечая, как в пьесе Ибсена «проводится мысль, что правда {55} всегда на стороне меньшинства», мысль, противоречащая «идеям политического равенства» [[38](#_n_1_3_038)].

На «понедельниках» Немирович-Данченко упрекнул молодежь, что среди нее нет «патетических вожаков» [[39](#_n_1_3_039)] в искусстве. Таков был его ответ на жалобы Гайдарова, что в МХТ приговор — «штамп» — подавляет все порывы искать чего-то нового. Оправдывая инертность, Массалитинов прибавил, что молодежь угнетают темпы работы, что долгие репетиции заставляют топтаться на одном месте.

На эти упреки взялся ответить Станиславский. Он напомнил, что предлагал «давать спектакль» [[40](#_n_1_3_040)] после небольшого числа репетиций, но никто не откликнулся. Он предоставляет молодежи полную свободу. Он никогда не является на студийные репетиции без приглашения и потому недоумевает, отчего молодежь его боится. Станиславский поставил свой диагноз этому явлению: дело в этике взаимоотношений. «Как молодежь боится показов в Студии, так он боится выносить свою работу в Художественном театре» [[41](#_n_1_3_041)], — записано за Станиславским в Протоколе «понедельника». В его признании несомненна память о пережитом на «Селе Степанчикове». Станиславский сказал, что для преодоления этого страха надо учиться находить хорошее в работах друг друга.

После этого три «понедельника» подряд слушали доклады и беседовали на тему «Наша закулисная этика». Немирович-Данченко полагал, что, говоря об этом, надо представлять себе «природу артиста» [[42](#_n_1_3_042)]. Она состоит из противоборства «созидающих и разрушающих сил» [[43](#_n_1_3_043)], что вообще свойственно человеческой личности, но обострено у артиста. Отсюда происходят все столкновения в театре, и потому они до какой-то степени естественны. Не стоит идеализировать прошлое Художественного театра, будто бы их там не было. Немирович-Данченко рассказывает для примера о том, какое недружелюбие было в первые годы МХТ между теми, кто пришел со Станиславским из Общества искусства и литературы и кто с ним из Филармонического училища.

Нейтрализовало эту неприязнь, как объяснял Немирович-Данченко, «общее горение» оттого, что тогда искусство МХТ было «ярко» [[44](#_n_1_3_044)] и подогревалось привлечением новых литературных имен: Ибсена, Метерлинка, Гауптмана. Увлечение талантами Немирович-Данченко ставил во главу угла и даже признался, что не любил Чехова как человека, а любил «как талант» [[45](#_n_1_3_045)]. «Любил за литературное обаяние, за меткие выражения, за те глубокие вещи, которые он рисовал шутя, в ту минуту, {56} может быть, сам не подозревая их огромного значения» [[46](#_n_1_3_046)], — говорил он.

Это очень важная откровенность Немировича-Данченко. Она приоткрывает его собственную «природу артиста». То, что в душе он был артистом, творцом, несомненно. Очевидно, также только «как талант» Немирович-Данченко любил и Станиславского. Но любовь с годами убывала, так как талант Станиславского радовал его все реже. Ему не нравилось, что делал Станиславский со своим талантом, на что его отдавал. Особенно это остывание, переход в критику и неприятие связано было у Немировича-Данченко с увлечением Станиславского теоретизированием в искусстве и педагогикой.

«У нас пала этика» [[47](#_n_1_3_047)], — говорит Немирович-Данченко и хочет дознаться о причине. Одно из его предположений весьма серьезно: «Может быть само наше искусство уж не манит, не влечет» [[48](#_n_1_3_048)].

Отчасти он прав. Из рассказов участников собраний по «понедельникам» выясняется, что молодежь не хочет ученического приобщения к искусству Художественного театра. Она не хочет играть в народных сценах или в «черных людях» (в «Синей птице»). Более того, она смеется над теми законопослушными, кто «настраивается» перед выходом на сцену. «Да будет тебе дурака валять» [[49](#_n_1_3_049)], — слышит от товарищей такой последователь «системы» Станиславского.

Первый случай вызывает у Немировича-Данченко тревогу, потому что разрушаются народные сцены и наука «железной дисциплины» [[50](#_n_1_3_050)]. Второй случай не кажется ему таким угрожающим. Это просто «актерское хамство» [[51](#_n_1_3_051)]. Вместе с тем он не считает настраивание гарантией, что роль будет хорошо сыграна. «И вот здесь рискованная штука, — говорит он, — вытравлять из театра улыбку» [[52](#_n_1_3_052)]. Демонстрация слишком серьезного отношения порой вызывает у него подозрение в «фарисействе» [[53](#_n_1_3_053)].

Не отступая от строгости и требовательности, Немирович-Данченко не допускает в подходе к актерской профессии аскетизма и фанатизма. Для него атмосферой театра даже в периоды неудач «должен быть праздник от огонька, зажженного пламенем искусства» [[54](#_n_1_3_054)].

В самом искусстве Художественного театра Немирович-Данченко видел причину, отчего оно могло перестать увлекать молодежь. Это произошло постепенно. Когда театр понял, что у него нет приемов для передачи силы духа в пьесах Ибсена или Шекспира, он принялся учиться: «Мы поняли, что прежде, {57} чем знать алгебру, надо знать арифметику. И мы засели за таблицу умножения» [[55](#_n_1_3_055)]. Но тут за устранением пробела не заметили утраты: «А как засели за таблицу — забыли о полете, о высшей математике» [[56](#_n_1_3_056)]. Результат еще дальше увел от цели: «Стало очень уютно, удобно жить без взлета, и публика нас полюбила, ей нравилось, что все похоже на жизнь — и кушают, и ходят, и думают, как в жизни. И вот мы покрылись плесенью покоя и застоя… И понадобилась мировая революция, чтобы Художественный театр встряхнулся, поднял голову… И быть может, он наконец расправит крылья, чтобы снова полететь» [[57](#_n_1_3_057)].

Не ясно, что подразумевал Немирович-Данченко под мнением, что Художественный театр «встряхнулся». Ведь в доказательство этого ничего не было сделано. Разве только серия бесед по душам — эти «понедельники». Хотя и сам Немирович-Данченко только еще надеялся, что театр полетит.

Слова Немировича-Данченко о «мировой революции» часто приводились в качестве иллюстрации его политической позиции. Это неверно. В то время, в марте 1919 года, за ними ничего не стояло, кроме желания увидеть Художественный театр вышедшим из застоя собственных сценических форм, привычного репертуара. Недаром после этих слов Немирович-Данченко заговорил о своей попытке поставить «Розу и Крест» новым способом, «т. е., оставаясь реальным, взлететь наверх, к звездам настоящего романтизма» [[58](#_n_1_3_058)]. Он не говорил о новом содержании, только о новых формах. Он не верил, что, находясь в гуще современности, можно тотчас же отразить ее на сцене. Для этого требуется расстояние во времени, потому что «художник творит из пережитого, а не переживаемого» [[59](#_n_1_3_059)].

«Понедельники» дают живые примеры понимания художественниками связи своего искусства с жизнью. Некоторые человеческие испытания внезапно актеру может объяснить окружающая действительность. В разговоре на тему «Современность и классика» Сухачева рассказала, как скучен и непонятен ей был героизм Медеи, пока не «пришли большевики» [[60](#_n_1_3_060)]. Тут она поняла чувства «чести, родины, долга»: «И через современность, через безотчетную тоску по спасению родины, Медея вдруг стала совсем родной и близкой» [[61](#_n_1_3_061)]. Под воздействием тех же чувств Сухачева написала то письмо, которое положило начало «понедельникам». Немирович-Данченко посчитал этот опыт очень важным для искусства и попросил записать в Протокол, «*что нужны были большие события, чтобы понять искусство, понять чувство женщины героини*» [[62](#_n_1_3_062)].

{58} Тут Немирович-Данченко снова заговорил о романтизме и даже разобрал в связи с этим спектакль Второй студии по пьесе Л. Андреева «Младость», приведя пример настоящего романтизма Художественного театра в том, как А. И. Чебан играет роль Всеволода. Его интересовал вопрос, где границы подобного романтизма в направлении искусства МХТ. Ему казалось, что эти границы сужены методами воспитания актеров. Школа «внутреннего индивидуального подхода к роли» [[63](#_n_1_3_063)] заставила пренебречь театральностью. «Последнее время мы стали говорить, что мизансцены нам не важны, костюмы не важны, жесты не важны, даже один из молодых членов “понедельника” (Гаркави) сказал, что и слово не важно… Т. е. не важно все то, что составляет актерское искусство. Так что же нам важно?» [[64](#_n_1_3_064)] — задал острый вопрос Немирович-Данченко.

Конечно, в его вопросе звучало скрытое обращение к Станиславскому, потому что все перечисленные отказы от внешней театральности исходили в последнее время от него. Возможно, Немирович-Данченко слышал созвучие этому обращению в высказываниях самой молодежи на предыдущих «понедельниках». Когда обсуждали доклад Массалитинова «Недостатки нашего искусства», Гайдаров говорил, что актерский профессионализм снизился «благодаря Студии» [[65](#_n_1_3_065)]. В пример он приводил самого себя: «Раньше меня беспокоил мой голос и моя дикция, но я сыграл большую роль в Студии и перестал беспокоиться»[[9]](#footnote-10) [[66](#_n_1_3_066)]. Оказалось, что эти недостатки не имели значения в студийном искусстве, поскольку оно выдвигает другие задачи.

На седьмом «понедельнике» произошел взрыв самобичеваний. Сухачева потребовала организации занятий, чтобы поднять уровень внешней техники студийцев. Пыжова заявила, что молодежь не имеет инструментов — дикции, голоса, пластики. Бирман подошла к проблеме с большим пониманием, чем другие. Она согласилась, что, может быть, студийцы и «отстали в технике» [[67](#_n_1_3_067)], но догонять надо иными путями, а не общеизвестными упражнениями. Этим она выказала себя истинной ученицей Станиславского, так как была убеждена в том, что технические упражнения должны иметь внутренние задачи. Такова как раз была новая цель, которую поставила перед Станиславским его «система».

Немирович-Данченко вспомнил старое, как в борьбе со штампами внешнего актерского ремесла, какую они вели вместе со Станиславским, Станиславский перегнул палку и уничтожил {59} «классы дикции, пения, пластики», произвел «своего рода “большевистский переворот”» [[68](#_n_1_3_068)]. Немирович-Данченко занял при перевороте двойственную позицию. С одной стороны, он понимал побуждения Станиславского, с другой — предвидел расплату в будущем. Однако он тоже разделял мнение, что технические дисциплины не могут преподаваться в МХТ старым методом. Он ответил Пыжовой, что, пройди она эти дисциплины в самом Париже, подобное обучение стало бы препятствием к ее работе в Художественном театре. Немирович-Данченко предложил вернуться к «классам», но создав «новую программу школы» [[69](#_n_1_3_069)].

Станиславский соглашался, но не знал, как это сделать, потому что «не нашли еще тех новых путей, тех новых приемов, которые стали необходимы в занятиях внешней техникой» [[70](#_n_1_3_070)]. Перед ним стояла задача так же, как он нашел «душу роли» [[71](#_n_1_3_071)], найти «душу слова» [[72](#_n_1_3_072)]. Для выражения «души слова», по его мнению, надо было подумать «о настоящей дикции» [[73](#_n_1_3_073)], а для «классов» пластики — вспомнить пример Айседоры Дункан.

Двенадцать «понедельников» следовали друг за другом с января по март 1919 года. Участники то были возбуждены, то испытывали скуку, но в конце концов «понедельники» уступили треволнениям жизни. Последний состоялся 31 марта и был скорее похож на общее собрание, чем на творческую беседу. Его темой стало идущее в МХТ и студиях разделение на группы. Близкое окончание сезона и вопрос гастролей не оставляли больше времени на театральные мечтания.

В новом сезоне «понедельники» не возобновились. Сезон был выбит из колеи отсутствием актеров, не смогших вернуться с гастролей. Однако меры, которые, как выяснилось на «понедельниках», следует предпринять для поднятия артистического искусства, принимались. Станиславский и Немирович-Данченко начали читать лекции.

Первым приступил к делу Станиславский. Он задумал цикл лекций, объединив их одной целью: «Мы будем заниматься искусством переживания». Прежде чем приступить к чтению, он набросал несколько планов того, как поведет свои занятия. Один из них содержит общие этические правила, которые вернее назвать этическими заповедями, такими же единственными в профессии артиста, как заповеди религии в жизни: «Любить чистое искусство, театр, общее направление, идею, репертуар, пьесу, ее сущность, сверхзадачу и сквозное действие, форму, постановку и, наконец, свое создание». Станиславский верен своему идеализму: он предписывает «*любить*», а не выполнять.

{60} Научить «*любить*» — дальняя перспектива его лекций, а ближний план: «занятия над собой, занятия над ролью» [[74](#_n_1_3_074)].

Встретившись на первой лекции с разной по возрасту и актерскому опыту аудиторией, Станиславский посчитал нужным сделать сперва краткий обзор смены артистических школ в истории мирового театра. Целью обзора было подвести слушателей к школе переживания. Станиславский доказывал, что при смене одной школы другой всегда побеждало приближение к искусству переживания.

Станиславский считал, что борьба двух начал — переживания и представления — вечна. Он наблюдал эти сражения в современном театре, называя антиподами искусству переживания Таирова и Мейерхольда, но соглашался, что они «необходимы» [[75](#_n_1_3_075)] как явления театрального процесса. Он даже предсказывал, что после них появится «еще кто-нибудь» [[76](#_n_1_3_076)] в подобном роде.

Над этими проблемами задумывался и Немирович-Данченко. Он говорил на «понедельниках» о своей приверженности к направлению Станиславского. Одновременно он видел в искусстве актера переживания какой-то, быть может даже неодолимый, порог. Он чувствовал, что у этого актера есть «тоска» по «вечному образу, который отразил бы все его порывы» [[77](#_n_1_3_077)]. Размышляя об этом, Немирович-Данченко, как и Станиславский, тоже касался природных актерских особенностей: «И вот здесь наше русское искусство, отличающееся отсутствием совершенной формы, и ставит мучительные преграды актерскому творчеству» [[78](#_n_1_3_078)]. Станиславский же говорил, «что ни один актер русский, по складу нашего характера, не будет ежедневно фехтоваться, массироваться, петь и т. д.» [[79](#_n_1_3_079)], как это делает Сара Бернар не только дома, но и на гастролях. Оба думали, что устранить эту национальную преграду нельзя одним механическим нарабатыванием формы, тренировкой внешних данных. В отличие от Станиславского Немирович-Данченко не надеялся, что «мучительные преграды» падут перед законами «системы». Из этого положения он не знал выхода, хотя всегда стремился его найти, пытаясь отталкиваться от литературы.

В своей первой лекции Станиславский объяснял, что наука искусству переживания не поможет. «Наука в искусстве теперь царит вовсю» [[80](#_n_1_3_080)], — говорил он, считая ею «все эти треугольники, которые рисует Мейерхольд» [[81](#_n_1_3_081)]. Они, по его мнению, только препятствуют природе творчества. Себе на помощь Станиславский призвал другие науки: психологию, физиологию и учение йогов. Особенно много почерпнул Станиславский в {61} этот период развития своей «системы» из учения йогов. На первой лекции он сказал: «Оказывается, тысячу лет тому назад они искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они — в свой потусторонний мир» [[82](#_n_1_3_082)].

Дальнейшие лекции Станиславского самым естественным для него образом перешли в уроки «системы». По-прежнему не все имели интерес к таким занятиям. О второй лекции 17 ноября 1919 года Станиславский записал, что «собралось мало» [[83](#_n_1_3_083)], всего пятнадцать человек.

К этому времени, вероятно движимый примером Станиславского, приступил к своим лекциям и Немирович-Данченко. Сравнение лекций поражает: как самостоятельны и разнообразны были оба театральных мыслителя в рамках одних и тех же проблем искусства Художественного театра!

Немирович-Данченко начал издалека. Он собрался читать лекции по программе «Что такое искусство театра Чехова». Он предупредил, что будет «останавливаться» на своих «личных пониманиях сценического искусства» [[84](#_n_1_3_084)], потому что в Художественном театре о них знают лишь участники его постановок.

Чтобы объяснить особенности «театра Чехова», надо было обрисовать слушателям предыдущую театральную эпоху. Немирович-Данченко рассказывал, как складывались сценические традиции, доходили до своих высших достижений и погибали оттого, что люди боялись нового. Немирович-Данченко не признавал этого порядка и залогом долгой жизни считал отсутствие традиций, «чтобы была благородная атмосфера деятельности, а не узаконенные формы» [[85](#_n_1_3_085)]. Он боялся, что к таким «узаконенным формам» начинают относить «переживание».

Отличие искусства переживания от искусства представления Немирович-Данченко раскрыл в следующей своей лекции, но не на примере Художественного театра, а — Малого. Он говорил о двух ведущих его актрисах, соперничающих на сцене, — Федотовой и Ермоловой. В их времена «теория искусства совершенно дремала» [[86](#_n_1_3_086)]. Поэтому и различие между актрисами выражалось в том, что Федотова «слыла за артистку искусственную» [[87](#_n_1_3_087)]. Теперь же этот взгляд соответствует нынешнему разделению на два направления: одно «приписывается Художественному театру, т. е. реальное или натуралистическое, и другое направление — Таирова, Комиссаржевского» [[88](#_n_1_3_088)]. Суть же их различий Немирович-Данченко объяснял так: «Искусство не должно быть оторвано от жизни — это одно направление; {62} искусство должно быть оторвано от жизни, формы не должны быть житейскими, правдивыми — другое направление» [[89](#_n_1_3_089)].

Из этого толкования можно понять, что Немирович-Данченко, хоть и был осторожнее в суждениях об этих режиссерах, как и Станиславский, считал их искусство противоположным искусству Художественного театра и в какой-то степени сочиненным. Да и просто ему было ближе другое. Говоря о виртуозности и росте мастерства Федотовой, он отдавал предпочтение «захвату», нерву Ермоловой, таких необходимых для выражения «возвышенных идей» [[90](#_n_1_3_090)]. Этого «захвата» не хватало Немировичу-Данченко в Художественном театре.

В своей лекции Немирович-Данченко не обошел соперничества двух великих актрис, которые умели не идти на провокации приближенных к себе лиц. Немирович-Данченко прямо сравнил это обстоятельство со своим и Станиславского положением. Благополучный исход в таких случаях он относил не только к личной заслуге соперников, но и «к чести атмосферы театра, где соревнование не могло породить каких-нибудь влияний, вредных для самого искусства, для самого дела» [[91](#_n_1_3_091)].

В заключение лекции Немирович-Данченко задал вопрос, на который не знал ответа. Развитие актерского искусства в сторону «утонченности» оставило Малый театр позади себя. Но, может быть, «утонченность искусства» [[92](#_n_1_3_092)] — признак вырождения театра? Немирович-Данченко думал, что вопрос этот решать еще «долго и много» [[93](#_n_1_3_093)]. «Система» тоже была своего рода «утонченностью»… Во всем, что говорил Немирович-Данченко в лекциях, конечно, постоянной темой присутствовал эксперимент Станиславского, даже если он и не обсуждался прямо. Без этого примера Немирович-Данченко просто бы о многом не догадывался, не важно, принимал он суть эксперимента или отрицал. И в этом тоже проявлялась их внутренняя теоретическая связь, не видная на первый взгляд.

Приступая к лекциям, Немирович-Данченко объявил: «Я взялся сказать длинный ряд лекций <…>» [[94](#_n_1_3_094)]. Обещание свое он отчего-то не сдержал. Все ограничилось этими двумя лекциями. Традиция же «понедельников» была ненадолго возобновлена в сезоне 1920/21 года. По большей части эти «понедельники» заполнялись слушаньем музыки. Но бывали и особые случаи. На «понедельнике» 28 февраля 1921 года Немирович-Данченко, получивший известие о кончине Леонида Андреева, прочел о нем лекцию. В ней снова прозвучала мысль о том, что вопрос «что» и «как» в искусстве Художественного театра все еще не решен. Немирович-Данченко считал, что он {63} решается «не только чистейшими видами искусства». К его решению следует отнести и «обстановку, и свойства репертуара, и признаки театральности».

Художественному театру пока все еще удавалось пребывать вне политики по части теории искусства. Но тем не менее уже три «понедельника», 10 января, 21 февраля и 7 марта 1921 года, были посвящены обучению новому социальному мировоззрению. На этих «понедельниках» нарком просвещения, публицист и драматург Анатолий Васильевич Луначарский прочел три лекции на тему «Марксизм и искусство».

## Глава четвертаяСтарый и новый «Каин» — Между мистерией и опереттой — Учреждение «комической оперы» — Провал «Каина», успех «Анго» — Немирович-Данченко реформирует жанр — «Комическая опера» по образцу МХТ — Основатели МХТ в Большом театре

Расчет Немировича-Данченко спасти сезон 1919/20 года постановкой «Дочери мадам Анго», оперетты Лекока, не сбылся. Иначе и не могло быть, потому что сезон 1910/11 года с «Братьями Карамазовыми», который он брал себе в пример, он вел собственной волей, не так, как теперь. Теперь он должен был согласовывать свои замыслы с замыслами Станиславского. В работу были взяты три спектакля: для Станиславского два («Каин» и «Ревизор»), для Немировича-Данченко один («Дочь Анго»).

Немирович-Данченко хотел, чтобы Станиславский сразу взял быка за рога: начал 16 августа репетировать «Каина», а с 18‑го — «Ревизора». Станиславский же попросил у него разрешения отдохнуть до 25‑го. «Немирович хоть и обижен, но ничего поделать не может» [[1](#_n_1_4_001)], — записал в дневнике Лужский.

Правда, отдых Станиславского был до некоторой степени рабочий. В Савелове на даче, предоставленной ему и другим артистам Кимрским Пролеткультом, он отрабатывал отдых концертами и готовился к постановке «Каина».

Немировичу-Данченко пришлось самому провести первую беседу о «Каине» 20 августа 1919 года. Он разобрал с актерами первый «кусок» первого акта — «молитву» и дальше предоставил им «заниматься самостоятельно» [[2](#_n_1_4_002)] и учить текст. По документам получается, что больше к этой постановке он отношения не имел.

{64} Когда Станиславский приехал в Москву, на заседании Правления МХТ была определена очередность выпуска спектаклей: сначала «Каин», за ним «Ревизор»[[10]](#footnote-11), а потом «Дочь Анго». Выходило, что «Каин» задаст темп и тон всему сезону, а вовсе не «Анго», которая скажет свое несомненно новое слово в третью очередь.

Разумеется, такой порядок был справедлив, и вряд ли Немирович-Данченко в душе мог надеяться, что ему дадут опереттой открыть сезон в Художественном театре, хотя это было бы и потрясающим событием. Его задача была в том, чтобы она появилась все-таки в разгар сезона, а не под занавес. Немирович-Данченко при первой возможности взялся за работу и 17 сентября уже провел первую беседу. Момент был важный, и потому на беседе присутствовали все из Художественного театра, его студий и сам Станиславский. Работа над «Дочерью Анго» пошла параллельно с репетициями «Каина».

О «Каине» Немирович-Данченко думал одно: как бы «дело погнать быстрее» и с заказом музыки, и с темпом репетиций, и с уверенным, с первого раза распределением ролей. Станиславский же начал с особого внимания к внешнему решению постановки и даже до того в это углубился, что его помреж Юрий Понс в Журнале репетиций писал больше о декорациях, чем об актерах. Вишневский, которого Станиславский пригласил помогать подготавливать исполнителей, заметил это только 7 октября. Возмутившись таким пренебрежением к актерской области, он решил отныне сам записывать о ней в Журнал.

При таком порядке Немирович-Данченко счел должным напомнить, что для I группы МХТ постановка «Каина» «является вопросом жизни» [[3](#_n_1_4_003)] Станиславский, хотя и сам это знал (спектакль как можно скорее нужен «для спасения театра и всех его детей»), но прервать постановочных экспериментов не мог. Ему пришлось за это держать ответ перед общим собранием I группы 7 ноября 1919 года. Он привел четыре оправдания. Во-первых, он считал, что работы идут правильно. Актеры разбирают «психологический рисунок» [[4](#_n_1_4_004)], но не заучивают текст, чтобы его не затрепать. Естественны и перерывы в их работе. Во-вторых, не деликатно было бы режиссерски мешать Вишневскому, работающему уже «над двумя с половиной картинами» [[5](#_n_1_4_005)]. В‑третьих, нельзя «насильственно» подгонять композитора Чеснокова. В‑четвертых, что являлось главным оправданием Станиславского, он рассказал о том, чем занят {65} сам: разработкой постановочной концепции. В Протокол общего собрания было записано: «<…> Константин Сергеевич все время интересуется результатами работ художников и заведующих постановочной частью по “Каину”» [[6](#_n_1_4_006)].

Причина повышенного интереса Станиславского к этой стороне, которой он в последнее время интересовался меньше, кажется, объясняется тем, что он вновь оказался в плену своего не осуществленного в 1907 году замысла постановки «Каина». В тот давно минувший год он потому так рассердился на Немировича-Данченко, что тот невольно явился виновником погибели его поистине роскошного режиссерского замысла[[11]](#footnote-12).

В письме к Станиславскому от 19 июня 1907 года Немирович-Данченко, между прочим, писал, что «Каин» может быть поставлен за месяц. Он основывался на том, что у Станиславского «принцип постановки найден и уже давно» им «пережит».

Этот факт подготовленности Станиславского заслуживает внимания. Если верить Станиславскому, то он зашел в работе далеко. «Я ли не мечтал о Каине?! — писал он. — Роль была выучена, декорации и костюмы готовы, и Синод запретил <…>». Он надеялся поставить своего «Каина» в следующем сезоне, 1908/09 года, «в измененном виде». Очевидно, в этих словах намек на какой-то хитрый ход через цензуру.

Однако до сих пор не удается найти в архивах не только подтверждения о готовых костюмах и декорациях, но и замысла, какими они должны быть. А ведь замысел был, раз о нем знал Немирович-Данченко и даже так поверил в него, что предложил Станиславскому во время летнего отпуска 1907 года выписать себе художника Егорова в Кисловодск для немедленного изготовления эскизов.

В тексте ходатайства Немировича-Данченко о разрешении «Каина» в Главное управление по делам печати обращает на себя внимание его рассуждение о том, зачем «Каин» нужен Художественному театру. Оказывается, он нужен для продолжения опытов в «характере мистерии философско-религиозного {66} содержания», «зрелища» [[7](#_n_1_4_007)], так успешно осуществленного в «Бранде».

Это разъяснение позволяет думать, что замысел Станиславского в 1907 году состоял именно в сценическом воплощении мистерии — модной и новейшей в те годы формы спектакля. Как всегда, Станиславский искал в модном свое — сочетание внутреннего психологического реализма с условной сценической формой.

В «Моей жизни в искусстве», рассказывая о работе над «Каином» в 1919 году, Станиславский пишет, что начинал ставить пьесу как мистерию, разыгрываемую монахами в средневековом соборе. Для этого надо было декорировать сцену и зал Художественного театра в виде интерьера средневекового храма. Актеры же должны были играть монахов, исполняющих роли. Этот замысел Станиславского подтверждается и участниками постановки Леонидовым (Каин) и Гайдаровым (Авель). Однако кажется совершенно невероятным, чтобы идея театра в театре и пространственного слияния сцены и зала пришла впервые к Станиславскому так поздно — в начале осени 1919 года. Например, Мейерхольд и Головин пережили увлечение ею еще в 1910 году. При постановке «Дон Жуана» в Александринском театре они добились иллюзии, что действие происходит в театре мольеровской эпохи.

Кроме того, идея приходилась не ко времени. Она противоречила заданию, данному Станиславскому общим собранием членов Товарищества МХТ в феврале 1918 года. Ведь ради экономии ему поручили разработать технически упрощенный прием декорационного оформления на все случаи новых постановок. За прошедший год материальное положение в театре, как и в окружающей жизни, легче не стало, наоборот, ухудшилось. И вдруг для «Каина» Станиславский изобретает в качестве новшества такие «излишества»!

Остается рискнуть предположить, что на первом этапе работы над «Каином» в 1919 году Станиславский вспомнил свой старый замысел. Ничего удивительного нет в том, что Станиславский увлекся прежним постановочным решением «Каина». В эти годы ему свойственно возвращаться к самому себе. Ведь совсем недавно он не мог отойти от образа Ростанева своей юности в «Селе Степанчикове».

Из‑за попытки воскресить неосуществленное, но такое близкое воображению решение вышла колоссальная потеря времени и опять столкновение с Немировичем-Данченко. Постановочные требования Станиславского, конечно, не обошлись {67} без излюбленных приемов его наивной сценической техники: свечей, фонарей, черного бархата, поглощающего фигуры. Потребовались какие-то специальные «спиралеподобные лампионы», которых не то что во всей разоренной революцией Москве не было, но, может быть, и в процветающей Европе.

Станиславский, то ли не рискуя сам, то ли по причине холодных отношений, не обращался прямо, а подсылал к Немировичу-Данченко Гайдарова выяснить, почему не доставляются «лампионы». Немирович-Данченко пришел в раздражение и ответил вопросом на вопрос: «А что Константин Сергеевич не знает, в какое время мы живем?» — и ничего не пообещал. Узнав о таком ответе, в свою очередь «Константин Сергеевич пришел в крайнее раздражение».

Леонидов считал, что, кроме этого замысла храма, у Станиславского как у режиссера больше ничего за душой не было в начале работы. «С тем Вы пришли 25 августа 1919 года с Вишневским на первую беседу. Ведь для Вас “Каин” был [неразрезанная] книга и, только благодаря мне, Вы его узнали, — утверждал Леонидов. — Вас только забавляло желание показать храм внутри, и больше ничего» [[8](#_n_1_4_008)]. Сам Леонидов чувствовал себя знатоком Байрона и пьесы, потому что еще в 1917 году задумал сыграть роль Каина в Первой студии и еще весной 1919 года пьеса Байрона числилась утвержденной за Первой студией, а летом ее отобрали для постановки в МХТ. Но дело не в амбиции Леонидова, а в том, что его мнение тоже говорит за то, что Станиславский сначала подходил к постановке со старым своим внешним замыслом.

Станиславскому пришлось окончательно распрощаться с ним. Он стал искать другое декорационное решение, опираясь на профессиональную помощь скульптора Н. А. Андреева, приглашенного в качестве художника. Перемена приема повлекла за собой перемену всего замысла. И это тоже подтверждается.

В одной из рецензий на премьеру было сказано, что Художественный театр не стремился воскресить в «Каине» средневековую мистерию и идти по известному пути стилизации старинного театра. Так что о первоначальном замысле теперь даже и нельзя было догадаться. В конечном счете Станиславский извлек из отказа от него приобретение для своей теории актерского искусства. «Задачи скульптора ближе к нам — артистам», — писал он в «Моей жизни в искусстве» о сотрудничестве с Андреевым. Он обнаружил родство физических {68} форм выражения между изваянием скульптора и пластикой артиста.

Декорационные пробы создавали нервное напряжение. Ни о каком поторапливании, как задумывал Немирович-Данченко, говорить не приходилось. Репетиции «Каина» постоянно находились на грани срыва или остановки. «Обратите своевременно внимание на наши вопли, а не в последнюю минуту, когда будет уже поздно», — кричал «Караул!» Станиславский 3 января 1920 года. Половина сезона прошла, а «Каин» все еще не вышел, и вот теперь Станиславский снимал с себя ответственность за все, «кроме артистической части» [[9](#_n_1_4_009)]. Он взывал к постановочной части театра, которая то не выполняла его распоряжений, то наплевательски относилась к дорогостоящему купленному оборудованию, например, к мотору от органа для музыкального сопровождения «Каина». Станиславский не уверен, читает ли кто-нибудь его записи в Журнале о неполадках, находя в ответ невнятные оправдания.

На беду, захромала и артистическая часть. Опаздывания и пропуски репетиций довели Станиславского до того, что он грозился наказать первых исполнителей заменой их дублерами и 13 января 1920 года объявил «репетиции “Каина” *на военном положении*».

В очередной раз Станиславский был выведен из себя обращением с музейной мебелью, которую отнесли на Малую сцену и там забыли. Ему ответил помощник режиссера Понс: «Эта мебель, как я выяснил, была приготовлена для “Анго”. Я распорядился ее убрать» [[10](#_n_1_4_010)]. Станиславский растерялся. Ему неловко, что он вмешался в работу Немировича-Данченко. Он спешит объясниться: «Я не о том писал, чтоб убрать, а о том, чтоб спасти *всю* без исключения мебель (музейную), которая находится в той же опасности» [[11](#_n_1_4_011)]. Ведь всем давно должно быть известно, что он просит не пользоваться ею на обычных репетициях.

Немирович-Данченко не обращал внимания на эти записи Станиславского в репетиционном Журнале, как бывало прежде. Он был раздосадован и обижен тем, что не соблюдался справедливый порядок в распределении времени и сил между параллельно идущими репетициями «Анго» и «Каина». То занята сцена, то художница Гортынская отвлечена от «Анго» для «Каина». По словам Лужского, Немирович-Данченко чувствовал, что его «вожжи опущены», и «он мучается же и не знает, как справить репетиции “Анго”» [[12](#_n_1_4_012)]. Виновником он считал Станиславского: его эгоизм и его нечуткость. «<…> Надо благодарить {69} судьбу, что “Анго” есть оперетка и что я, боясь провокаций, уступал Байрону» [[13](#_n_1_4_013)], — писал Немирович-Данченко. Тем больнее он воспринимал безразличие Станиславского: «А Конст. Серг. *ни разу* не нашел нужным оценить мою деликатность, созвать, кого надо, и поставить вопрос, как разделить время и силы между той работой, которую ведет он, и той, которую веду я» [[14](#_n_1_4_014)].

Задела его самолюбие и неожиданная карьера Вишневского при Станиславском. Раньше Вишневский больше находился в сфере влияния Немировича-Данченко, так как присматривал за ведением хозяйства и финансов. В работе над «Каином» он вдруг выдвинулся в режиссеры и обрел слово, на какое не имел права. Немирович-Данченко не только осуждал его за «напористую наглость», которой он «терроризировал всех» [[15](#_n_1_4_015)], но и просто ревновал. Горько было ему осознавать победу Вишневского: «<…> он смог подчинить своим административным соображениям самого Конст. Сергеича, чего я уже давно не могу сделать!» [[16](#_n_1_4_016)] Немирович-Данченко серьезно испугался роста его влияния в будущем, понимая, что при всех достоинствах Вишневского «он нестерпим» [[17](#_n_1_4_017)] во главе дела. И правда, некоторые действия Вишневского, о которых можно судить по сохранившимся документам, иллюстрируют впечатления Немировича-Данченко. Он захваливает одних актеров и преследует других.

В день первой генеральной репетиции «Каина» с хором обнаружилась неувязка в распорядке между «Каином» и «Анго». Вишневский записал в Журнале, что хор «торопил» [[18](#_n_1_4_018)], мешая исполнителям ролей. «Хор ушел, и поэтому мы не могли окончить репетицию» [[19](#_n_1_4_019)], — жаловался он.

Другая заинтересованная сторона тоже страдала оттого, что не владеет хором всецело. Немирович-Данченко, кажется, со слезами писал: «“Каин” пожрал прежде всего мой хор, хор, мною созданный из готовых певцов и певиц, пришедших для Комической оперы[[12]](#footnote-13), для того, чтобы учиться играть, а не сидеть под сценой. Этот хор вместе с взятым мною Сафоновым был отнят у меня в самый разгар моих работ, так что я уже мог им пользоваться раз‑два в неделю по часу, по полтора. И при чем я же должен был уговаривать хор не роптать!» [[20](#_n_1_4_020)] То, что Станиславский использует этот хор для «Каина», Лужский предсказывал еще в сентябре 1919 года.

{70} Кроме общего хора появились еще и общие драматические артисты: тринадцать актеров и девять актрис МХТ участвовали в оперетте. Заведующий Музыкальной частью театра Б. Л. Изралевский, когда в середине 1960‑х годов писал свою книгу воспоминаний, признавался, что не может рассказывать о «Каине» и «Дочери Анго» отдельно, потому что в его работе «они шли — вместе и вперемежку».

Конкуренция из-за творческих сил была обусловлена тем, что постановка «Анго» хотя и была задумана Немировичем-Данченко как пробный камень нового, отдельного театра, но созревала внутри и в зависимости от Художественного театра. Размышляя потом о раздорах в работе над «Каином» и «Анго», Немирович-Данченко писал: «В этом году я был счастлив, что нашел такое дело, которое, с одной стороны, даст мне возможность осуществить давнюю мечту — влить наше искусство в оперную и опереточную стихии, с другой — даст материальное обеспечение мне и очень многим тут же в стенах Театра, без халтур» [[21](#_n_1_4_021)].

Материальная сторона была не менее принципиальной задачей для Немировича-Данченко, чем художественное новаторство, конечно, не только в смысле личного благосостояния. В случае успеха она обеспечивала «Комической опере» уверенное положение внутри МХТ, самостоятельность и свободу в будущем. На почве несоответствия данных надежд их исполнению произойдут в дальнейшем ужасающие непонимания между Немировичем-Данченко и всем остальным Художественным театром.

Станиславский показал «Каина» к концу сезона — 4 апреля 1920 года. Только теперь сцена стала полностью свободна для репетиций «Дочери Анго», но работы оставалось еще много, и Немирович-Данченко показал свою премьеру только 16 мая. До конца сезона спектакль прошел всего пять раз. Сборы колебались вокруг четырехсот тысяч рублей за вечер. Общая сумма сборов составила немногим меньше двух миллионов рублей. Немирович-Данченко считал себя разоренным: «Я втянул миллионный капитал, наобещал очень многим разовые, сам смело брал в Театре, уверенный в большом гонораре за каждое представление “Анго”» [[22](#_n_1_4_022)]. Он был теперь в настоящем отчаянии от своего материального положения: «<…> я должен Театру 300 т., которых мне нечем отдать, т. к. в мае “Анго” уже не может идти» [[23](#_n_1_4_023)]. Так первый же спектакль открыл счет долгов нарождающейся Музыкальной студии Художественному театру, {71} который будет расти и в конце концов явится одной из причин развала отношений.

По свидетельству Изралевского, миллионный капитал Немировичу-Данченко дал «Б. С. Масленников — близкий друг Невяровской и Щавинского», польских артистов, приглашенных для участия в «Анго». Все трое вошли в число учредителей Кооперативного товарищества «Комическая опера». Кроме них от Художественного театра учредителями были сам Немирович-Данченко, Лужский, Румянцев, Подгорный, Бакланова и Изралевский.

После первой публичной генеральной «Дочери Анго» Лужский наблюдал среди учредителей уверенность в деле. Ему показалось, что Борис Семенович Масленников уже «учитывает все прибыли, которые теперь будут от его антрепризы» [[24](#_n_1_4_024)]. Прогноз давал художественный успех спектакля. Тот же Лужский писал, что «победа была полная» [[25](#_n_1_4_025)]. Немирович-Данченко долго не мог забыть радостного «впечатления от трех генеральных репетиций “Анго” <…> которые с таким восторгом были приняты всей Москвой» [[26](#_n_1_4_026)].

В ознаменование последнего спектакля «Анго» в сезоне участники устроили вечеринку. Лужский писал, что она прошла «уютно, скромно и оживленно» [[27](#_n_1_4_027)]. Автор обновленного русского текста оперетты Михаил Гальперин сочинил куплеты, между прочим, такие, обращенные к Немировичу-Данченко:

«Поздравляем и желаем
Вам иметь успех и впредь,
Чтоб помехой не был “Каин”,
Чтоб Качалов начал петь…

Владимир Иванович (строго):

Прошу без частных разговоров» [[28](#_n_1_4_028)].

Куплеты были на злобу дня.

Непосредственные впечатления Станиславского от «Дочери Анго» неизвестны. Возможно, что Лилина выражала общее семейное мнение, когда писала Качалову: «Наконец вчера мы были приглашены в первый раз на 1‑ю генеральную “M‑me Angot”, вся работа шла при закрытых дверях, и надо сознаться, что благодаря тому, что подобраны хорошие голоса, вышколены актеры, прекрасный хор, получается приятный, веселый, успокоительный спектакль, конечно, без всякой опереточной пошлости» [[29](#_n_1_4_029)].

Вероятно, в силу подобного впечатления Станиславский не в свою пользу свел баланс между работой Немировича-Данченко и собственной. В изложении Леонидова этот баланс выглядел {72} так: «<…> “Каин” провалился с треском, а “Анго” имеет огромный успех» [[30](#_n_1_4_030)]. Леонидов считал, что такое мнение сложилось у Станиславского под давлением критики «Каина» в «Вестнике театра» («Какой прекрасный и величественный замысел и какая горькая, потрясающая неудача!») и Вишневского, разочаровавшегося в своих корыстных ожиданиях.

Немирович-Данченко, очевидно, относясь к постановке «Каина» без большой любви, все же признавал этот опыт полезным для театра в смысле отказа от дотошности в реализме и стремления придать ему то самое заострение до «символа», какое было его мечтой и идеалом. Опыт, по его мнению, не удался в полной мере из-за того, что исполнение артистами, «при большой добросовестности, опускалось до второстепенного и даже ниже». Но сам провал спектакля казался ему нелепой случайностью: «Что-то в театре случилось, какой-то совершенный вздор (вроде скрипа сапог в Гамлете у Южина или сползания трико у Леонидова Каина), и пьеса проваливается <…>» (Немирович-Данченко даже собирался использовать подобное происшествие в киносценарии «Жизнь и театр» о Сухово-Кобылине.)

По ощущению Лужского, генеральная «Каина» предвещала хороший спектакль: и Леонидов играет в ансамбле, и постановочная часть только «местами очень дешевенькая, например, звездное небо в пространстве» [[31](#_n_1_4_031)]. Но постановку преследовали несчастья: какие-то ультиматумы за кулисами электротехников, что-то сыпалось с колосников на исполнителей, вынужденное обращение Станиславского к публике с объяснениями трудностей постановки и, наконец, Леонидов, потерявший способность играть. Из‑за оторвавшихся пуговиц и спадающего трико Леонидову пришлось отказаться от мизансцен и сидеть на камне до окончания первого акта.

До закрытия сезона «Каин» прошел восемь раз, делая сборы меньше, чем «Анго», — по двести с небольшим тысяч рублей за представление. Только на двух последних спектаклях сборы повысились до четырехсот тысяч рублей. В новом сезоне Станиславский сам предложил снять «Каина» с репертуара «[как] пьесу, не имевшую успеха» [[32](#_n_1_4_032)]. Этот факт с возмущением описан Леонидовым в черновике письма, которое он хотел послать Станиславскому. По его мнению, тот не понимает, что успех «Каина» и «Анго» нельзя измерять общей меркой — количеством аплодисментов.

Леонидов упрекал Станиславского в отсутствии патриотизма к собственной работе. Он не защищает свой спектакль, как {73} это делает Немирович-Данченко. «<…> Вл. И., надо отдать ему справедливость, — пишет Леонидов, — бережно и ревниво отстаивает всюду и везде “Анго” и так в то верит, что своей верой заражает других» [[33](#_n_1_4_033)]. Станиславский же как бы отрекается, «малодушно» [[34](#_n_1_4_034)] перекладывая свой режиссерский провал на него, Леонидова.

Конечно, Леонидов, лишившийся роли, о которой мечтал, здесь не полноправный судья Станиславскому, но отступление Станиславского перед обстоятельствами он своей критикой передает. Возможно, оно связано с тем, что между первым увлечением «Каином» и работой над ним прошло двенадцать лет. К этому запоздавшему «Каину» Станиславский уже не относился как к новаторству в своей режиссуре, тем более, что пришлось упрощать постановочный замысел, да и главные интересы Станиславского были уже не столько в режиссерской, сколько в актерской сфере с точки зрения применения «системы».

Другое дело «Дочь Анго» для Немировича-Данченко. Она должна была произвести переворот в его личной творческой судьбе. С ее постановкой он надеялся не только осуществить громкую реформу в искусстве, но и получить полную независимость от «враждебных моментов в отношениях» [[35](#_n_1_4_035)] со Станиславским. Огорчаясь этими моментами, когда их работы шли параллельно, он тем не менее твердо писал: «Я не устал, я хочу работать, т. е. ставить спектакли, какие мне по душе, служить театру с хорошей благородной рабочей атмосферой, но вечно служить кому-то и чему-то, беспрерывно что-то улаживать и в конце концов быть во всех смыслах обанкрученным, — как же мне не искать нового?» [[36](#_n_1_4_036)]

Немирович-Данченко сознательно открывал себе новый путь. Выход из конфликта он так же, как в свое время Станиславский, нашел в создании отдельного творческого коллектива, в котором был бы единственным хозяином. Эта возможность пришла к нему с учреждением Товарищества «Комическая опера».

Однако с самых первых шагов его самолюбие страдало от мысли, что «Комическая опера» обречена как бы на комплекс неполноценности. Он постоянно терзал себя тем, что «когда “Анго” войдет в историю Театра, то о ней будут упоминания в отрицательном смысле» [[37](#_n_1_4_037)].

О том же думал и молодой театральный критик П. А. Марков. «Помню, я сидел на ступеньках бельэтажа и никак не мог ответить себе на вопрос: не оскорбителен ли этот спектакль для марки Художественного театра, место ли ему на этой сцене», — {74} писал он потом в «Книге воспоминаний». Марков размышлял об этом, несмотря на то, что происходящее перед ним зрелище было «элегантно» и «сделано с полным изяществом».

Наверное, непривычный в оперетте художественный вкус одержал верх над ее природными жанровыми штампами благодаря тому, что Немирович-Данченко привил ей немного своей любимой «литературности». Ведь он строил собственный новый театр с азов, имея образцом опыт создания Художественного театра. А там он первые годы беспрестанно твердил о «литературности», которая должна поднять общий уровень во всех направлениях. Если заглянуть вперед, то можно убедиться в том, что он будет верен принципу «литературности» и дальше, когда, к примеру, возьмется за постановку оперы Бизе «Кармен», возвращая ее к первоисточнику — новелле Мериме.

К счастью, сомнения в том, какое место займет его «Дочь Анго» в истории театра, уживались в Немировиче-Данченко с убеждением, что постановка «утвердила назревшие мечты о создании специального театра комической оперы на таких же основаниях, на каких существует дело Художественного Театра» [[38](#_n_1_4_038)]. Твердо должны были быть поставлены организация и материальная сторона, и он повторил здесь опыт МХТ, оперевшись на форму товарищества пайщиков. Следующая проблема была в том, чтобы повторить реформаторский авторитет, какой есть у МХТ. Он необходим для преобразования жанра, имевшего репутацию легкомысленного и пошлого.

Немирович-Данченко решил эту проблему тем, что подошел к постановке «Дочери Анго» не менее фундаментально, чем некогда к «Юлию Цезарю» или «Горю от ума». Его глубокое знание истории возникновения оперетты как жанра во Франции и ее идейной связи с французской революцией постоянно творчески питало репетиции. В этом смысле нельзя было оставить без внимания и зрителей. Сохранился набросок вступительного слова Немировича-Данченко перед спектаклем «Дочь Анго», в котором он настраивал публику на восприятие подлинных художественных ценностей оперетты.

«Граждане! — обращается он. — Я знаю, что вы пришли сюда за художественной радостью, за духовным развлечением. <…> Я лекции вам читать не буду. А я хочу именно усилить ваше художественное развлечение, облегчив вам восприятие, пополнив ваши знания кое-какими сведениями, нужными для сегодняшнего представления» [[39](#_n_1_4_039)]. Разговор с публикой он повел на тему, что такое «комическая опера», когда Лекок написал {75} свою «Анго», и что она собой представляет в деле изображения Великой французской революции и политической сатиры на правительство. Последнее, что он объяснял публике, был вытекающий из этих особенностей прием оформления — графический стиль как напоминание об эпохе, дошедшей до нас в изображениях на раскрашенных гравюрах.

Однако Немирович-Данченко отступил от строгой исторической правды, пересмотрев образ героя — поэта и певца Анж Питу. Из вольнодумца вообще он стал революционером. В самом тексте оперетты тоже появились черты бытовой злободневности. По всему этому можно судить, каким точным по времени спектаклем была жизнерадостная «Дочь Анго»[[13]](#footnote-14). В этом легком соприкосновении с современностью было ее отличие от «Каина».

Сколько бы ни говорил Станиславский на репетициях, что «анархизм хорош при идеальных людях», что поэтому система Люцифера, которого он сравнивал с Лениным и большевиками, не возможна, что страшно «молчание бога», спектакль пребывал сам в себе. Волькенштейн, много наблюдавший репетиции Станиславского, объясняет, что такими «внезапными сопоставлениями с современностью» тот «внедрял» пьесу «в сознание актеров». То есть это был режиссерско-педагогический прием, а не политическая трактовка.

Возвращаясь к тому, как брал себе Немирович-Данченко в пример Художественный театр, надо сказать, что он даже преодолел свое предубеждение против студийности как формы театра и признал ее полезность. Преобразуя оперетту, он говорил: «Конечно, по проверенному опыту надо начинать дело со студии» [[40](#_n_1_4_040)]. Так «Комическая опера» в качестве названия Кооперативного товарищества получила свое второе настоящее имя — Музыкальная студия МХТ. Новая студия, имея автономные права, творчески воспитываться должна была, по убеждению Немировича-Данченко, непременно «в стенах Художественного театра, в непосредственном общении» [[41](#_n_1_4_041)] с его {76} деятелями и в той же «артистической атмосфере» [[42](#_n_1_4_042)]. Она должна была перенять культуру этого театра.

Определяющей частью данной культуры были классы или студийные занятия. С этой целью, видимо по поручению Немировича-Данченко, Лужский написал «Желательную программу занятий при организуемой студии К. О.» [[43](#_n_1_4_043)]. Помимо обычных дисциплин внешней актерской техники полагались практические занятия драматическим искусством. Темы этих занятий («внимание», «сосредоточение», «задачи») приближались к «системе» Станиславского, но о «системе» как таковой в проекте не говорилось. Станиславский не входил в состав своих — из Художественного театра — преподавателей. Его собирались пригласить наряду с Волконским, Бенуа, Вяч. Ивановым, А. М. Эфросом и Таировым читать лекции.

Насколько полно был проведен в жизнь проект Лужского, проследить не удалось. С уверенностью можно говорить лишь об одном. Все усилия Немировича-Данченко шли в направлении воспитания нового образа исполнителей. После одной из проб поступающих в Музыкальную студию Лужский записал: «<…> В. И. прав, конечно, нужны поющие актеры, а не играющие певцы» [[44](#_n_1_4_044)]. Это объясняет, почему создание Музыкальной студии Немирович-Данченко толковал как «задачу расширения» [[45](#_n_1_4_045)] искусства Художественного театра. В идеале его студийцы должны были стать поющими артистами Художественного театра. Не зря шутил Гальперин — «чтоб Качалов начал петь».

Откуда возникла у Немировича-Данченко формула «поющий актер»? Быть может, она явилась следствием наблюдения за «играющими певцами»? С этим явлением он познакомился в период недолгого сотрудничества с Большим театром, куда он вместе со Станиславским был зван управляющей московскими академическими театрами Е. К. Малиновской.

Конечно, у Малиновской были раздельные прицелы использования обоих. Административный талант Немировича-Данченко она пыталась направить на реформу внутреннего строя Большого театра и назначила его председателем Директории. Станиславского она хотела применить для преобразования художественной части, думая, что он станет ставить спектакли.

На собрании Товарищества МХТ 21 октября 1918 года обсуждался вопрос практического сотрудничества МХТ с Большим театром по постановке оперных и балетных спектаклей, а может быть, и создания «оперно-опереточной студии». С этого {77} дня все и пошло: новое начинание, в котором Немирович-Данченко и Станиславский сразу же разделились, дабы идти своими путями.

Немирович-Данченко свел свое участие только к режиссуре. С Лужским он готов был ставить «Снегурочку» Римского-Корсакова, но занял позицию консультанта: провел первые беседы и предоставил Лужскому дальше работать одному. Это было в феврале 1919 года, а в сентябре Немирович-Данченко уже с головой ушел в другое свое дело — начал репетировать «Дочь Анго». Он порвал с Большим театром как руководитель — сразу, как режиссер — постепенно.

Он выдержал все атаки Малиновской, устоял перед потоком ее отчаянных писем вроде: «Не терзайте меня, Владимир Иванович, я только что отошла от бурь[[14]](#footnote-15), голова набита проектами, я опять живу — не мешайте. Вас отпустить не могу, на самоубийство не способна!» [[46](#_n_1_4_046)]

Немирович-Данченко отдалился от Большого театра по причине своих художественных взглядов. Он считал, «что нет того насоса, который выкачал бы из оперных сил энергию», то есть «поющего артиста» из оперного солиста никогда не получится.

Самое замечательное, что, по-другому понимая суть необходимой реформы оперного искусства, Станиславский тоже ушел из Большого театра, убедившись, что там ничего сделать нельзя. Как в реформе драматического искусства, Станиславский шел от идеала — Щепкина, так и в реформе оперного он шел от идеала — Шаляпина. Шаляпина, конечно, нельзя было назвать «поющим актером». Он был от бога и певец, и артист. Взяв его за образец, Станиславский решил разработать систему воспитания певца, создающего образ по законам творческой природы, одинаковой и в драме, и в опере.

Профессиональные певцы Большого театра в своей массе не очень активно отозвались на его занятия. Закончив свой первый сезон с ними, Станиславский продолжил дело иначе. Он набрал добровольцев как студийцев, так и преподавателей. Новая студия была достаточно самостоятельна при Большом театре, так как ее возглавляло собственное Правление. В преподаватели кроме профессионалов он взял и тех, с кем ему было легко работать: своего старшего брата, В. С. Алексеева, и О. В. Гзовскую. Приглашен был Михаил Чехов. Впрочем, Михаил Чехов был также намечаем Лужским преподавателем {78} в «Комическую оперу» Немировича-Данченко, но, кажется, ни там, ни тут не появился.

Отойдя от Большого театра, Немирович-Данченко тем не менее не оставлял дальней цели — реформы оперного театра. Недаром оперетту он называл хоть и комической, но оперой. Через несколько лет он займется постановкой настоящих опер в своей Музыкальной студии.

Пока же его первая проба в музыкальном искусстве — «Дочь Анго» — хотя и была удачна, но того внимания к себе, на которое Немирович-Данченко как режиссер-новатор рассчитывал, не породила. Громкой художественной славы не прибавилось.

Впрочем, в последующие годы, 1921 и 1922‑й, Немировича-Данченко по части славы ожидали два тяжких оскорбления, каких ни до ни после у него не бывало. Станиславский не имел к ним никакого отношения, но случились они из-за него.

## Глава пятаяСтатья «Одиночество Станиславского» — Неоглашенный ответ Немировича-Данченко — «Вздорная информация» — Монография Волькенштейна — Переписка Немировича-Данченко с Волькенштейном — Реабилитация престижа Немировича-Данченко

1 мая 1921 года вышел свежий номер еженедельника «Вестник театра», а в нем — вторая часть «Театральных листков» Мейерхольда и Бебутова, программно озаглавленная «Одиночество Станиславского». Авторы заметили, что на «пестром базаре» театральной жизни «головою выше всех выделяется фигура одиноко блуждающего Станиславского». Они доказывали, что он потому блуждает одиноко, что как художник совсем не то, чем его заставляют быть, и виноват в этом Немирович-Данченко[[15]](#footnote-16). «Подумать только — какая трагедия!» — сокрушались Мейерхольд и Бебутов. «Мы на грани трагического {79} случая, — предупреждали они. — Еще немного, и (о ужас!) мы потеряем нашего любимца для сцены <…>». Это произойдет, если Станиславский не отбросит навязанное ему в искусстве литературно-буржуазным направлением Художественного театра и не вернется к себе — на самом деле гению чистой театральности.

Для этого Станиславский должен дать волю своему генетическому предопределению, тому, что он «галл по природе», «любитель игривых положений и шуток, свойственных театру». Он должен вспомнить о своих исключительных данных: он владеет «телом здоровым и гибким», «голосом громадного диапазона», «лицом, уготованным поражать мимикой без грима», «цветом глаз, отмеченным Ленским, как наиболее сценически пригодным». Станиславский должен вернуться к тому, что он «человек, рожденный для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности».

Легко представить, что кто-нибудь незамедлительно доставил этот номер «Вестника театра» Станиславскому в Леонтьевский переулок, куда он переехал 5 марта без всякого желания. Станиславский сидит в кресле, прикрыв ноги пледом. Наверное, уже не топят, дрова кончились или их остатки экономят, а этот пожалованный правительством древний особняк весной и летом всегда сыр и холоден. Станиславский сидит и читает, что пишут теперь в полемическом азарте его бывшие соратники по театральным исканиям.

Они выступают в роли критиков, обозревателей театрального процесса, а к критикам Станиславский относится настороженно. Он не верит им, потому что они не знают всего, чем была озабочена его артистическая душа. Мейерхольд и Бебутов — профессионалы и практики театра, но и они, оказывается, не знают об артистической душе Станиславского и трактуют ее как хотят. Или они намеренно кривят душой?..

Мейерхольд и Бебутов называют органичными таланту Станиславского всего две роли в Художественном театре — Левборг в «Эдде Габлер» и Сатин в «На дне». В первом он якобы показал «изощренные приемы мелодраматической игры» (если это так, то он в роли провалился). Во втором — умело драпировал босяка в романтический плащ (именно это он ненавидел и рассказывал Эфросу, что не любит Сатина за фальшь, что Эфрос и опубликовал в своей монографии в 1918 году).

Все, что делал Станиславский с юности и делает теперь, дожив до пятидесяти восьми лет, ради того, чтобы найти в роли {80} «переживание», Мейерхольд и Бебутов объявляют его трагической ошибкой. Мало того, они утверждают, что появилась маленькая надежда, что Станиславский все-таки не погибнет, потому что, смотрите, он на уроке кричит ученикам: «Никаких переживаний!»

Это недобросовестная путаница. Известно, что для Станиславского «переживание» — самое важное в актере. Он бережет «переживание», как хрупкий драгоценный предмет, готовый вот‑вот рассыпаться в неумелых руках. Поэтому он запрещает говорить о чувстве. Он действительно требовательно учит всему тому, что перечисляют Мейерхольд и Бебутов: «театральной походке», «телесной гибкости», «жестам», «поклонам», «танцам» и прочему, что надо уметь делать в «ритме». Теперь Станиславский окончательно пришел к этой мудрости: тренировка, доходящая до «муштры», ничего не стоит ради себя самой. Она нужна ради «переживания».

Но самое неприятное для Станиславского в статье Мейерхольда и Бебутова, что в его мнимых ошибках они обвиняют не его самого, а Немировича-Данченко. Очень щекотливый момент. С одной стороны, авторы вроде бы сторонники Станиславского в его напряженных отношениях с Немировичем-Данченко, что может быть утешительно для самолюбия Станиславского. С другой — они передают Немировичу-Данченко все то, что он изобрел для театрального искусства, что он любил, что отстаивал в спорах с Немировичем-Данченко.

Они сочувствуют Станиславскому, вместо того чтобы восторгаться им, когда он, не замечая времени и трудов, изобретает все эти моторчики для воспроизведения чудесных звуков природы и человеческого жилья. Сколько уже доставалось ему за эти находки от Чехова и Немировича-Данченко, а тут еще пишут, что он изобретал на потребу «тупой солидности», понимающей искусство только «на ощупь». Он же изобретал для поэзии и настроения. Дело прошлое… Сейчас Станиславский добивается настроения другим путем.

Теперь настроение и правду должны создавать своими «переживаниями» актеры, ведь правда на сцене есть то, во что верит артист. Чтобы научиться это делать, существует «система», которая очень не нравится Мейерхольду и Бебутову, и потому они в своей статье объявили, что она открыта в угоду «литературному театру», «конторе». Под тем и другим они понимают руководство Художественным театром Немировича-Данченко.

{81} Из статьи Мейерхольда и Бебутова Станиславский узнал, что законы природы творчества он, оказывается, выдумывает по заказу: «Надо было, раз уж контора приказывает, заняться идейным обоснованием, надо было во что бы то ни стало выстроить пресловутую *систему* для армии психологических переживальщиков, исполнителей всех этих действующих лиц, которые ходят, едят, пьют, любят, носят свои пиджаки».

Более обидной лжи, что инициатором «системы» получается Немирович-Данченко, придумать нельзя. Эта ложь обидна им обоим. У Немировича-Данченко имелись свои прекрасные «идейные обоснования» своего творческого метода: «заражение» актера драматургом, «зерно», умирающее для нового творчества. Станиславский с чем-то соглашался из его метода, что-то считал противоречащим своему.

Статья «Одиночество Станиславского» короткая, но емкая. При чтении она вызывает в памяти некоторые исторические эпизоды, заставляющие думать, что у Мейерхольда было несколько Станиславских. Вот самый ранний — объявляемый гением с поразительной фантазией и эрудицией. Вот через полгода на репетициях «Эдды Габлер» этот Станиславский в глазах Мейерхольда падает, и он ябедничает на его невежество Немировичу-Данченко. А вот Станиславский 1905 года, внушающий Мейерхольду надежды в качестве борца с засилием литературных анализов и предвзятых режиссерских планов. В 1912 году Мейерхольд приветствует Станиславского, полагая, что его новая студия (Первая) направлена против натурализма, который, как он думает, защищает Немирович-Данченко.

Всякий раз Мейерхольд творит своим воображением того Станиславского, который ему нужен на данном этапе его театральной борьбы.

Станиславский же в своих исканиях все больше удаляется и от Мейерхольда, и от Немировича-Данченко. Он в другой сфере творчества — в сфере познания его процессов. Свое изображение на портрете, написанном Мейерхольдом, не может казаться ему убедительным. С натяжкой таким художником плаща и шпаги он был во времена своего «артистического отрочества».

В статье Мейерхольда и Бебутова Станиславский, конечно же, не мог не заметить ее злободневности. Там сказано, что в «Каине» он попытался вырваться из «слащавой кроличьей идиллии», какой является современный МХТ, и потерпел «трагическую неудачу». Авторы предсказывают Станиславскому, что так оно и будет впредь, пока он остается «с теми, кто под {82} боком у “Каина” изготовляет alcoholfrei[[16]](#footnote-17) — оперетту». Далее авторы намекнули на плохой вкус Немировича-Данченко в выборе оперетты «Дочь Анго» и в пресном режиссерском решении ее (танцулька вместо канкана).

Этот пассаж был некстати, возбуждая только что утихшую историю соперничества «Каина» и «Анго» во внутритеатральных отношениях. Вероятно, он напугал и огорчил Станиславского. Может быть, Станиславский позвонил Немировичу-Данченко по телефону домой или в театр? Захотел объясниться?.. Вряд ли. Те времена, когда они сообща защищались от нападок, например, Горького, прошли.

А вдруг, закрыв журнал и откинувшись в кресле, Станиславский, минуя всякую логику фактов, засомневался в себе и в справедливости своей судьбы? Вдруг он о чем-то пожалел? Или написанное Мейерхольдом и Бебутовым заставило его вновь задуматься о роли Немировича-Данченко в том, как все сложилось? Станиславский мог припомнить совсем не то, о чем писали они, а то, что сам считал в действиях Немировича-Данченко препятствующим выражению его театральной воли. На помощь тотчас же коварно явилась открытая им «аффективная память», и он пережил все с преувеличенной силой. Вдруг он подумал, что Мейерхольд и Бебутов правы в том, что Немирович-Данченко его задавил и он не достиг, но вовсе не того идеала, о котором пишут они, а совсем другого, своего, какого бы мог достичь, но чего-то ради него все еще не совершил?..

Мог он пожалеть о шутке, сказанной Эфросу: «Мне бы надо быть опереточным актером». Эфрос принял это за «признание <…> совсем свежее» и развил как элегический мотив, рассказав и о французской бабушке-актрисе, и о ложных попытках «отрекаться от своей природы».

Вообще-то, вовсе не Мейерхольд с Бебутовым, а Эфрос пустил в свет эту тему — насильственного самопреобразования. Эфрос даже описал некое сожаление Станиславского о себе: «Беззаботное, привольное и многоцветное проявление театральной стихии, прихотливое и неожиданное, только себя признающее своим законом, — вот о чем как о несостоявшемся или утраченном, как о чем-то придавленном, притушенном, во имя чего-то распятом, — послышалась мимолетная грусть». Грусть во время их со Станиславским беседы. Однако в монографии Эфроса это не звучит так заметно, потому что он отдал дань {83} поклонения всем громадным трудам и созданиям Станиславского.

И все-таки у Мейерхольда с Бебутовым речь не совсем о той «театральности», которую Эфрос в этих размышлениях называет «стихией театра», владеющей Станиславским и проступающей во всех его актерских и режиссерских созданиях. «Теперь так много говорят о театральности (Евреинов, Мейерхольд), — записывал сравнительно недавно сам Станиславский в записную книжку. — Я думаю, что тут много недоразумения, происходящего от смешения театрального со сценичным». С именем Мейерхольда во взглядах Станиславского и в его практическом опыте связано много утверждений, родившихся как бы от противного: у Мейерхольда так, но выполнено неверно, потому что на самом деле надо вот как. Актеры у Мейерхольда, по мнению Станиславского, — «манекены» и никогда не вызовут в зрителе сотворческого воображения, о котором тот мечтает. Станиславский считал, что у актеров Мейерхольда темой творчества является «пластическая иллюстрация роли». Все эти черты Станиславский называет «мейерхольдовщиной» и расшатыванием искусства.

Как действительно одинок был в минуты чтения статьи о своем одиночестве Станиславский. Но не менее и по-своему был одинок и Немирович-Данченко.

Он, наверное, в тот же день читал статью Мейерхольда и Бебутова. Ему, наверное, тоже ее доставили быстро. Для него она должна была быть вдвойне больнее. Ни слова одобрения себе он в ней не прочел. Немирович-Данченко хотя и писал вскоре, что «натиск» Мейерхольда на академические театры «уже ослабел, как лопнувший пузырь», не мог не понимать, что этим не снимается художественная полемика между ними.

И вот надлежит представить себе, как Немирович-Данченко, знающий о том, каким противником его творческих взглядов является Мейерхольд, взялся за рассмотрение нового документа этой враждебности. Быть может, он уединился в своем рабочем кабинете в театре, где на всех стенах красиво развешаны фотографии приятных ему людей, или дома на Малой Никитской, в уютном кабинете, за отличным письменным столом. Вряд ли сейчас на этом столе стоит ваза с цветами, как бывало. Жизнь для этого слишком серая и полная бытовых лишений, хотя на дворе май, и что-нибудь уже цветет.

Тем не менее, устроившись удобно, он читает «Одиночество Станиславского» и ищет рукой карандаш. Нельзя не записать {84} ту или иную мысль в ответ на все эти нелепости… нестерпимые нелепости.

Немирович-Данченко, наверное, сначала был сражен, даже отдался сентиментальной жалости к себе, но через некоторое время его охватил прилив необычайной энергии противостояния. Он задумал свой ответ Мейерхольду и Бебутову разослать «лицам и театрам» [[1](#_n_1_5_001)], придать широкой гласности.

Он был готов к протесту и поговорил с Луначарским. Нарком просвещения посоветовал ему выступить с возражениями. Вероятно, вследствие этого появились исписанные листки из блокнота. Они говорят о том, что Немирович-Данченко трижды начинал отвечать Мейерхольду, набросав три варианта. Содержание ему было ясно, он искал форму, но не довел дело до конца по нескольким причинам.

Первая — он дорожил и теми отношениями со Станиславским, какие у них были на этот день, тем более, какие уже принадлежали театральной истории. Он ценил их выше своей репутации в некоторых глазах. Вторая причина — ему попросту стало противно оттого, что по его адресу «оба автора приводили факты, лживость коих они не могли не знать» [[2](#_n_1_5_002)]. Третье — опасность идеологического скандала, так как «практически-политический характер» [[3](#_n_1_5_003)] выступления Мейерхольда и Бебутова был ему сразу виден.

Номер «Вестника театра», вышедший 5 апреля 1921 года, давал неопровержимые доказательства политической этой направленности. В нем Мейерхольд сделал сразу два выстрела: один по Станиславскому с его «системой», другой по Немировичу-Данченко с его опереттой.

В первой части «Театральных листков» Мейерхольд, Бебутов и Державин писали, что «по милости Художественного театра театральные деятели России получили в образцы “этюды” и “импровизации” домашнего уюта с люльками, горшками, чайниками <…> во имя того, чтобы заглянуть в *психологическую* сущность явления». Они не называли прямо Станиславского, но разоблачали его «систему» с точки зрения политической и классовой: «Опасность этого метода тем более велика, что его незатейливое антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения».

А в полемической заметке «Недоумение отпадает, или Дом Чехова и оперетта» Мейерхольд показывал пальцем, для кого Немирович-Данченко поставил «Дочь Анго»: «Теперь нам понятен преобладающий состав аудитории Московского Художественного {85} театра, состоящий из остатков буржуазии, не сумевшей сесть на корабли в направлении к Константинополю»[[17]](#footnote-18) [[4](#_n_1_5_004)].

Конечно, Мейерхольд и Бебутов не желали зла своим прежним кумирам и учителям. Они свято верили в новую, коммунистическую культуру театра. Мейерхольд признавал годным для ее строительства один метод — свою «биомеханику».

Мейерхольд и Бебутов написали вторую часть «Театральных листков» об «Одиночестве Станиславского» отчасти для того, чтобы сгладить впечатление, произведенное первой частью. «<…> Мы отнюдь не имели в виду покачнуть престиж славного мастера, зачинателя и вожака этого театра — Станиславского», — оправдывались они и поставили знак равенства между академическим МХАТ[[18]](#footnote-19), который ниспровергали, и Немировичем-Данченко. Этот их маневр Немирович-Данченко разгадал без труда и собирался разоблачить. В одном из вариантов ответа он писал, что, встав на «путь лжи, авторы доходят до таких курьезов, каких, кажется, мало знает даже фельетонная политическая литература».

Немирович-Данченко смеялся над их утверждением, «что Станиславского *заставляли* быть натуралистом» [[5](#_n_1_5_005)]. Немирович-Данченко предлагал Мейерхольду, проведшему в Художественном театре четыре года: «Пусть вспомнит хотя [бы] искание мышиного скреба во втором действии “Трех сестер”, где Мейерхольд играл Тузенбаха, и множество подробностей в драме “Одинокие”» [[6](#_n_1_5_006)], где Мейерхольд был Иоганнесом.

Формулируя свои возражения, Немирович-Данченко старался не закипать, вспоминая собственные протесты против этих «подробностей», когда обвиняемые в статье «контора» и «заведующий литературой» [[7](#_n_1_5_007)] на самом деле «часто оспаривали необходимость» натуралистических деталей.

Являясь противником натурализма, Немирович-Данченко, однако, видел его прогрессивное начало в историческом процессе. Он писал: «И вы прекрасно знаете, что весь этот натуралистический арсенал шел исключительно и всецело от фантазии Станиславского, и что проводил он свои требования с исключительнейшей настойчивостью, и что этот натурализм был направлен против старого театра и совершенно естественен {86} в эволюции реализма на русской сцене и, может быть, даже является главной гордостью его славы» [[8](#_n_1_5_008)].

Немирович-Данченко невероятно возмутился классовым подходом, с каким Мейерхольд и Бебутов рисуют сцену в Английском клубе, где за игрой С. Т. Морозов заказывает пьесу А. И. Южину, потому что после того, как Станиславский нашел сценическую форму, «капризному потребителю ведь и содержаньице нужно посочнее». Правда, авторы не назвали открыто имени Морозова, а писали «купец», но кто «купец» — было всем ясно. Тут Немирович-Данченко, сам в свое время остерегавшийся влияния вкусов Морозова на театр, вступается за него. Третий вариант ответа он больше всего посвятил этому.

«Я вовсе не жду от Мейерхольда, чтоб он вспоминал добром о Морозове, как вспоминаем о нем все мы в Художественном театре, я даже даю Мейерхольду повод лишний раз крикнуть, что мы контрреволюционеры, — писал Немирович-Данченко. — Но я очищаю имя Морозова по отношению к Станиславскому от клеветы для того, чтобы история русского искусства, история того наследства, которое получил теперь пролетариат, рисовалась в глазах нового хозяина земли Русской в правильной исторической перспективе, а не в ложном тенденциозном освещении полемического сумасбродства» [[9](#_n_1_5_009)].

Немирович-Данченко хотел напомнить Мейерхольду о достоинствах Морозова. О том, как он не вмешивался в репертуар театра. О том, как, сблизившись с Горьким, «крупно поддерживал подпольную революционную литературу» [[10](#_n_1_5_010)] материально. Последний аргумент особенно реабилитировал Морозова и вырывал его из стана буржуев и капиталистов.

Однако важнее всего, что, пользуясь этим весомым для своих противников аргументом, Немирович-Данченко не боялся говорить и о другой стороне его. Он писал, что самоубийство приоткрывает трагическое противоречие, унесшее «в могилу тайну тех явлений, которые спутали и расшатали мировоззрение» [[11](#_n_1_5_011)] Морозова.

Немирович-Данченко догадывался, что «всякие возражения, как бы они ни были убедительны, были бесполезны» [[12](#_n_1_5_012)] против принятых на вооружение Мейерхольдом и Бебутовым политических лозунгов. Исписанные листки трех вариантов ответа, не увидев света, погрузились в недра его письменного стола.

Станиславский дал понять свое отношение ко всей этой истории.

{87} После публикации первой части «Театральных листков» 5 апреля он получил в конце апреля из Театрального отдела Главполитпросвета приглашение на репетицию «Мистерии-буфф», поставленной Мейерхольдом и Бебутовым в Театре РСФСР I. Он вежливо сослался на занятость и вернул присланные два билета. «Если сегодня Вам неудобно, просим воспользоваться этим приглашением в любой из ближайших дней», — писали ему на новом пригласительном билете Мейерхольд и Бебутов 3 мая 1921 года, на третий день по выходе в свет второй части их «Театральных листков». Станиславский к ним не пришел.

Наступила осень, а с ней и новый театральный сезон. Статья «Одиночество Станиславского» не могла не застрять в умах театральных читателей. В середине октября 1921 года Немирович-Данченко делал доклад о Художественном театре в Студии санитарного просвещения. Может быть, кто-то задал ему вопрос в связи со статьей, или он все-таки сам от себя заговорил о ней и о своих художественных разногласиях со Станиславским. Он мог сам заговорить об этом потому, что в подготовительных черновиках к докладу близко подходил к данной теме.

Черновики эти состоят из фрагмента какой-то прежней рукописи, написанной еще по старой орфографии, и нынешних заметок. Объединяя старое и новое, Немирович-Данченко пишет: «Есть что-то органически враждебное между свободным творчеством писателя и искусством актера, когда он становится монархом театра. Как бы он ни был талантлив. И оба чувствуют это, и большею частью оба лицемерят друг перед другом» [[13](#_n_1_5_013)]. После этих слов Немирович-Данченко, естественно, мог привести в пример себя — писателя и Станиславского — актера.

Если довериться сплетням, то эта часть доклада Немировича-Данченко произвела на слушателей плохое впечатление. «<…> Некоторые из них покинули зал, шокированные Вашей откровенностью» [[14](#_n_1_5_014)], — по слухам, напишет ему об этом эпизоде Волькенштейн. Немирович-Данченко назвал эти слухи «вздорной информацией» [[15](#_n_1_5_015)].

Трудно поверить, что, касаясь в публичном выступлении своей «художественной розни» со Станиславским, Немирович-Данченко перешел какие-то границы. Вряд ли он опускался до пересказа взаимных обид. Из черновика доклада следует, что он держался теории. Как всегда, он старался доказать, что слияние актера и писателя устраняет их «враждебность» и дает «истинную художественную гармонию» [[16](#_n_1_5_016)].

{88} Несмотря на некрасивые слухи вокруг доклада Немировича-Данченко, кем-нибудь услужливо донесенные до Леонтьевского переулка, Станиславский добрыми словами приветствовал Немировича-Данченко в день его рождения. Он дал понять ему свое отношение к происходящему: «<…> кто бы ни становился между нами, как бы ни старались ссорить нас, — мое отношение к Вам и благодарность за прошлое остаются прежними».

Был конец декабря 1921 года. Немирович-Данченко болел, сидел дома. Поздравление Станиславского доставил ему сын — Михаил Владимирович. Наверное, это был лучший подарок, полученный Немировичем-Данченко в этот день. Станиславский еще предлагал сберечь их отношения в нынешней переменившейся жизни.

Весной 1922 года в их отношения вторгся В. М. Волькенштейн со своей монографией «Станиславский», вышедшей в издательстве «Шиповник».

В театре это был момент больших волнений: МХАТ разделился на две части, одна из которых под началом Станиславского готовилась к поездке в Европу и Америку. Немирович-Данченко оставался в Москве. Решение трудное, не свободное от касания самолюбий. Сочинение Волькенштейна камнем легло на душу Станиславского. Уезжая, он писал Немировичу-Данченко в прощальном письме: «Больше всего меня давит история с книгой Волькенштейна. На моей спине сводились какие-то счеты с Вами».

Какие причины могли быть к счетам, если это были они? Одна та, что Волькенштейн, молодой драматург и теоретик театра, с 1911 года принадлежал к сотрудникам Станиславского по литературной части и потому мог чувствовать на себе ревность Немировича-Данченко. Другая причина — судьба пьес Волькенштейна «Калики перехожие» и «Маринка» в Художественном театре.

В репертуарном плане «Калики перехожие» столкнулись с «Осенними скрипками» Сургучева. И после доклада Немировича-Данченко об этом Совет МХТ 7 октября 1914 года подтвердил решение общего собрания пайщиков ставить «Осенние скрипки» на сцене театра, а пьесу Волькенштейна — в Студии. Таким образом, Сургучеву с его банальным психологизмом было отдано предпочтение перед попыткой создать философскую сказку-трагедию. По крайней мере так мог воспринять данное решение Волькенштейн.

{89} Когда же Станиславский с Волькенштейном работали над «Каликами перехожими» в Студии, то Немирович-Данченко, как помним, отрицал сам принцип их деятельности. Разумеется, что по прошествии лет волькенштейновские попреки Немировича-Данченко «Осенними скрипками» могли рассматриваться не только с художественной точки зрения, но и личных мотивов.

С включением в репертуар другой пьесы Волькенштейна — «Маринки» — Немирович-Данченко и вовсе был не согласен, считая ее «пьесой скромных достоинств», в чем был совершенно прав. Но раз она была принята, то он ей не препятствовал, удивляясь, что над ней работают, слишком переделывая текст на репетициях. Из режиссерских рук Вишневского «Маринка» перешла к Санину, и вся работа началась снова и оборвалась внезапно через несколько дней. Что там произошло и имел ли Немирович-Данченко к этому отношение, архивы театра не сохранили, так же как и общую работу Волькенштейна и Немировича-Данченко над инсценировкой «Села Степанчикова». Все же в сведение счетов мало верится. Если же оно и было, то выразилось в том, что Волькенштейн просто пренебрег Немировичем-Данченко в своей монографии.

Монографию «Станиславский» он писал как активный участник театральной борьбы начала 20‑х годов. Гипотеза Волькенштейна состоит в том, что путь художественного развития Станиславского есть избавление от реализма. Это как раз встретило одобрение Немировича-Данченко, который отчеркнул целую страницу в книге, пометив на ее полях: «хор[ошо]»[[19]](#footnote-20). Он собирался похвалить Волькенштейна за то, что тот «очень хорошо» написал «о повороте в творчестве Станиславского» [[17](#_n_1_5_017)] после чеховского периода, когда он, по определению автора, отошел от интимности и типичности, приблизившись к монументальности и исключительности образов. Вероятно, это совпадало с идеалом Немировича-Данченко, его мечтой о реализме, свободном от подробностей и поднятом до поэзии.

И Волькенштейну, и Немировичу-Данченко не были и не могли быть известны слова Станиславского из его письма к А. А. Блоку от 1908 года: «Мне кажется, что я неисправимый реалист, что я кокетничаю своими исканиями в искусстве, в сущности же, дальше Чехова мне нет пути». Эти слова не самокритика и не самобичевание. Они камертон для сверки с истиной, которую знал Станиславский о себе, всех его экспериментов. {90} Постоянные пробы дают великий соблазн считать его то натуралистом, то символистом, то романтиком, то кем-то еще. А между тем Станиславский писал так, промучившись над исканиями условности в миниатюрах Метерлинка, в «Драме жизни» Гамсуна, в «Жизни Человека» Андреева, в Театре-Студии вместе с Мейерхольдом, наконец, после премьеры «Синей птицы». При всех глубоких наблюдениях за Станиславским Волькенштейну не удалось сказать о нем всю правду[[20]](#footnote-21).

В прощальном письме к Немировичу-Данченко Станиславский не давал оценку этой книге. Вероятно, в целом она его порадовала. Ведь, критикуя или указывая на противоречия Станиславского, Волькенштейн писал: «Станиславский прав он или не прав — всегда мыслит по существу, всегда касается самой сущности искусства». В письме к Немировичу-Данченко Станиславский говорил только о том, что произошла «неловкость», которую бы он мог исправить сам, если бы его публичное выступление в печати не выставило бы его в смешном виде. Он боялся, что «дело» раздуется, приняв «тон игры в благородство, кокетство» с его стороны.

Действительно, о чем бы он мог выразить свое неудовольствие? О том, что в книге о нем не хвалят Немировича-Данченко, {91} и он обижен за товарища?.. Или спорить с тем, какие оценки с большим уважением автор дает ему самому?

Еще до получения письма от Станиславского Немирович-Данченко решил защищаться сам. Книгу он читал, делая пометки на полях, что означало, что он не оставит дело так. Потом в письме к Волькенштейну он указал конкретные страницы, вызвавшие его возражения.

Самый принципиальный для Немировича-Данченко вопрос был, конечно, вопрос престижа в чеховском репертуаре. В главе «Станиславский — режиссер» он был задет утверждением Волькенштейна, что все пьесы Чехова, кроме «Иванова», поставил Станиславский, хотя «всю прелесть этого несколько бесцветного, но психологически изощренного репертуара» растолковал ему Немирович-Данченко.

«Уж и не знаешь — смеяться ли или досадовать?» [[18](#_n_1_5_018)] — спрашивал об этом заключении Немирович-Данченко Волькенштейна. На удивление, Волькенштейн совершенно не пришел в замешательство от этого вопроса. Он ответил, что сам, не будучи свидетелем, слышал от «людей», которым доверяет. Кроме того, «об этом свидетельствует самый стиль этих постановок» [[19](#_n_1_5_019)].

Кто были эти «люди»? Не исключено, что одной из «людей» была Книппер-Чехова. Ее натянутые отношения с Немировичем-Данченко словно пеленой подернули прошлое. Впрочем, может быть, что и в давние времена, порой посмеиваясь над режиссерскими излишествами Станиславского в чеховских постановках, она не переставала из-за этого считать в первую очередь его их гениальным сценическим создателем. Совсем недавно, в январе 1922 года, Немировичу-Данченко стало известно, что, гастролируя с «Качаловской группой», в Берлине Книппер-Чехова сказала что-то похожее в одной публичной речи. «Я-то думал, что Чехова я ввел на сцену, а, со слов Книппер, оказывается — Станиславский» [[20](#_n_1_5_020)], — писал он с изумлением. Можно себе представить, как огорчился Немирович-Данченко, прочитав то же самое в книге Волькенштейна, а потом получив его разъяснение.

Возражая Волькенштейну, Немирович-Данченко дает свое понимание вложенных в чеховский репертуар заслуг. По его мнению, Станиславский понял драматургию Чехова «только к “Вишневому саду”» [[21](#_n_1_5_021)]. Поэтому «Чайку» пришлось ставить по его мизансцене, но с необходимыми поправками по имевшемуся у самого Немировича-Данченко замыслу. В роли Астрова в «Дяде Ване» Станиславский позволил Немировичу-Данченко полностью руководить собой. В «Трех сестрах» {92} он исправил ошибки Станиславского в третьем и четвертом действиях и удержал его от желания заменить в ролях Книппер-Чехову и Савицкую[[21]](#footnote-22). Данные утверждения о своей роли в постановках Чехова в такой полноте разъяснения были впервые высказаны Немировичем-Данченко в этом письме к Волькенштейну. Через три года он повторит их Станиславскому, читая рукопись «Моей жизни в искусстве».

На сорок девятой странице монографии Волькенштейна Немирович-Данченко столкнулся со своей характеристикой в самых отрицательных тонах: «Убежденный реалист, догматический приверженец теории “переживаний”, притом литератор-рационалист, озабоченный тем, как бы передать на сцене “мысль” <…>» Отсюда же начиналась тема препятствования Немировича-Данченко Станиславскому.

Далее Немирович-Данченко представлен очень незначительным в сравнении с тем, что делает в период 1911 – 1915 годов Станиславский. Это заставило его написать на полях книги список своих постановок, начиная с «Бранда» (1906) и кончая «Смертью Пазухина» (1914). В перечне и «Карамазовы», и «Ставрогин», и «На всякого мудреца довольно простоты». Немирович-Данченко повторил список полностью в письме к Волькенштейну, протестуя против «умалчивания» [[22](#_n_1_5_022)] и умаления своей режиссерской деятельности.

Там же он напомнил Волькенштейну, что критикуемые им спектакли «Мысль» и «Осенние скрипки» были поставлены вынужденно. «Мысль» — для абонементов; «Осенние скрипки» — по настоянию Станиславского. В связи с этим Волькенштейн должен был бы помнить одно «почти скандальное» заседание, на котором Немирович-Данченко «вопил» [[23](#_n_1_5_023)], чтобы его не заставляли ставить «Осенние скрипки».

Лучше бы Немирович-Данченко данного факта не упоминал, потому что на это последовал, надо признать, довольно хамский ответ Волькенштейна.

«О Ваших постановках я вообще не пишу» [[24](#_n_1_5_024)], — отмахнулся он, объясняя, что упомянутые пьесы «Мысль» и «Осенние скрипки» рассматриваются им как репертуар МХТ, а сам Немирович-Данченко упоминается всего лишь потому, что входит в число сотрудников Станиславского. «Как бы Вы ни “вопили” по поводу “Осенних скрипок”, зная Вас и зная Станиславского, я утверждаю, что эту линию искусства, которая привела к {93} “Осенним скрипкам”, начали и культивировали Вы» [[25](#_n_1_5_025)], — не прибегая ни к каким смягчениям, писал Волькенштейн.

Дальше еще ужаснее: «Что бы ни говорил иногда Константин Сергеевич в духе хотя бы крайнего натурализма, он, в моем глубоком представлении, является истинным, полноценным и разнообразным художником, чего о Вас я сказать не могу» [[26](#_n_1_5_026)]. Такая грубость Волькенштейна объяснима лишь тем, что Немирович-Данченко обвинил его в «клевете» [[27](#_n_1_5_027)], когда тот коснулся разбирательства в книге их отношений со Станиславским.

Между тем сложность отношений Станиславского и Немировича-Данченко, сложность отношения внутри театра к «системе» представляют те факты, которые неоспоримы в столь спорной местами монографии Волькенштейна. Немирович-Данченко в своем письме и не пытался отвергать наличия «борьбы» [[28](#_n_1_5_028)]. Он возмущался тем, как она подана.

Он ждал признания того, что тяжелые черты в характере Станиславского распространяются и на его «деятельность», и «даже на его творческие достижения» [[29](#_n_1_5_029)]. У Волькенштейна же все это сокрыто. Немирович-Данченко понимал, что нельзя «вынести весь сор из избы» [[30](#_n_1_5_030)], но нельзя и совершенно уходить от данного факта.

Он писал Волькенштейну, что «результатом» такового «умолчания будет клевета на другого, клевета в чистом идеологическом виде, — и это не может быть оправдано бессознательностью или неведением автора, пробывшего в Театре 10 лет» [[31](#_n_1_5_031)]. Клевету на себя Немирович-Данченко читал и в строках, и между строк этой книги.

Немирович-Данченко был уверен, что если бы Волькенштейн не уклонился от неприятной обязанности задеть характер своего героя, то написал бы правду. Сейчас же он приходит к ошибочному выводу, что «личная драма» Станиславского является «драмой всего русского театра <…> отравленного антитеатральными приемами». (Немирович-Данченко отчеркнул это место, набранное в разрядку.) А так бы ему, наоборот, стало ясно, что вина «в крупных грехах театра» [[32](#_n_1_5_032)] и даже в том, что «не удалось осуществить» [[33](#_n_1_5_033)] Немировичу-Данченко, ложится на Станиславского. Ведь всем своим существом Немирович-Данченко боролся с «мелкими» художественными задачами Станиславского.

В действительности же борьба внутри МХТ шла не только с характером Станиславского и его «мелкими» задачами, а и {94} с вещами принципиальными. Волькенштейн справедливо писал, какое сопротивление Станиславский встретил своей «системе», когда «ему разрешили производить психологические опыты, но лишь постольку, поскольку они не мешали театральным постановкам». (Ведь было же так и на «Живом трупе», и со студиями.) И то, что Станиславскому ни труппа, ни сам Немирович-Данченко не доверяли целиком театра, о чем упоминает Волькенштейн, тоже было. Волькенштейн являлся свидетелем всему этому, сидя на собраниях и репетициях, в том числе и на «Селе Степанчикове», всю горестную историю которого он в книге опустил.

О самом последнем времени сотрудничества Станиславского и Немировича-Данченко Волькенштейн написал очень тенденциозно. Он представил дело так: Станиславский старался «оживить Художественный театр, вдохнув в него новую поэзию», взявшись за постановку «Каина», а Немирович-Данченко поступил по отношению к нему вероломно. Волькенштейн пишет: «Немирович-Данченко, видимо, утратив надежду на возрождение русского драматического искусства, предоставил ему остатки драматической труппы и увлекся опереттой». Немирович-Данченко отчеркнул это клеветническое место в книге.

Прочитав письмо Немировича-Данченко, Волькенштейн удивился, почему тот принял книгу на свой счет. Может быть, ненамеренно, но он оскорбил Немировича-Данченко в своем ответном письме, прямо указавши, что в книге не в нем дело. Он подчеркнул, что Немирович-Данченко ни с какой стороны не интересует его в качестве художника, потому что он не является ни автором «оригинального стиля» [[34](#_n_1_5_034)], ни обладателем творческого воображения и вкуса, сравнимых с этими же достоинствами Станиславского. Немирович-Данченко — всего лишь «представитель консервативного течения» [[35](#_n_1_5_035)]. Волькенштейн снисходительно пообещал во втором издании книги перечислить (безотносительно к теме) спектакли, поставленные Немировичем-Данченко.

Поскольку Немирович-Данченко спорил об искусстве, ему пришлось писать Волькенштейну во второй раз, убеждая того, что в критике его книги он не так мелочен. Он требует лишь одного — судить о Художественном театре, правдиво показывая все его «активные силы» (в том числе и «враждебные друг другу») [[36](#_n_1_5_036)], не вырывая из общего круга одного Станиславского. Немирович-Данченко пришел в недоумение, отчего Волькенштейн отвечает ему не на то, о чем он пишет, и сводит все к {95} его якобы личным претензиям. В этом случае он считает «безнадежной» [[37](#_n_1_5_037)] попытку быть услышанным Волькенштейном.

Неожиданно то, в каком мягком тоне Немирович-Данченко пишет свое второе письмо 22 августа из Висбадена, куда приехал на летний отдых. Он словно не замечает высокомерия ответа Волькенштейна. Немирович-Данченко даже сожалеет, что сам был груб в первом письме, объясняя это тем, что потерял хладнокровие, а может быть, проявил «малодушество» [[38](#_n_1_5_038)]. Теперь он пишет еще и затем, чтобы просить Волькенштейна не исполнять намерения перечислить его постановки во втором издании монографии. Немирович-Данченко уверен, что Волькенштейн просто не заметил «иронии» [[39](#_n_1_5_039)] этого намерения.

Какая такая черта есть в характере Немировича-Данченко, что, дойдя до высшей точки кипения оскорбленного чувства, он вдруг делается охвачен великодушием? Не то чтобы совсем прощает обидчика, но встает как-то над всем происшествием. Так бывало у него и с Горьким, и со Станиславским.

Немирович-Данченко перепиской с Волькенштейном не добился желаемого, не убедил его посмотреть на проблемы, отойдя от своей концепции. Оставалось надеяться, что кто-нибудь публично восстановит равновесие творческих сил Художественного театра во мнении общественности. Перед отъездом Станиславский якобы поговорил с кем-то, кто обещал раскритиковать книгу Волькенштейна. Тайна этой интриги осталась недоступной для раскрытия.

Однако подозрение возникает, что этим «кем-то» мог стать Ю. В. Соболев. Он был биографом Немировича-Данченко, выпустившим монографию о нем к 20‑летию МХТ в 1918 году, в пару к монографии Н. Е. Эфроса о Станиславском. Немирович-Данченко имел в Соболеве своего единомышленника. После выхода монографии Соболев благодарил его за встречи, беседы и предоставление альбома с фотографиями для иллюстрирования издания. Свой труд он наполовину написал со слов Немировича-Данченко, что лишает его книгу самостоятельности.

Теперь, в 1922 году, Соболев напечатал статью «Судьба Станиславского» [[40](#_n_1_5_040)] и в ней согласился с мнением Волькенштейна, что эта судьба не звучит в унисон с Художественным театром. Эта мысль напоминает много раз сказанное Немировичем-Данченко, что история Художественного театра не есть история одного Станиславского. В какой мере эта статья могла удовлетворить Немировича-Данченко — неизвестно.

{96} Задача восстановить справедливость на некоторое время забылась. Когда Станиславский вернулся из Америки и принялся за создание русской редакции «Моей жизни в искусстве», она возникла снова. Немирович-Данченко указал на отсутствие в рукописи как раз тех моментов своего участия (постановки Чехова, признание «системы», организация Первой студии), какие были, по его мнению, искажены в монографии Волькенштейна и могли быть реабилитированы только Станиславским в его мемуарах. Он попросил упомянуть об этих фактах, и Станиславский его желание исполнил.

Но и на этом точка еще не была поставлена. Волькенштейн выпустил в 1927 году второе издание монографии, а Соболев написал на него рецензию, назвав ее «Воображаемый портрет». Оба при этом не могли обойти вышедшей в 1926 году книги Станиславского.

Волькенштейн написал в предисловии, что это не внесет в его книгу коррективы, так как материалы для нее предоставлял ему Станиславский и разрешал «полную свободу освещения» их. Этим он подчеркивал, что в силе остаются прежние суждения.

Соболев же написал, что теперь, «к счастью, у нас есть контрольный материал: “Моя жизнь в искусстве”» [[41](#_n_1_5_041)], и книжку Волькенштейна проконтролировал.

Волькенштейн выступил во втором издании с поднятым забралом, назвав себя «поклонником условного театра». Он отмечал, что и перед лицом большого успеха художественного реалистического искусства МХАТ в Америке и Европе остается убежденным в «вырождении реалистической традиции Московского Художественного театра». По-прежнему он ценит выше всего «романтические опыты» Станиславского, хотя наблюдает в жизни вокруг себя, как «на крепнущей почве нового быта — начинают возникать опыты новой реалистической драмы и появляется освеженный интерес к театру реалистическому». (Ведь это уже 1927 год, и Волькенштейн не может не принимать во внимание поставленные в 1926 году на сцене МХАТ «Дни Турбиных».)

Результатом переписки с Немировичем-Данченко является во втором издании добавленное упоминание о «значительных спектаклях реалистического репертуара», поставленных им. Волькенштейн называет всего два из перечисленных тогда Немировичем-Данченко — «На всякого мудреца довольно простоты» и «Смерть Пазухина». Здесь же Волькенштейн дает сноску, снимая с себя дальнейшие обвинения в пренебрежении {97} фигурой Немировича-Данченко: «Противопоставляя Станиславскому Немировича-Данченко — его ближайшего сотрудника, — эта книга исчерпывающей характеристики многообразной деятельности Немировича-Данченко не дает».

Весь 1927 год Немирович-Данченко провел за границей, и, вероятно, появление второго издания с этими поправками, которых он так не хотел, прошло мимо него.

Однако настоящие поправки в эту историю внес Соболев.

Контролируя Волькенштейна Станиславским, он сослался именно на те места, какие были внесены в «Мою жизнь в искусстве» по просьбе Немировича-Данченко, так что вышло, будто Немирович-Данченко сам защитил себя. Хотя в ту пору, кроме Станиславского и его редактора Гуревич, это никому не было известно.

И все же Соболев, отойдя от цитат, видит истину в том, что «борьба между Немировичем и Станиславским была, но ее внутренние подводные течения шли по иному руслу, не по тому, по которому направляет их Волькенштейн» [[42](#_n_1_5_042)]. Каково было «иное русло», Соболев писать не стал и поспешил перейти к тому неопровержимому положительному значению, какое имело содружество основателей.

В 1929 году Соболев выпустил новую монографию о Немировиче-Данченко в объеме очерка. Задачей он взял показать «значение, которое имел в истории Художественного театра Немирович-Данченко как его создатель и его директор, как блестящий осуществитель многих замечательных постановок и превосходный учитель сцены <…>». Как эхо недавнего деления заслуг, звучит начало первой главы «Немирович-Данченко — режиссер»: «Но прежде всего отметим, что именно Немировичу-Данченко, и *только ему одному*, принадлежит историческая заслуга приобщения Художественного театра к творчеству Чехова». Соболевский курсив слишком тенденциозен. Ведь не обошлось тогда без Станиславского!

Отчасти Соболев не виноват, что был такого мнения. Он не знал и не мог знать материалов. Его очерк 1929 года, исключая главы о Музыкальной студии, все-таки был выжимкой из монографии 1918 года. А в ней Соболев писал, что Станиславский и Немирович-Данченко не записывали мизансцен чеховских спектаклей, и потому нельзя представить себе хода их работы. Режиссерские планы, по его мнению, начались с «Юлия Цезаря» Немировича-Данченко, выставлявшегося как диковинка в витрине на режиссерском съезде в 1908 году. Эта рукопись была доступна Соболеву, и он посвятил ей в монографии {98} 1918 года отдельную главу. Режиссерские экземпляры Станиславского к «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам» и «Вишневому саду» хранились за семью замками.

В очерке 1929 года Соболев придерживался методики, избранной им еще в 1918 году. Он тогда пришел к мысли, что сначала творческие биографии двух создателей Художественного театра должны быть изучены в отдельности. С годами можно будет судить об их творческом союзе «в одном общем труде» или исследовании. В нем будет сказано не столько о различиях, сколько о «тайне» их «нерушимой связи».

## Глава шестаяНесбывшиеся зарубежные гастроли — Необходимый Луначарский — Вновь разделение и «пантеон» — Правда Станиславского о «Периколе» — «Кооператив МХАТ и его студий» — Безденежье — «Ревизор» задает вопросы — Разрешение гастрольной поездки — Немирович-Данченко останется в Москве — Хлопоты в Берлине — Приглашать ли Германову? — Минута в Себеже

По записи Лужского в дневнике 10 января 1920 года: «Вл. Ив. к 12 вызвал на репетицию заговорщиков» [[1](#_n_1_6_001)]. О чем был заговор? Вероятно, о совершенно новом принципе разделения творческих сил. «Я думал, — писал об этом моменте Немирович-Данченко Качалову, — что у нас без вас работа пойдет так: К. С. будет занят преимущественно драматической группой, а я музыкальной». Такое разделение было одновременно удобно и для гастролей, задуманных Немировичем-Данченко.

Временное объединение со студиями, принятое в первой половине сезона 1919/20 года, очевидно, эффекта не давало. Ухудшающиеся условия жизни все соблазнительнее делали пример гастролей «Качаловской группы». Те гастроли стали зарубежными случайно, из-за движения фронтов гражданской войны. Новые же можно было продумать со всех сторон и легально организовать. Ехать предполагалось будущей зимой с тремя спектаклями: «На дне», «Царь Федор» и «Анго».

Обсуждения этого замысла продолжались. Лужский опять пишет: «Как скучно рассуждать о поездке в Лондон <…>» [[2](#_n_1_6_002)]. Лужский не хочет ехать, боясь за своих сыновей, из которых старший — Александр арестован, а младший — Евгений не умеет постоять за себя и будет съеден в «Театре с К. С. во {99} главе» [[3](#_n_1_6_003)]. Лужский утешается лишь тем, что «власти» не позволят поездку. Однако что это за «Театр с К. С. во главе»?

Проект перевода Художественного театра на гастрольный образ жизни выходит из обсуждения в узком кругу и передается на волю общему собранию. Там о нем говорят два дня: 31 марта и 3 апреля 1920 года. Правление представляет доклад о том, что «при создавшихся условиях продолжать и развивать деятельность МХТ в прежнем масштабе совершенно невозможно» [[4](#_n_1_6_004)]. Правление предлагает временно, на один-два года, разделить театр по-новому: на две группы. Одна составится из участвующих в спектаклях «Царь Федор Иоаннович», «На дне» и «Дочь Анго». Другая — из участвующих в спектаклях «Дядя Ваня», «Хозяйка гостиницы» и «Каин». К этому времени «Анго» и «Каин» еще не вышли, но их уже приняли в расчет.

По раскладу спектаклей само собой ясно, что группу с «Анго» возглавляет Немирович-Данченко, а группу с «Каином» Станиславский. Группы на срок «не менее года» [[5](#_n_1_6_005)] будут сменять друг друга, живя и работая то за границей, то в Москве.

Обе половины Художественного театра будут в выгоде. Одна — подкормится и оденется за рубежом, другая — поправит свои условия здесь. Московская группа станет жить в самом здании театра, где «сравнительно теплые помещения» [[6](#_n_1_6_006)] и не надо в одиночку заботиться о дровах. Здесь же она получит «скромный, но сытный пансион» [[7](#_n_1_6_007)].

Станиславский останется в Москве и возглавит играющую тут часть труппы. К ее репертуару «в случае надобности» [[8](#_n_1_6_008)] он может прибавлять спектакли Первой и Второй студий и возобновить со студийцами «Синюю птицу». Вот о каком театре во главе со Станиславским писал в дневнике Лужский.

Несмотря на то, что «нам, остающимся», как писала Лилина, «проект очень не понравился, мы возмущались и протестовали» [[9](#_n_1_6_009)], общее собрание 3 апреля 1920 года утвердило этот план Немировича-Данченко и поручило ему начать хлопоты о разрешении перед властями. Непременным условием уезжающим было поставлено одно — дать торжественное обещание вернуться.

Немирович-Данченко действовал стремительно: через два дня — 5 апреля 1920 года он делал доклад на заседании Центротеатра. Но, увы… «Поездка за границу провалилась» [[10](#_n_1_6_010)], — записал Лужский. Что же случилось?

Задала тон В. Р. Менжинская — работник Секретариата ЦК партии и Наркомпроса. Она с партийным пафосом заявила, {100} что в случае гастролей Россия теряет «ценный коллектив» [[11](#_n_1_6_011)], который должен обслуживать народные массы. Кроме того, репертуар для гастролей не советский, публикой станут эмигранты и задача агитации не будет выполнена. Ее поддержала М. Ф. Андреева — в то время комиссар театров и зрелищ Петрограда. Она добавила от себя то, что только она могла добавить: недопустимость поездки «в разрыве содружества Немировича-Данченко со Станиславским хотя бы временном» [[12](#_n_1_6_012)]. Для нее это даже была главная причина. П. М. Керженцев, видный идеолог советского искусства, очевидно, уловив тонкость ее аргументации, сказал, что этот проект — «самоубийство театра» [[13](#_n_1_6_013)].

Разумеется, что лица в Центротеатре не чиновничьи — Южин, Балтрушайтис, Вяч. Иванов — заступились за интересы Художественного театра. Они напирали на то, что статус автономного дает ему право самому решать свои дела.

Влияние на итог заседания принадлежало, конечно, Луначарскому. Отношения с ним у обоих основателей МХАТ уже сложились наилучшие. Когда нарком просвещения впервые приехал в театр, все страшно волновались и терялись. Это было два года назад, в декабре 1918 года. «<…> Влад. Иван. был красен как рак, Конст. Серг. [говорил] о “Вишн[евом] саде”, — записал в дневнике Лужский. Обрисовав натиск наркома, он продолжал: — <…> а Луначарский — этот живоглот мысли и словоизвергатель, как пошел махать, особенно речь о пролетарском театре, так ни от кого места и не осталось» [[14](#_n_1_6_014)].

Немирович-Данченко понял, что отношения с Луначарским нужно брать в свои руки («мне нужно видеть Анатолия Васильевича по делу Художественного театра»). Через два года он уже следит за действиями властей, чувствуя свою силу. «И какая судьба *намечена* Художественному театру?» — интересуется он у Подгорного о важном заседании, на котором тот был. В скобках же приписывает: «а какая *будет*, это мы сами подумаем!» Станиславский же считал счастьем, что Луначарский терпелив: «Анатолий Васильевич понимает, что надо дать нам возможность естественно перерождаться среди великих трагических событий». Думал ли он тогда, что «перерождение» тоже трагедия? Правда, оба они с Немировичем-Данченко, сколь могли и удавалось, «перерождались» по-своему, так, чтобы было получше театру.

Когда происходила национализация театров, Луначарский принял щадящий вариант для шести театров, включая МХТ {101} со студиями, предоставив им автономию. Заработанные сверх определенных государственным бюджетом средства МХТ мог делить «там у себя между пайщиками, как знает» [[15](#_n_1_6_015)]. Парадоксальное соединение принципа частных пайщиков с государственным субсидированием и собственностью театра еще долго действовало в сознании его руководителей. Но это послабление было обманчивым: Луначарский все же был марксист.

Бердяев писал о нем: «Луначарский не соглашался признать независимость истины от революционной классовой борьбы, а значит, и свободы философа в путях познания». Такова же была его позиция и относительно искусства. С таким мировоззрением он стал «комиссаром просвещения в правительстве жестокой диктатуры». «Сам он менее всего был жестоким, и его, наверное, шокировала деятельность Чека, — писал Бердяев. — Он хотел быть покровителем наук и искусств и этим развращал писателей и артистов».

Двойственную позицию между идеологией и сердцем Луначарский занял и на заседании Центротеатра. Он был вроде бы не против плана Немировича-Данченко, но боялся, что на Западе Художественный театр не окупит свою поездку ни с какой стороны. После такого его объяснения с превосходством в три голоса победили противники поездки.

Так сорвалась первая попытка самоспасения. Вторая попытка через два года оказалась счастливее.

Однако и без зарубежной поездки развитие проекта двух групп было продолжено. В основу положили разделение по принципу «Комической оперы» и драматической части МХАТ. В месяц обе группы должны были давать по двенадцать спектаклей и нести по половине годовых расходов. Для сокращения драматической труппы выделялась группа так называемых районных спектаклей на правах студии. Этот план был принят. Осуществление его практически превращало Станиславского и Немировича-Данченко в руководителей двух разных коллективов под маркой МХАТ. Оставаясь несменяемым директором и членом режиссерского управления, Немирович-Данченко в Правление драматической группы не вошел. У «Комической оперы», или Музыкальной студии, имелась своя «коллегия» для руководства с участием Немировича-Данченко.

В конце августа 1920 года Станиславский надумал преобразовать подопечную ему труппу МХАТ, чтобы было ближе к «Пантеону». С этой целью он хотел собрать из лучших артистических {102} сил театра и Первой студии группу, «преследующую художественные задачи» [[16](#_n_1_6_016)]. Остальные же, соединясь с молодежью районной группы и Второй студии, пусть «образуют Народный театр, преследующий главным образом научно-образовательные задачи» [[17](#_n_1_6_017)]. Со временем выяснилось, что для Народного театра ни режиссеров, ни репертуара нет.

В пользу идеи «Пантеона» в первой половине сезона 1920/21 года произошло знаменательное событие. По просьбе Вахтангова к МХАТ присоединилась его студия, получив статус Третьей студии МХАТ. Станиславский и Немирович-Данченко решили это в полном согласии. Их условием было, чтобы Третья студия стала «школой МХТ, из которой он может черпать интересный ему материал» [[18](#_n_1_6_018)].

В наступившем 1921 году от использования отдельных артистов из студий перешли к «вопросу слияния с Первой Студией». Немирович-Данченко назвал это явление: «План К. С. — передать дело театра 1‑й Студии». Со Станиславским они по этому поводу не совещались. Немирович-Данченко все-таки принял этот план из личного интереса. I группа МХАТ, возглавляемая Станиславским, все же отнимала у него слишком много времени. В Музыкальной студии задерживались «Перикола» и «Орфей в аду».

Однако старейшие деятели видели будущее МХАТ «только *в едином художественно-административном организме с Вл. И. Немировичем и К. С. Станиславским во главе*» [[19](#_n_1_6_019)]. Основой этого организма должна остаться старая труппа, пополняемая персонально приглашаемыми артистами из студий и со стороны. Имеющиеся у Станиславского Оперная, а у Немировича-Данченко Музыкальная студии, как и все прочие, должны подчиняться единому руководству МХАТ. Только в такой организации «старейшие» признавали «Театр-Пантеон», вновь выплывший на поверхность. Они предложили основателям договориться между собой, кто станет диктатором этого организма. В случае их отказа «старейшие» брали дело на себя, для чего требовали возвращения «Качаловской группы».

Немирович-Данченко возмутился их ультимативным тоном, особенно в требовании возвращения «Качаловской группы», которой никто не мог гарантировать устроенную жизнь в Москве. После его замечаний протокол заседания «старейших» подвергся правке и сокращениям, утратив свой наступательный характер.

И все-таки «старейшие» были правы в своем желании удержать Немировича-Данченко и Станиславского в прежних обязанностях {103} по отношению к Художественному театру. Реформа пошла дальше в русле их пожеланий. Представители групп и студий собрались 24 мая 1921 года, чтобы объединиться «в один идейно управляющий всеми группами и Студиями административно-художественный орган» [[20](#_n_1_6_020)]. Они решили, что объединение необходимо как внутри — для лучшей связи, так и вне — для солидарности в действиях.

Станиславскому было важно, что признан его вариант творческого объединения. В Протокол записали: «Идею “Пантеонных” спектаклей признать отвечающей желаниям всех групп и Студий МХТ» [[21](#_n_1_6_021)].

На заседании 27 мая 1921 года была создана схема управления объединением. Во главе его стояли Немирович-Данченко со Станиславским и Совет, именуемый «Большим МХАТом» [[22](#_n_1_6_022)], состоявший из представителей МХАТ и студий. Для текущих дел «Большой МХАТ» выделил по одному представителю от групп и студий. Они образовали «Малый МХАТ».

Обращает на себя внимание то, что Музыкальная студия Немировича-Данченко вошла в это объединение, все-таки сохраняя свои привилегии. «Большой МХАТ» решил, что все постановки даются на сцене в Камергерском переулке только после «предварительного одобрения МХТ» [[23](#_n_1_6_023)] и что «Комической опере» вменяется тот же порядок. Однако этот порядок, похоже, остался лишь на бумаге.

Когда в конце сезона 1921/22 года пойдут генеральные «Периколы» в постановке Немировича-Данченко, резко отрицательный отзыв о ней Станиславского не сыграет никакой роли в судьбе спектакля. Об остроте неприятия известно из дневника Лужского, записавшего, что «К. С. сказал свою правду Владимиру Ивановичу». По жестокости он сравнил его слова со словами доктора Львова Иванову в чеховской пьесе. И состояние Станиславского при этом разговоре, по описанию Лужского, было до крайности напряженное — «что называется “и поджилки трясутся”». Лужский гадал, сорвался ли Станиславский на такие слова, или это было отмщение — «правда» за «правду» — за выслушанное от Немировича-Данченко «после Грозного, Брута, “Степанчикова”, Сальери». Что, в частности, говорил Станиславский, Лужский не записал, отметил только, что бранил Бакланову (Перикола) и Ягодкина (Пикильо). А в общем отзыв Станиславского был таков: «Это, говорит, “благотворительная оперетка”» [[24](#_n_1_6_024)].

Дальнейшее свидетельствует, что критика Станиславского не поколебала уверенности Немировича-Данченко. Он репетировал {104} еще месяц и закрыл сезон 1921/22 года премьерой «Периколы». Его спокойствие объясняется тем, что он внутри себя психологически достиг полного освобождения от Станиславского. 1921 год явился для него рубежом. Он писал: «Я прожил в Х[удожественном] Т[еатре] до 21‑го года под прессом честолюбия К. С.» [[25](#_n_1_6_025)]. Уж не разговор ли о «Периколе» позволил ему сбросить этот пресс?.. Несомненно, что появление в его жизни «Комической оперы» и обособление ее от МХАТ стало для него внутренней опорой.

Напротив, Станиславскому сближение со студиями не дало никакой опоры. Когда были поставлены вопросы, имеет ли «Большой МХАТ» право veto на репертуарные планы студий и когда считать постановку достойной называться «пантеонным спектаклем» [[26](#_n_1_6_026)]: при выборе пьесы или после показа готовой работы, — представители частей театра ни к какому решению не пришли.

Единства не получилось, потому что это был вопрос творческой самостоятельности объединяющихся. Их же раздирали внутренние споры. Вахтангов говорил, что бытовой театр и его «характерные» актеры не нужны. «Все, имеющие способность к характерности, — говорил он, — должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно». Для этого Станиславский должен начать все сначала, уйдя из Художественного театра, как Лев Толстой ушел из дома. Гиацинтова, вспоминая эти страстные споры, была права, что Станиславский сам заронил в сознание студийцев их стремление к самостоятельности. Сейчас, видя, что самостоятельность обращается в творческую отъединенность, Станиславский «плакал».

После летнего перерыва, в сентябре 1921 года, процесс объединения МХАТ со студиями продолжился в экономической и юридической областях с большими внутренними трудностями. Однако, несмотря на это, 15 сентября 1921 года был учрежден «Кооператив работников МХАТ и его студий» [[27](#_n_1_6_027)]. Немирович-Данченко отнесся скептически к составу новой дирекции нового кооператива. «Составлена дирекция, в которую кроме меня и Константина Сергеевича вошли Москвин, Лужский, Вахтангов, Сушкевич, Чехов, Юстинов и Подгорный, — писал он Качалову. — Уже из перечня лиц Вы можете догадаться об основных задачах». (Эту дирекцию стали называть «пантеонной дирекцией».) Ему бы хотелось лучше видеть в руководстве отсутствующих сейчас в Москве Берсенева, Массалитинова, Бертенсона.

{105} Материальная сторона требовала, как ни печально, чтобы новая дирекция понимала свои задачи больше в сравнении «с ролью антрепренера в частном театре» [[28](#_n_1_6_028)], чем в «пантеонных» студийных интересах. Поэтому была выделена «антрепренерская группа» (Подгорный, заведующий финансовой частью Юстинов, управляющий делами Подобед). Ее практическую необходимость Немирович-Данченко особенно почувствовал при своей беспомощности летом 1921 года. «Куда мне двинуться с воплем, с запросом, с сердцем?» [[29](#_n_1_6_029)] — спрашивал он Подгорного. Дело шло о том, что в театре не было денег, чтобы заплатить жалованье артистам. Все толклись в Москве, волновались, ожидая денег. Лужский «дошел в бессахарье до такого малодушия, что поднял небольшой кусочек сахара» с полу в гостях «и положил в карман» [[30](#_n_1_6_030)]. Немирович-Данченко ездил к Малиновской. Наконец некая сумма была получена по «какой-то комбинации с деньгами» [[31](#_n_1_6_031)], но в сентябре все возобновилось, потому что МХАТ и студии денег от властей не получали с мая. Немирович-Данченко видел, что «люди продают свое платье, теряют надежду сделать зимние запасы» [[32](#_n_1_6_032)].

Творческие отношения предъявляли свои проблемы. «Трудно несказуемо! Мы делаем шаги по пути полного слияния со студиями, — писал Немирович-Данченко, когда основные организационные задачи были решены. — <…> Но это слияние не спасает дела <…>». Пример успешного «Ревизора», поставленного Станиславским, как оказалось, вскрыл очень глубокие различия в творческом смысле.

В «Ревизоре» собственно слияния не было, а среди старых артистов блеснул гений Михаила Чехова, блеснул по своим законам. Это понимали внутри театра. Лужский искренно преклонялся перед «подвижничеством» [[33](#_n_1_6_033)] Станиславского, поборовшего в этой работе и нервность, и циничность, и надменность артистов в настоящем их измотанном жизнью состоянии. Он считал, что «Ревизор» — «постановка очень парадная, благородная, со вкусом, что всегда у К. С. первосортное <…>» [[34](#_n_1_6_034)]. Вместе с тем он подметил отсутствие в спектакле слияния — настоящего ансамбля, каким раньше славился Художественный театр.

Лужский писал, что такого успеха, как у Чехова в Хлестакове — «большого, громадного», «не видал еще ни один актер на сцене МХАТ» [[35](#_n_1_6_035)]. При этом чувствовалось, что Чехов — гастролер в спектакле, что он «бьет по Москвину, тот барахтается, {106} как от назойливой мухи, и вырваться не может!» [[36](#_n_1_6_036)] Тут перед Лужским встал парадоксальный вопрос: где «фальсификация»? [[37](#_n_1_6_037)] — в искусстве Чехова или прежнего МХТ?..

Лужскому открылся «Чехов, играющий Хлестакова по-новому, при котором не нужно не только ни Леонидова и Грибунина, ни даже Москвина и режиссуры К. С. <…>» [[38](#_n_1_6_038)]. И то, что пресса отреагировала на «Ревизора» похвалами Чехову, не говоря ни слова о «цельности постановки» [[39](#_n_1_6_039)], служило Лужскому подтверждением его сомнений.

Немирович-Данченко считал, что Чехов — «очень талантливый Хлестаков», захватывающий «своей заразительностью». Уже генеральные репетиции «Ревизора» в мае 1921 года неожиданно поразили Немировича-Данченко. Он растерялся перед непредвиденным их успехом. Ведь еще при первом обращении МХТ к «Ревизору» в 1908 году он не знал, как можно его осуществить сценически. «Ревизор» не манил его как режиссера. Лужский заметил, что от нынешней постановки Немирович-Данченко пришел в «восторг», но «восторг» — дипломатический, а на душе его «потерянность и кошки скребут».

Отчего? От ревности к спектаклю Станиславского? Или оттого, что этим спектаклем, который он квалифицировал очень высоко, как «крупное достижение», главная проблема выживания без «Качаловской группы» все же не решалась? Для него это был только козырь, позволивший открыть новый сезон, 1921/22 года, «эффектно, словно по-старому: премьерой (“Ревизором”) с большим успехом <…>». Театру же «продолжает быть трудно».

Немирович-Данченко оставался при мысли, что «поднимет» театр только возвращение «Качаловской группы», только это «слияние» неестественно разрозненных его родных половин. Тогда станет возможным его план поочередных выездов за границу. Этой задаче он посвятил все свои силы, уговаривая «Качаловскую группу» в письмах, посылая за ней Подгорного и хлопоча перед властями.

Одним из принципиальных шагов в этих хлопотах было письмо Немировича-Данченко к Луначарскому. Он высказывался в нем совершенно открыто, объясняя, что никакие государственные средства не спасут Художественный театр. Его спасут только отъезд за границу и воссоединение с «Качаловской группой», и именно этого власти не разрешают. Не разрешают и самого малого — поездки Подгорного для связи с отсутствующей частью труппы. «Я говорю так решительно, — {107} писал Немирович-Данченко Луначарскому, — потому что театр знает Подгорного 18 лет и просто не может себе представить, какая, хотя бы самая ничтожная, опасность для Советской власти могла явиться от временной командировки Подгорного за границу» [[40](#_n_1_6_040)]. Немирович-Данченко просил доверия.

6 апреля 1922 года Немирович-Данченко телеграфировал Качалову, что «разрешение Правительства уже получено» и МХАТ едет на год в Америку.

Как могло состояться это разрешение? И почему гастроли за границу, два года назад признанные идеологически неверными, теперь оказались неопасными? Все решили окрепшие личные связи. Немирович-Данченко говорил, что не жалеет, что его не отпустили два года назад, потому что за это время он заработал авторитет у властей, и есть сейчас у него «кто-то <…> кто может теперь легче осуществить поездку Театра за границу» [[41](#_n_1_6_041)]. Лужский описывал в дневнике, как Немирович-Данченко и Станиславский на одном из заседаний в МХАТ соревновались во влиятельности имеющихся у них связей дома и за границей.

Однако им следовало выработать общий взгляд на поездку. По словам Немировича-Данченко, у них имелись расхождения в «подробностях». Очевидно, они были в том, «кто, с кем, куда и когда “поедет”». И тут главной «подробностью» являлось участие в гастролях самого Немировича-Данченко.

«Верховная компетенция» [[42](#_n_1_6_042)] по вопросам поездки сразу была отдана Немировичу-Данченко. И все же он не входил ни в члены Дирекции, ни в члены Правления ее. Собирая заседания по гастролям, он не давал окончательного ответа о своем участии в них. По мнению Лужского, он, как всегда, действовал на присутствующих логикой своих «оправданий». «<…> Он нам показал и рассказал, — записывал Лужский в дневнике 18 мая 1922 года, — почему он не хочет ехать, и так мы и не знаем до сих пор, едет он или действительно не едет» [[43](#_n_1_6_043)]. Лужский предполагал, что Немирович-Данченко ждет премьеры «Периколы»: если успех будет, то он может уехать «сам по себе с К. О.[[22]](#footnote-23)» [[44](#_n_1_6_044)].

Но оказалось, что Лужский ошибался. За месяц до премьеры, 14 июня, Немирович-Данченко твердо отказался от участия в гастролях МХАТ. После этого Станиславский со «стариками» составили записку, специальное обращение к нему, с доказательствами, почему он должен ехать.

{108} Они уверяли, что без него «это не поездка МХАТ», что без него нельзя будет подготовить две премьеры к предстоящему 25‑летию театра, что его отсутствие отразится на внешней и внутренней жизни театра. Да и просто по-человечески «он неразрывно связан любовью, радостями и страданиями» [[45](#_n_1_6_045)] с театром, и потому как же без него? Просили «переменить его решение» [[46](#_n_1_6_046)].

Немирович-Данченко не купился на все эти доводы. Он дорожил, как никогда, своей самостоятельностью и свободой. Вряд ли он забыл то положение, которое переживал как унизительное в гастрольной поездке 1906 года. Теперь, после стольких лет раздельной режиссерской работы со Станиславским, имея свою студию, он уже совершенно не мог быть вторым лицом Художественного театра, как на тех гастролях. К тому же была задумана очередность поездок и стоило надеяться, что следующую возглавит он. К тому же продолжение творческой деятельности в Москве и сотрудничества с властями только способствовало дальнейшему укреплению его авторитета.

Свою «верховную компетенцию» Немирович-Данченко продолжал исполнять, хотя в творческую часть поездки не вмешивался. Репетиции гастрольного репертуара вел один Станиславский. Пока в Москве административной подготовкой гастролей занималась так называемая Американская дирекция, составленная из Совета (Станиславский, Качалов[[23]](#footnote-24), Москвин, Леонидов) и Правления (Бертенсон, Подгорный), Немирович-Данченко повел организационные дела за границей. С 20 июля 1922 года он получил двухмесячный отпуск и уехал сперва в Берлин, потом в Висбаден и Швейцарию. Часть этого драгоценного пребывания в Европе он пожертвовал театру. «Какая это трудная поездка! — писал он. — Сколько она *у меня* здесь отняла времени и даже причинила бессонных ночей!» [[47](#_n_1_6_047)]

Немирович-Данченко столкнулся с борьбой между антрепренерами за проведение гастролей МХАТ. Это были М. Гест, С. Юрок, Л. Д. Леонидов и некий И. И. Долинда. Создалась критическая ситуация: Юрок отказался, Гест почти отказался. Станиславский не понимал, что происходит: «Румянцев вызван в Берлин, туда же выехал Немирович. <…> Вот уже 2 недели, как выехал Немирович, и ни единой строки от него нет» [[48](#_n_1_6_048)]. Станиславский думал, уж не попало ли письмо в груз погибшей «аэропочты»?..

{109} Наконец Подгорный получил телеграмму от Немировича-Данченко, что поездка «налаживается хорошо, удобно, красиво» [[49](#_n_1_6_049)]. Вослед телеграмме Немирович-Данченко послал письмо, объясняя, что «очень скучно» описывать переговоры с антрепренерами, в которых он сам еще не уверен, но знает одно: «Станиславскому с труппой в Берлине очень обрадуются: не только русские, но и немцы» [[50](#_n_1_6_050)]. К письму он приложил успокоительную записку для Станиславского, предсказывая ему успех и объясняя характер гастролей как встречу со старыми друзьями в Европе «по пути» в Америку без посягновения демонстрировать им «новое искусство» [[51](#_n_1_6_051)].

Но Станиславский не поверил и не успокоился, так как все еще не знал дня начала спектаклей в Берлине. Он полагал поэтому, не придется ли открывать сезон в Москве, что практически тоже уже невозможно. «Положение катастрофическое» [[52](#_n_1_6_052)], — телеграфировал он. Кроме того, Станиславский напоминал, что без аванса из Берлина выехать из Москвы не на что.

Дело уладилось получением телеграммы от Немировича-Данченко о подписании им контракта гастролей.

Осталось одно, уже чисто внутренне-театральное беспокойное дело: разногласия из-за Германовой. Когда в первый раз планировали гастроли в 1920 году, то уже собирались брать с собой В. Н. Пашенную на роль Ирины в «Царе Федоре», потому что ни Книппер-Чеховой, ни Германовой в Москве не было. Когда стали планировать поездку во второй раз, то о Германовой заспорили. Немирович-Данченко настаивал на ее участии.

Из Висбадена 7 августа Немирович-Данченко писал Станиславскому, что виделся с Германовой, убедился по показанным ею рецензиям, какой успех она имеет в Европе, и считает, что она должна участвовать в спектаклях МХАТ в Берлине, Париже и Лондоне. (Об Америке он не писал, потому что туда Германова ехать не собиралась.) Мало этого, он считал, что, «конечно, *Ирину в “Федоре” она должна играть первая*» [[53](#_n_1_6_053)].

Станиславский же, несмотря на такое сообщение, остался при своем нежелании иметь Германову участницей. Не хотело ее и Правление. «Нехорошо поступила т. наз. “Американская дирекция” в вопросе о Германовой» [[54](#_n_1_6_054)], — снова писал Станиславскому Немирович-Данченко в первых числах сентября. Ему было непонятно, «как можно было отказаться от такой {110} красивой Царицы, от такой красивой актрисы, в странах, где не знают языка, а стало быть, где внешность играет большую роль» [[55](#_n_1_6_055)]. Он не мог успокоиться: «Я считаю это огромной художественной ошибкой, огромной! Ведь у Вас будут смотреть прежде всего *актеров*» [[56](#_n_1_6_056)].

Но и после вторичного наставления Немировича-Данченко Станиславский не сдался. В Берлине он выдержал неприятное свидание с Германовой. «Я ей все сказал прямо, — записал он в дневнике, — боюсь ее характера. Боюсь, что Пашенная — откажется, а Книппер обидится». Он говорил как чувствует: «Я ненавижу ее за характер, но люблю за отношение к искусству».

Вскоре Германова описала эту встречу и свою обиду Немировичу-Данченко. Он возмутился чрезвычайно. «История с Германовой — единственное, не смываемое, пятно на Вашей поездке, — написал он Станиславскому, — пятно, ничем не оправдываемое даже при всегда эластичной этике Художественного театра» [[57](#_n_1_6_057)].

Однако он и сам нарушил «эластичную этику», рассуждая точно так же, как Станиславский. На совет Германовой, что после оперетты все-таки надо ставить драму, а она сама бы стала в ней охотно играть, Немирович-Данченко ответил ей, что тогда из Художественного театра «повернется» и «уйдет» [[58](#_n_1_6_058)] Бакланова[[24]](#footnote-25).

Лужский, узнав, как огорчен Немирович-Данченко тем, что с Германовой обошлись безучастно, попытался объяснить ему, что ей не на что обижаться, так как она рассчитывала только на Европу и не хотела ехать в Америку. То же объяснение дали Немировичу-Данченко и Подгорный с Бертенсоном в своем общем письме[[25]](#footnote-26).

Участие лишь в европейских спектаклях было бы чем-то вроде снимания сливок по сравнению с неизвестностью выступлений и жизни в Америке. Творчески спектакли в Европе были как спевка перед главным концертом, требующая присутствия {111} постоянных исполнителей. Их подготовительное значение понимал и Немирович-Данченко. Об этом говорило его напутственное письмо к Станиславскому.

Перед самой разлукой мелькнула минутная встреча в пограничном Себеже. Немирович-Данченко возвращался в Россию, Станиславский из нее выезжал. Было 15 сентября 1922 года. Под начавшимся дождем Немирович-Данченко успел сказать Станиславскому, что за границей их ждут и что он предсказывает им «крупный успех».

Поезд Станиславского двинулся в путь. Разъезжались они, наверное, с разными чувствами. Станиславскому было тревожно ехать. Немировичу-Данченко — одиноко возвращаться. Все-таки так сложилось у них впервые.

# **{****112}** Разлуки и свидания

## Глава перваяЗабота о репутациях — Юбилей МХАТ в Париже и в Москве — Переписка через посредников — Продление заграничных гастролей — Все зависит от Немировича-Данченко — Станиславский отдает доллары — Свидание в Варене

Немирович-Данченко оставался в Москве, но его имя должно было прозвучать в Европе и Америке. Станиславскому и всем это было ясно. Бертенсон наказывал Л. Д. Леонидову проследить, чтобы в изданиях либретто к спектаклям соблюдался строгий порядок расположения портретов создателей Художественного театра. Оба на одной странице. Если же два портрета не помещаются, первым идет портрет Немировича-Данченко, а вторым — Станиславского. Пробыв за границей всего около двух недель, Станиславский уже писал: «Верьте, дорогой Владимир Иванович, что постоянно думаем о Вас, не пропускаем ни единого случая, чтоб напоминать о том, что Вы невидимо присутствуете на каждом спектакле…» Тут же он оправдывался, что, если имя Немировича-Данченко упоминается в прессе не так часто, как хотелось бы, то это вина одних репортеров.

И Немирович-Данченко верил: «Вижу отсюда, как Вы стараетесь, чтобы мое имя не было совсем стерто» [[1](#_n_2_1_001)]. Верил и прощал: «И понимаю, что если это не всегда удается, то тут уже не Ваша вина, а всей суммы слагаемых» [[2](#_n_2_1_002)]. Он знал, что после последнего спектакля в Берлине Станиславский в обращении к публике говорил о нем и разделил с ним берлинский успех.

Кажется, только единожды Немирович-Данченко нашел повод обидеться за свой авторитет — при возобновлении «Братьев Карамазовых». На гастролях спектакль не мог идти два вечера, и, по общему соглашению исполнителей, его сократили до одного вечера сами, а Немировичу-Данченко получившийся {113} вариант текста послали для сведения. «Какой это ужас! — возмутился он. — <…> Такой скверной литературной репутации мне еще никогда не делали. <…> Даже не понимаю, как не хватило чутья и уважения к моему имени! Ничтожный осколок из моего “двухвечернего” текста!» Он не мог успокоиться, что ему «удружили» еще и тем, что приписали этот жалкий вариант его авторству. Успех самого спектакля, сцены в Мокром и Москвина с Леонидовым его ничуть не утешил.

А между тем в Париже Станиславский так старался подтянуть актеров и декорационную часть до уровня, достойного режиссерской славы Немировича-Данченко. И вряд ли кто-нибудь, кроме разве русских эмигрантов, мог судить о литературных недостатках. Зрители попадали во власть сценического воплощения. Так что урон репутации Немировича-Данченко не был столь существен.

В это время в Москве пострадала репутация Станиславского, что было чревато последствиями. Немировичу-Данченко пришлось отражать нешуточные удары, потому что они были политического характера. Он отразил три атаки советской прессы на Станиславского: за интервью американской газете в 1922 году, за благотворительный спектакль в пользу русских литераторов в Париже в 1923 году, за участие в благотворительном базаре в пользу бедных русских актеров в Нью-Йорке в 1924 году.

Интервью, в котором Станиславский с одобрением говорил о советском зрителе, было переиначено и сопровождено карикатурой в журнале «Крокодил». Тема была повторена «Вечерними известиями» и «Накануне». Клевета была сработана так грубо и нелепо, что ей даже не поверили Профсоюз работников искусств и сам нарком Луначарский. Он порекомендовал Немировичу-Данченко проверить, откуда это взялось, и потребовать опровержения.

Немирович-Данченко послал карикатуру Станиславскому и просил его телеграфировать ответ. «Ваше опровержение отличное, напечатал [в] газетах» [[3](#_n_2_1_003)], — писал Немирович-Данченко, получив от Станиславского заверение, что выступление прессы «ложно от первых до последних слов» [[4](#_n_2_1_004)]. Станиславскому казалось, что его известная всем «мечта о народном театре гарантирует от оскорбительных подозрений» [[5](#_n_2_1_005)] на родине. Он ошибался.

Ситуация повторилась в 1924 году из-за того, что мхатовцы участвовали в Нью-Йорке в благотворительном базаре. Фотокорреспондент запечатлел Книппер-Чехову, Качалова и {114} Станиславского рядом с эмигрантом князем Юсуповым, и советская пресса раздула очередной скандал. На базаре якобы продавались «ценности, вывезенные из России».

Полетели телеграммы от Немировича-Данченко в Нью-Йорк Станиславскому и от Станиславского в Москву. Станиславский дважды подтверждал, что не было ценностей, а продавались лишь рождественские пустячки и поделки. Немирович-Данченко опять выступил с опровержением.

Но как в Москве, так и за границей Станиславский не был защищен от подозрений. Опровержение Немировича-Данченко чуть ни отозвалось на его репутации, так как его стали подозревать в «лойяльности» [[6](#_n_2_1_006)] к советской власти, в зарабатывании для нее средств отчислением львиной доли сборов со спектаклей[[26]](#footnote-27).

«Нравственное мое состояние удручающее, — жаловался Станиславский Немировичу-Данченко, — просто руки опускаются, и порой даже является мысль, не бросить ли все» [[7](#_n_2_1_007)].

Немирович-Данченко немного обиделся, что Станиславский жалуется, не оценив хлопот по защите его чести в Москве. В конце концов для этого нужно было мужество и преодоление известных опасений за самого себя. Его беспокоило, что Станиславский ничего не понимает в ситуации. Ему пришлось объяснять, что Луначарский и Малиновская не могли бы защищать Художественный театр, «если бы у них явилась мысль, не сидим ли мы между двух стульев» [[8](#_n_2_1_008)]. Немирович-Данченко пугал возможными последствиями аполитичности Станиславского: раздражение общественного мнения ставит под угрозу субсидии театру, охрану квартир уехавших и даже может привести к отмене почетных званий народных артистов, только что дарованных в связи с 25‑летием МХАТ его основателям.

Сам Немирович-Данченко уже ясно видел, что «полная аполитичность — чепуха!». Такие слова записал за ним Ф. Н. Михальский[[27]](#footnote-28). А потому, по его мнению, Станиславскому не стоило {115} «принимать» [[9](#_n_2_1_009)] парижские чествования. Последнее привело к новым разоблачительным публикациям в «Жизни искусства» и в «Художественном труде». Немирович-Данченко вырезал и послал Станиславскому самые сильные высказывания. В них уже даже Луначарский был осужден в Москве за то, что утратил самостоятельность, «стал “своим” в среде художественников» [[10](#_n_2_1_010)]. Сообщалось, что по поводу юбилея в Париже в театр явились «милюковцы» и «савинковцы». Из‑за этого надлежит решительно поставить вопрос о «полном объеме» [[11](#_n_2_1_011)] МХАТ в двух частях: московской и гастролирующей. Мнение о том, что Художественный театр един в двух частях, Немирович-Данченко разделял с прессой.

Станиславский объяснял, что отменил празднование юбилея несколькими демонстративными мерами: назначил исполнителями «Трех сестер» дублеров, не пошел в театр, хотя за ним трижды посылали, и запретил «старикам» собираться вместе 27 октября 1923 года. Они его, конечно, ослушались, просидели ночь в «маленьком ресторанчике», где обычно ужинали. Сам же Станиславский сидел у себя один.

Однако юбилей настиг Станиславского помимо его воли вечером 29 октября, после благотворительного спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», когда Общество русских {116} литераторов устроило ужин, превратив его в чествование. Организатором был П. Н. Милюков. Станиславский не решился на «политическую демонстрацию» [[12](#_n_2_1_012)], ответил на приветствия, но при первой же возможности вместе с Лилиной уехал.

В Москве «упрекают», за границей «косятся». Станиславский продолжал считать, что участники гастролей «*обязаны* оставаться строго нейтральными» [[13](#_n_2_1_013)]. Этого не поддержала ни одна сторона. Станиславский писал, что в таких условиях не может работать ни там, ни здесь. Он сообщал Немировичу-Данченко, что имеет предложения работы из Европы и из Америки.

Немирович-Данченко встревожился этим. Он отчеркнул весь абзац в письме Станиславского и поставил на полях вопросительный знак. Выражение Станиславского: «Россия, которая оплевала теперь мою душу» [[14](#_n_2_1_014)], он подчеркнул особо. Вероятно, оно сильно озадачило его.

Оно и понятно. Немирович-Данченко старался, чтобы театр признавали среди моря агитационного и левого искусства. И в этом смысле юбилейные дни в Москве прошли для него очень удачно: и лично, и в общественном отношении. В день празднования толпа театральных людей встречала Немировича-Данченко возле здания Художественного театра. Когда он вышел из автомобиля, его осыпали цветами, подняли на руки и внесли в театр. Оркестр играл марш из «Трех сестер», что не только само по себе трогало до слез, но и было событием смелым. Ведь популярный марш был из царских времен.

В честь 25‑летия МХАТ было объявлено о переименовании Камергерского переулка в Проезд Художественного театра. На фоне того, что в Москве, вообще-то, «радуются каждому случаю, чтоб утопить Х[удожественный] Т[еатр]» [[15](#_n_2_1_015)], это демонстрировало благосклонность властей.

«Интимное собрание прошло шумно, радостно. Я говорил от лица нас обоих» [[16](#_n_2_1_016)], — писал Немирович-Данченко Станиславскому. Он был весьма разгневан слухами, что среди гастролирующих есть недовольные тем, что в Москве праздновали юбилей без них. Действительно, такое отношение как бы ставило под сомнение права московской части и самого Немировича-Данченко олицетворять Художественный театр. В то время, как творческая жизнь этой части во взаимосвязи со студиями и деятельность Немировича-Данченко день ото дня становились весомее и учитывались руководителями искусства в стране. Во втором московском сезоне — без «стариков» и Станиславского — Немирович-Данченко наблюдал «тенденцию» властей {117} в лице Наркомпроса вообще не принимать отсутствующих во внимание при решении всякого рода вопросов.

В том, что удалось организовать полноценную творческую жизнь московской части МХАТ, Немирович-Данченко видел его общее спасение. «Ведь в этом же и есть бесконечная, громадная сила Московского Художественного Театра — об этой силе здесь, в театральных кругах, постоянно и говорят, — писал он, — что вот уехала самая важная и самая сильная артистическая громада Театра, а он так велик и многообразен, что *продолжает существовать*, потому что вон они, спектакли этого Театра или его Студий, там же в Камерг[ерском] переулке и вон вы там всегда найдете одного из его основателей!»[[28]](#footnote-29) [[17](#_n_2_1_017)]

Но не только для того, чтобы выступать охранителем театра в Москве, Немирович-Данченко хотел быть в курсе всей гастрольной жизни. Этого требовал его директорский авторитет, его «верховная компетенция». Поэтому отсутствие информации он воспринимал как пренебрежение к себе. Обидно было узнавать что-то со стороны, из переписки других лиц, чаще всего из писем обожаемому всеми Федичке, Федору Николаевичу Михальскому.

Тем более что для переписки были официально назначены Подгорный и Бертенсон, которым Станиславский под расписку всей труппы передал свою административную власть на гастролях.

В первом письме к Немировичу-Данченко Бертенсон и Подгорный обязались писать «раз в неделю, по субботам» [[18](#_n_2_1_018)]. Характер их писем должен был отвечать и другому заданию: быть пригодными для публикации в качестве информации в новом журнале, затеянном при участии Немировича-Данченко — «Программы Московских Государственных и Академических театров и зрелищных предприятий».

Станиславский был спокоен: «Не пишу Вам ничего о деловой стороне, так как о ней Вы получаете подробные доклады». Писать же о впечатлениях и творческой стороне у него совершенно не оставалось времени. Все свое отношение к Немировичу-Данченко он мог выразить лишь в словах: «Храни Вас бог. Понимаю, как Вам трудно, и постоянно думаю о Вас и о Москве».

{118} Конечно, к 1922 году потребность переписываться постепенно отмерла в их отношениях. Не было той близости и необходимости общения. Тем не менее кажется, что новые обстоятельства жизни и работы (в разных полушариях!) могли бы ее возродить. Случилось же непоправимое. Вместо того, чтобы переписываться самим, они стали переписываться через третьих лиц. Сами же обращались друг к другу крайне редко.

Немирович-Данченко очень скоро разочаровался в информации, поставляемой ему Бертенсоном и Подгорным. Он стал требовать, чтобы они писали ежедневно. Те же под грузом повседневных дел этого не могли и только заверяли его, что их отказ не означает, что они от него оторвались. Бертенсон просил Немировича-Данченко не верить «слухам» о происходящих «неурядицах» и «дрязгах» [[19](#_n_2_1_019)], но наконец сам сорвался на откровенность, — почти вопль души: «<…> отчего Вы не поехали с нами?! Все, все было бы по-иному… А теперь нехорошо, нехорошо внутренне» [[20](#_n_2_1_020)].

Всю вину Бертенсон возложил на неспособность Станиславского управлять людьми, отчего падает дисциплина и этика. Станиславский, по его мнению, не умеет ценить, не умеет поощрять и только преувеличивает неудачи. «При этом он полон лучших намерений и стремлений, работает, как вол, — но ничего из этого не выходит и выйти не может. Нам бесконечно трудно и бесконечно безрадостно с ним» [[21](#_n_2_1_021)].

Во второй половине сезона 1922/23 года обиженная на Станиславского администрация (Л. Д. Леонидов, Подгорный, Бертенсон и секретарь Бокшанская), по словам Бокшанской, составила союз единомышленников — «мы, как назвал нас Бертенсон, сектанты, обожающие Вас» [[22](#_n_2_1_022)]. Пока еще к ним относилась и Таманцова, заведовавшая Репертуарной конторой.

Несмотря на эту преданность, письма Бокшанской казались Немировичу-Данченко легкомысленно неполными: «Когда я говорю, “сделаю из этого соответствующие выводы”, то это не пустая фраза, а я действительно мысленно многое наматываю» [[23](#_n_2_1_023)]. Временами он упрекал ее в том, что она «ускользает» от ответа на его вопросы, хотя он и понимает, что она «иначе» не может.

Насчет секретарской преданности Немирович-Данченко спрашивал строго, полагая в иные минуты, что Бокшанская недостаточно «его» или, как он писал, «моя».

Между тем Бокшанская писала о многом и не всегда беспристрастно. «Очень я большая сплетница стала, милый Владимир Иванович?» [[24](#_n_2_1_024)] — спрашивала она, зная за собой эту слабость.

{119} Так, к несчастью обоих, и Немировича-Данченко, и Станиславского, креп между ними институт посредничества и рос штат посредников.

Как это ни парадоксально, но гастроли МХАТ в Европе и Америке Немирович-Данченко и Станиславский считали внутренним средством для формирования обновленного театра[[29]](#footnote-30). Это было продолжением цепи их проектов и преобразований последних лет. Станиславский объяснял Немировичу-Данченко: «Или удастся сплотить первую группу, и тогда можно будет продолжить дело; или это не удастся, и тогда надо его кончать». Результат гастролей рассматривался как перспектива будущего.

Трудность задачи определялась разнородностью участников гастролей: «старики» из Москвы, отвыкшие от них бывшие члены «Качаловской группы» и разная молодежь. Станиславский пытался объединить их общей верой в искусстве, общей этикой, общей дисциплиной.

Немирович-Данченко был с этим согласен, так как считал, что на данном этапе развития на театр изнутри воздействуют не только часто противоречащие друг другу воли его и Станиславского, но еще и воли пяти — восьми самых видных актеров. Вместе с тем проблему будущего МХАТ Немирович-Данченко понимал гораздо многограннее. Для него решение ее наступало не с момента возвращения Станиславского с труппой, но с заблаговременной подготовки, с устройства московских проблем. Однако дело неожиданно откладывалось, потому что Станиславский намеревался продлить заграничные гастроли.

Срок гастролей в командировочном удостоверении определен в один год, и, стало быть, осенью 1923 года следовало вернуться. Станиславский счел исполнение этого предписания «роковой ошибкой» [[25](#_n_2_1_025)]. По его мнению, без продления гастролей МХАТ не сможет существовать в Москве в материальном отношении. Прекратится помощь посылками и переводом долларов, которая поддерживает оставленные в Москве семьи и часть Художественного театра со студиями. На помощь правительства Станиславский не надеялся. «Тянуть лямку с 1‑й группой {120} под насмешки и ругань советс[ких] газет» [[26](#_n_2_1_026)] он считал унизительным, будучи не в силах забыть возведенную на него клевету.

Поэтому Станиславский предложил Немировичу-Данченко оставить I группу в Америке «как насос для долларов» [[27](#_n_2_1_027)], а им в качестве руководителей поменяться местами. Станиславский писал об этом проекте без ложного стыда, объясняя всю материальную выгоду его как для себя, так и для Немировича-Данченко. Он прямо сообщал Немировичу-Данченко, что в Америке тот сможет зарабатывать «помимо театра — читать лекции, писать статьи, давать уроки по 50 долларов за 1/2 часа и т. д.» [[28](#_n_2_1_028)]. Маленькая надежда оставалась у Станиславского на то, что, обеспечив себя, члены I группы «смогут опять стать артистами и поработать для искусства», смогут «играть хорошие спектакли с новыми заданиями — и тогда — удастся сказать новое слово в искусстве» [[29](#_n_2_1_029)].

Немирович-Данченко сразу решил: «Продлению отпуска до февраля я мешать не буду» [[30](#_n_2_1_030)]. Он понял, «что нельзя отказываться от американских долларов», но вместе с тем он думал не переставая, что «надо же наконец выползти из тупика» [[31](#_n_2_1_031)] и в смысле творческого будущего театра. Он принялся изучать письмо Станиславского, отчеркивая важные положения и расставляя вопросительные знаки.

Станиславский писал, что «следует хлопотать» [[32](#_n_2_1_032)] в Москве о гастрольном варианте спасения, и Немирович-Данченко начал хлопотать. Как он описывал потом Бокшанской, «первые попытки были отрицательны = Малиновская, Енукидзе и люди из КП (партии)» [[33](#_n_2_1_033)].

Немировича-Данченко убеждали, что пролонгация гастролей «произведет скверное впечатление» [[34](#_n_2_1_034)]. Опасно, что возникло подозрение о невозвращении Художественного театра вообще. Тень этих подозрений пала и на тонкий вопрос обмена руководителей МХАТ местами: возвращение Станиславского в Москву и отъезд Немировича-Данченко в Америку.

«Я очень нужен, моим административным способностям верят, — и этого довольно, чтоб меня не пускали» [[35](#_n_2_1_035)], — доказывал Немирович-Данченко Станиславскому, что власти их не обменяют. В лучшем случае ему позволят съездить за границу на месяц-другой летнего отпуска. От себя Немирович-Данченко дал Станиславскому понять, что и сам сомневается, сможет ли тот справиться со здешними делами. В дни обдумывания этой проблемы он говорил Михальскому, что «власти не доверят К. С. создание будущего театра» [[36](#_n_2_1_036)].

{121} Похоже, что при этом Немирович-Данченко сам вовсе не хотел меняться местами, хотя вырваться за границу любил всегда. Но тут он еще и не верил в искренность предложения Станиславского. Ему казалось, что из Америки Станиславского гонят, с одной стороны, полное удовлетворение «славой и успехом» [[37](#_n_2_1_037)], с другой — ревность к московской деятельности. «А здесь он чувствует, что Вл. Ив. на что-то решился, и его это беспокоит» [[38](#_n_2_1_038)], — записал откровенные предположения Немировича-Данченко Михальский.

Немирович-Данченко энергично продолжил переговоры с властями и добился невозможного: власти согласились «не чинить препятствий» [[39](#_n_2_1_039)] продлению гастролей. Они положились в этом деле на усмотрение Немировича-Данченко. «Не буду рассказывать подробностей, но получить пролонгацию было не так-то легко, — писал Немирович-Данченко Станиславскому. — Я представил Луначарскому (просидел с ним, у него дома вечер целый) несколько проектов. Всех проектов было 6. Но 3 из них сразу отпали. Среди них и предложение мне ехать в Америку, одному или с К. О.» [[40](#_n_2_1_040)].

Окончательное решение вопроса ставилось в зависимость от того, насколько убедительно Немирович-Данченко спланирует московский сезон 1923/24 года. Вопрос стал ребром: или I группа возвращается, или Немирович-Данченко обещает без нее «сделать сезон, а также наметить реформу Театра» [[41](#_n_2_1_041)]. Немирович-Данченко взялся.

Наиболее реальными казались пока три проекта реформы. Первый: Немирович-Данченко — диктатор труппы из лучших актеров всех студий. Второй: Немирович-Данченко возглавляет Первую студию, объявив ее наследницей дела Художественного театра. Третий: Немирович-Данченко выписывает из Берлина Германову с ее группой и объединяет их с Музыкальной студией[[30]](#footnote-31). Эти проекты были оценены Луначарским и Малиновской как способные произвести «заметное» [[42](#_n_2_1_042)] впечатление в предстоящем сезоне.

{122} Сам Немирович-Данченко не очень-то в свои проекты верил, что видно по его дальнейшим рассуждениям в письме к Станиславскому, написанном после вечера у Луначарского. Для него все это было способом не дать заглохнуть имени МХАТ в Москве и не вызвать дополнительное «давление властей» [[43](#_n_2_1_043)]. На самом деле он не находит никаких замечательных актеров в студиях, кроме М. Чехова, который, однако же, провозгласил свое «почти религиозное» [[44](#_n_2_1_044)] направление в искусстве. Признать Первую студию способной заменить Художественный театр Немирович-Данченко не мог, видя в ней неоправданные претензии на это, но не видя ни одного достойного спектакля.

Немирович-Данченко сосредоточился на других проектах: не на один ближайший сезон, а с прицелом на будущее, когда Художественный театр вновь сойдется в Москве с имеющимися здесь силами. Предварительные мысли он также изложил в этом письме к Станиславскому. Через несколько месяцев ему представилась возможность высказать их при свиданиях. Сначала Подгорному в Москве, потом всем в Германии.

Станиславский командировал Подгорного в Москву для обсуждения плана нового заграничного сезона и еще одного щекотливого вопроса. Он касался срока продления гастролей. Первоначальный срок был до февраля 1924 года. Об этом сроке Немирович-Данченко хлопотал и его добился. Теперь же Станиславский и «старики» просили увеличить срок до 1 апреля 1924 года. В Чикаго при обсуждении этого срока девять пайщиков из четырнадцати высказались за продление гастролей, но гарантировали вернуться в феврале, если только того потребует Немирович-Данченко.

Вероятно, они понимали, что дополнительные два месяца их отсутствия есть испытание терпения и сил Немировича-Данченко. Поэтому Подгорному был дан наказ, объясняя выгоду такого срока, подчеркнуть, что окончательное решение в руках Немировича-Данченко.

Объяснение между Подгорным и Немировичем-Данченко, очевидно, произошло резкое. Подгорный телеграфировал из Москвы 4 июня 1923 года: «Положение театров критическое. Чтоб продержаться до конца сезона и нести ответственность, Владимир Иванович требует 5 тысяч долларов для приготовления летом новой постановки»[[31]](#footnote-32) [[45](#_n_2_1_045)]. Черновик этой телеграммы написан рукой Немировича-Данченко.

{123} В телеграмме он еще писал: «Если пайщики согласны, можете ратифицировать договор» [[46](#_n_2_1_046)]. Речь шла о подписании договора с Гестом. Потом эту фразу он вычеркнул. Может быть, оттого, что было похоже на торг. Но по телеграфу фраза все-таки была передана.

Пайщики жались, но не потому, что были жадны, а потому, что финансовые результаты гастролей были плачевные: сплошные долги Гесту и Особому комитету. Немирович-Данченко догадывался, что пайщики не склонны идти на жертвы: или ограничивать сезон, или посылать доллары. За это, полагал он, им придется принести в будущем «гораздо большие жертвы» [[47](#_n_2_1_047)].

Однако Станиславский отнесся к делу с пониманием. В записной книжке Подгорного он написал своей рукой:

«Выдать за моей ответственностью — на содержание и охрану театра МХТ в Москве Г[-ну] В. И. Немировичу-Данченко три тысячи долларов. 20 июня [1]923 К. Станиславский Берлин» [[48](#_n_2_1_048)].

Это был, с одной стороны, компромисс, потому что сумма была неполная, с другой — акт солидарности с Немировичем-Данченко. Однако обстоятельства сделались благосклонны: недостающую часть суммы компенсировало советское правительство. Совет Народных Комиссаров своим Постановлением от 22 июня 1923 года ассигновал в честь предстоящего 25‑летия МХАТ на его «дальнейшее развитие» [[49](#_n_2_1_049)] четыре миллиона рублей.

Немирович-Данченко узнал об этом, находясь уже в летнем отпуске за границей. Он разволновался оттого, что гастролирующим «старикам» не только ничего «не дадут из Совнаркомовского подарка, но еще у них взяли 3 т[ысячи] долларов!» [[50](#_n_2_1_050)]. Те самые, что выдал под свою ответственность Станиславский. Тогда Немирович-Данченко пообещал их вернуть «из первых же денег Правительства» [[51](#_n_2_1_051)]. Сам же он решил тратить эти деньги весьма экономно: не пускать сразу на ремонт, а растянуть, чтобы в крайней необходимости можно было брать в долг у самих себя. Главное — театр был спасен!

В Берлине в эти дни стояла превосходная погода. Первые, с кем Немирович-Данченко встретился, ужинал и обсуждал дела, были Лужский, Бокшанская, Таманцова и вернувшийся из московской командировки Подгорный. Станиславский был в это время во Фрейбурге. С некоторыми сообщениями от Немировича-Данченко к нему из Берлина ездили Л. Д. Леонидов и Бертенсон. Единственное свидание основателей МХАТ произошло через два месяца, в один из последних дней отпуска Немировича-Данченко, почти по пути его домой, в Москву.

{124} Местом свидания стал Варен — «довольно приятный чистый немецкий город» [[52](#_n_2_1_052)]. По впечатлению Лужского, достопримечательностью его было «озеро с сильной волной» [[53](#_n_2_1_053)], набережная и окрестности в соснах. Для подготовки нового сезона гастролей был снят театр, имевший в своем здании небольшой ресторанчик — несомненное удобство для бездомных артистов, проживавших без хозяйства по разным виллам. К театру приезжали на моторной лодке через озеро, а Подгорный и Таманцова — другим путем, на велосипедах.

Описание встречи Немировича-Данченко со Станиславским и труппой Художественного театра в Варене нашлось в дневнике Лужского. Все в этом описании передает патриархальность свидания. Лужский пишет 21 августа 1923 года:

«Опять ясное утро. Иду на сборный пункт, чтобы встретить Вл. И. в Tannenhof. Хорошая погода, я пошел и застал всех почти дожидающихся около виллы Dachein, где живут Румянцевы; отсюда пошли к набережной, т. к. кто стал говорить, что едут на пароходе, а кто — на лошадях. Пошли, т[ем] б[олее], что и труба слышна была пароходная. Пришли, но приехала одна Успенская сказать, что едут на лошадях.

Опять пошли к даче Dachein и скоро увидели шагом едут, пара лошадей в ландо, которая остановилась у Rohr, где предполагалась остановка В. И.; К. С. и другие спросили, где же седоки, и узнали, что они идут пешком. Пошли навстречу и скоро увидели фигуру В. И.

Встретились; я успел сказать ему после того, как он попил кофе, о II студии и перекинуться двумя словами о “Карменсите”. Все-таки хочет ставить оперу!

Говорил речь, которая вся была проникнута как будто тем, что надо быть в мире, надо работать и больше вместе, несмотря на ссоры и трудность положения; каждый должен принесть жертву: одни — старым трудом, молодые — неинтересным трудом.

М[ежду] п[рочим], когда шли к помещению, где будут репетиции, то в небе летали двое, хоть, м[ожет] б[ыть], не орлов, то хоть ястребов, а когда В. Ив. говорил, сидя на диване с К. С., то у их ног лежала собака (Верность?).

В 4 1/2 в пансионе, где К. С., Москвин, был чай с сладким пирогом, а после у террасы снимались и группой и группой отдельно — одни бывшие тут в Варене юбиляры[[32]](#footnote-33).

{125} Проводили Вл. Ив., сел он в парусное судно (мотор не ходил, был законтрактован на прогулки), и оно медленно его стало отводить от берега; с ним Успенская, Подгорный, Бокшанская, Рипси, Давыдыч Леонидов[[33]](#footnote-34) и Бертенсон, два‑три из публики. Когда отъехали на расстояние лодки, Вл. Ив. просил Успенскую снять нашу группу на берегу; какие-то немцы просили их взять, чтобы лодка воротилась, но им сказали, что она заказная, и они успокоились, да скоро и пришла другая, а в это время грязно-серый паром почти уже был виден около пристани того берега.

Уезжая, В. И. сказал, на слова Бурдж[алова], что надо в Москву, что да надо уж, а то — не знаю, что ж будет» [[54](#_n_2_1_054)]. (Бурджалов был недоволен краткостью встречи и тем, что «не смогли ничего толком узнать» [[55](#_n_2_1_055)] от Немировича-Данченко.)

Погода начала понемногу портиться, «даже после отъезда В. И. две‑три капли брызнули», а на следующий день было «утро серенькое, принимался уже идти дождь» [[56](#_n_2_1_056)]. Погода, как и аллегории орлов-ястребов и собаки, соответствовала колебаниям, которые поселил в душах оставшихся Немирович-Данченко. То ли их ожидает через год дома победа, то ли поражение и печаль…

## Глава втораяПеред планом будущего — Чей ученик был Вахтангов? — «Лизистрата» и направление МХАТ — «Одна большая труппа» — Требование «безоговорочного» доверия — Черный список ненужных — Пропуск в телеграмме — В Москве идет реформа — Ненавистные студии-«театрики» — Особенности одиночества Станиславского

«Я помню в Варене, — писал потом Немирович-Данченко, — в столовой пансиона, за кофе я говорил: каждый из вас должен в ноябре прислать свой план будущего. Конечно, это совершенно забыто, но что думают, когда этот вопрос вовсе выбрасывают из головы?!» Его это возмущало.

Причина такого нетерпеливого отношения к решению будущего Художественного театра у Немировича-Данченко и безразличного, как ему казалось, у Станиславского и «стариков» крылась в том, что они по-разному рисовали себе это будущее.

В Москве Луначарский убеждал, что новый МХАТ уже сформирован Немировичем-Данченко из Первой и Музыкальной {126} студий, к которым присоединятся вернувшиеся «старики». Единственное, чего не должно быть в руководстве данной объединенной труппы, так это всяких «советов», «правлений» и «центральных органов» [[1](#_n_2_2_001)]. Во главе должна быть диктатура. Немирович-Данченко, вспоминая примеры представительства студий в «советах» и «правлениях», когда Станиславский пытался создать свой «Пантеон», соглашался с Луначарским полностью. Он сомневался лишь в действительном сплочении этой труппы, призванной «строить новый молодой театр» [[2](#_n_2_2_002)]. Ему припомнились прошлые споры, которые теперь подогревались в его памяти сообщениями, приходящими из Америки.

Еще до встречи в Варене Станиславский писал ему: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки». Однако и при всех безобразных сценах, высказываниях и требованиях, которые позволяли себе порой представители как молодежи, так и «стариков», Станиславский считал эту труппу «единственной (во всем мире)», «лучшей и редчайшей группой артистических индивидуальностей».

Произошел как бы обмен взглядами. Раньше предпочитавший старую труппу Немирович-Данченко теперь обратился с надеждами к студийной молодежи. Станиславский, раньше увлекавшийся студийцами, теперь собирался опереться на «стариков». По-прежнему нещадно критикуя, упрекая в нежелании изучать свое искусство и разнося «стариков» на репетициях, он думал, что театр все же вышел из тупика «в смысле художественных исканий». В этом его убеждало сравнение с тем, что он увидел на сценах Европы и Америки. «Мы и только мы одни можем научиться играть большие, так называемые романтические пьесы», — уверял он. Надо только отбросить косность, лень и заняться речью, движением, музыкальностью искусства и т. д. Нежелающих «переучиваться» надо заставить. «Неужели благоразумно мечтать о том, что я выращу новое молодое поколение, которому передам, что знаю?» — писал Станиславский, ссылаясь на свой шестидесятилетний возраст. Сейчас ему казалось, что понимание он может находить только с «большим, законченным, опытным актером». Говорить с ним он собирался на языке «системы».

Однако Станиславский приходил в растерянность, чувствуя несоответствие репертуара нынешнему времени. Даже перед берлинской публикой и эмигрантами из России ему было «конфузно» играть «Три сестры» Чехова, страдая оттого, «что офицер {127} уезжает, а его дама остается». В устах Станиславского такое циничное толкование говорит о том, что в современной жизни это уже не предмет для драмы. Люди пережили слишком много. Из каких соизмеримых их испытаниям драм должен бы состоять новый «романтический» репертуар, он не знал.

Немирович-Данченко приближался к этому знанию. В Варене он пытался объяснить, что новая российская действительность требует определенности позиций театра. Необходимо отказаться от компромиссов. Он подчеркивал: «И в особенности резко, революционно-прямолинейно встала идеология в искусстве и его людях». Теперь гораздо больше, чем всегда, его раздражало, что в Художественном театре робеют «ставить вопрос широко, прямодушно, мужественно, бесстрашно».

Не менее «бесстрашно» следовало решать творческие проблемы и расширение самого художественного направления. В этом смысле Немирович-Данченко в начале 20‑х годов начал отходить от мхатовского традиционализма. И первым признаком того было различное его и Станиславского отношение к вахтанговской «Принцессе Турандот».

«Я почти убежден, что Вам не понравится», — понимая, что есть проблемы, вставшие между ними в искусстве, писал Вахтангов Станиславскому в день генеральной репетиции 27 февраля 1922 года.

Конечно, отношение к спектаклю на две трети определялось горькой истиной, что Вахтангов умирает. В этих обстоятельствах Станиславский не был свободен в оценке. Хотелось поддержать Вахтангова, выразив признание его искусства. К тому же в одном из антрактов Станиславского возили к лежащему в постели Вахтангову. Общение с умирающим, естественно, заслонило впечатления от спектакля.

По окончании генеральной студийцы просили Станиславского сделать запись в Книге почетных посетителей. Что он мог написать?.. Невероятно, но он написал правду.

«Меня заставляют писать в три часа ночи», — начал он. «Заставляют». Следовательно, он пишет не по своей воле. Дальше он отговаривается собственной бездарностью выразить на бумаге «слишком большое, радостное» впечатление. «Поздравляю — молодцы!!!» — вот единственный отзыв, который пришел ему на ум.

После этих слов Станиславский честно поставил проблему отношения к эксперименту Вахтангова: «Вы говорите, что он мой ученик. С радостью принимаю это название его учителя, для того, чтобы иметь возможность гордиться им». Эта {128} фраза вырывается у него не случайно. Про себя он сомневается, он ли учитель Вахтангова в этой постановке. То же сомнение повторяется и в телефонограмме, переданной Станиславским от себя и «стариков» МХАТ в ту же ночь на квартиру Вахтангова: «Я горжусь таким учеником, если он мой ученик».

Спорная тема «ученика» как последователя вовсе не противоречит тому, что Станиславский считает Вахтангова «победителем», а «Принцессу Турандот» — «победой», аналогичной редким победам в истории МХАТ.

Немирович-Данченко почему-то смотрел «Принцессу Турандот» гораздо позже Станиславского — 7 апреля 1922 года. Он тоже сделал запись в Книге почетных посетителей. В ней он определил значение постановки Вахтангова в современном театральном процессе. Немирович-Данченко признал, что Вахтангов идет впереди: «Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как!» По его мнению, Вахтангов, «нащупывающий пути завтрашнего дня <…> еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще больнее хватит нас, стариков, по голове». И это казалось Немировичу-Данченко вполне справедливым, потому что совпадало с тем настроением, с которым он занимался реформой Художественного театра.

После спектакля Немирович-Данченко послал Вахтангову свой портрет с дарственной надписью. В ней главными были слова благодарности «за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем».

На следующий день Вахтангов ответил Немировичу-Данченко большим письмом. Он не писал этого прямо, но выказал себя в гораздо большей степени его учеником, чем Станиславского. «Я научился понимать разницу чувствования театра Вами и К. С. Научился соединять Ваше и К. С., — писал он, переходя далее к перечислению того, что дал ему Немирович-Данченко. — Вы раскрыли для меня понятия “театрально”, “мастерство актера”. Я видел, что, помимо “переживания” (Вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера и еще кое-чего. Я научился понимать, что значит говорить о чувстве на сцене и что значит чувствовать. И многому, многому, о чем я однажды очень кратко говорил Вам».

Прошло десять дней, и Станиславский тоже подарил Вахтангову свой портрет. Кажется, надписывая его, Станиславский отдался одному чувству. Оно требовало только любить и поддерживать человека, силы которого в мучениях таяли с каждым {129} часом. «Милому, дорогому другу, любимому ученику, — писал он, щедро награждая Вахтангова теплом и лаской и заканчивая надпись тем, чему не суждено было сбыться: — <…> будущему руководителю русского театра». Через месяц с небольшим Вахтангова не стало.

Чем на самом деле наполнены недосказанности вокруг «Принцессы Турандот»? Отчего Станиславский сомневается, его ли ученик Вахтангов? Что имел в виду Вахтангов, говоря о «переживании» и «театральности» в письме к Немировичу-Данченко? В этих недосказанностях — целая эпоха перемен. Чтобы представить ее себе, стоит сравнить «Сверчка на печи» в Первой студии с «Принцессой Турандот» в Третьей. Эти постановки олицетворяют начало и финал эксперимента Станиславского со студиями Художественного театра: от счастья общности в искусстве до горечи отчуждения.

«Сверчок» был поставлен ради искусства «переживания», в пику искусству «представления», как это понимал Станиславский. Сравнение его с «Турандот» показывает, что начало было целиком во власти идей Станиславского, а финал неожиданно для него оказался в сфере идей Вахтангова. В сущности, Вахтангов, один из глубоко постигших «систему» учеников Станиславского, совершил переворот относительно метода применения ее.

Станиславский учил, что «переживание» есть высшее творческое состояние актера на сцене. Вахтангов стал это отрицать. Он пришел к тому, что «переживание» — лишь основание к «представлению», к показу сценического образа. У него «переживание» только тогда открывает актеру путь к настоящему творчеству, когда тот как художник может представить свое отношение к образу. Вахтангов уверял, что, выражая отношение к образу, актер достигает тем самым подлинной театральности, этой высшей правды в искусстве. «Представление» отношения к образу венчало у Вахтангова работу актера над ролью, и этим методом он поставил свою «Принцессу Турандот».

Согласно «системы» Станиславского, «переживание» участвует в «искусстве представления», так как актер достигает его на какой-то из репетиций, запоминает и повторяет его внешнее проявление на спектаклях. Для Станиславского это был компромисс, и потому было неприемлемо, что Вахтангов поднимает его до идеала. «Представление» отношения к образу казалось Станиславскому чем-то застывшим в искусстве актера, {130} между тем как «переживание» приносит свежесть, сиюминутную новизну.

Позднее Станиславский вспоминал, как спорил с Вахтанговым на эти темы в одну из последних встреч с ним[[34]](#footnote-35). Вахтангов тогда говорил о «трагическом гротеске» Пушкина и «трагикомическом гротеске» Мольера. Станиславский, чтобы не осложнять спора, готов был тоже называть «гротеском» идеальную правду искусства актера. Но спор показывает, что толкование «гротеска» Вахтанговым кажется Станиславскому отступлением и от правды, и от идеала, и вообще шагом в опасную сторону.

В той стороне Станиславскому мерещились страшные призраки «гротеска»: результаты вырождения творческой природы — актеры с исковерканной пластикой и с «четырьмя бровями» на лицах. Эти призраки могли быть навеяны ему среди прочих впечатлений и «Эриком XIV», поставленным Вахтанговым в Первой студии. Не там ли его возмутили демонстративно нарисованные на лице Михаила Чехова изломанные брови? Или брови одна выше другой у Вдовствующей королевы — Бирман?..[[35]](#footnote-36)

Станиславский убеждал Вахтангова, что «гротеск» — это Сальвини в роли Отелло, а «комический» можно было наблюдать у Живокини и Варламова. По его мнению, это были единичные случаи в театральной практике, явления невероятного подъема внутренней творческой силы.

Станиславский сомневался, что подобного совершенства достигли «эти очаровательные “щенята”» — ученики Вахтангова и отказывался принимать их сценические опыты за «гротеск». Станиславский все требовал от Вахтангова оправдания ими «гротеска», а тот упорствовал, что актеры уже оправдали его, раз они подошли к нему, владея «искусством переживания».

Уже все эти примеры и разъяснения говорят о том, что спорящие не могли столковаться.

{131} Восемь лет отделяли премьеру «Принцессы Турандот» от премьеры «Сверчка на печи». Каждая из них соответствовала своему общественному времени. «Сверчок» в 1914 году вносил в трагическое мироощущение утешительную веру в добро и человека. Спектакль покорял правдивостью этой сказки. Жестокие времена разрушения подобных иллюзий его опровергли. Верить в правду сказки «Принцесса Турандот» было уже невозможно, и Вахтангов предложил обнажить иронию отношения к ней. Правдой у него стала сама театральность искусства. Не переставая быть теми же современными людьми, что и зрители в зале, актеры подтрунивали над героями и событиями сказки, делая это с мастерством, эффектно и празднично.

Вахтангов выдавал прием публике: спектакль обрамляли сцены парада актеров, одевания и прощания со зрителями. Актеры появлялись в вечерних туалетах и «одевались», прибавляя к ним какую-нибудь характерную деталь для своего персонажа. Но деталь эта была подчеркнуто ненастоящая: борода из полотенца, чалма или плащ из каких-то шарфов или кусков ткани, музыкальные инструменты из гребешков и так далее. Актеры пели песенку о том, что начинают игру:

«Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой.
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой».

Подмостки действительно были подняты под углом к зрителю. Это было сделано для того, чтобы не ходить по ним привычно — «как в жизни», а помнить, что здесь декорация, театр. Переворот становится понятным, если вспомнить, что последователи Станиславского так играли в первый раз. Все это было далеко от настроения тепла, уюта настоящей жизни с разгоравшимся огоньком очага и закипающим над ним чайником, каким начинался «Сверчок на печи», когда студийцы были под влиянием Станиславского.

Надо сказать, что движение Вахтангова от психологического реализма Художественного театра к «гротеску» и «театральности» произошло не только от перемен времени, от примеров вызывающего искусства Мейерхольда и общей моды на открытые театральные приемы. (Кстати, Вахтангов так же, как к учению Станиславского, выработал свое отношение к теориям Мейерхольда. В одну из последних бесед со студийцами, 10 апреля 1922 года, уже после премьеры «Турандот», он подчеркнул, что, отрицая требование Станиславского, чтобы зрители {132} забывали, что они в театре, так же не соглашается с Мейерхольдом, чтобы они наслаждались гипнозом театрального зрелища. Вахтангов хотел, чтобы зрители чувствовали себя адекватно тому, где находятся, — в театре, среди профессионально работающих актеров.) В творческой индивидуальности Вахтангова было заложено что-то такое, что вело его собственным путем, несмотря на сильные окружающие влияния, последователем или поклонником которых он бывал.

И вот совсем ранний пример его самобытности в пору увлечения Станиславским и Сулержицким. Юрий Соболев еще в 1914 году на премьере «Сверчка на печи» подметил некое выпадение Вахтангова в роли Тэкльтона из общего задушевного тона спектакля. Вахтангов был «колоритен» по-своему — «только с одной внешней стороны», ведя роль «подчеркнуто, излишне резко, с неприятными нажимами» [[3](#_n_2_2_003)]. Быть может, уже тогда интуитивно Вахтангов не принимал искусства «настроения» и выразил свое отношение к образу этого желчного персонажа? «Нет, никакого настроения в театре не должно быть», — скажет он под конец жизни, оставив как завещание свою «Принцессу Турандот».

Для Немировича-Данченко открытый прием Вахтангова в «Турандот» не был бесспорен, но он находил в нем близкую себе мечту о празднике театральности на сцене. Недаром в итоге своей творческой жизни Немирович-Данченко включал театральность в формулу единства трех «восприятий» или «путей» в искусстве: «социального», «жизненного» и «театрального». Без каждого из них произведение, на его взгляд, ущербно. С «театральностью» Немирович-Данченко свяжет «глубокие основы театра». К сожалению, он не будет иметь возможности до конца раскрыть значение театральности, так как она теснее всего связана с формой произведения, а углубление в эту область при соцреализме не поощрялось.

Вместе с тем в конце 20‑х годов Немирович-Данченко вбирал опыт вахтанговской постановки в концепцию развития искусства МХАТ, относя ее к «завоеванию новых позиций» [[4](#_n_2_2_004)]. Направление движения он представлял себе идущим «от “Федора”, “Чайки” через Крэга, “Карамазовых” к “Лизистрате” и “Турандот” [[5](#_n_2_2_005)]. Это “завоевание” Немирович-Данченко прослеживал по трем “линиям: мизансцены, актеры, содержания” [[6](#_n_2_2_006)]. По части актерского мастерства один из этапов был у него таков: “Система” и преодоление ее — к высшей театральности и простоте через ритм» [[7](#_n_2_2_007)].

{133} Нельзя утверждать, что в 1922 году пример «Принцессы Турандот» как-то прямо повлиял на Немировича-Данченко. Разве только призывом смелее предлагать новые формы. С этой задачей он приступил к постановке «Лизистраты» Аристофана. Он определил жанр спектакля — «патетическая комедия». Определил внешнее решение: «<…> я не хочу реальной постановки» [[8](#_n_2_2_008)], «надо идти к примитивам и упрощению», и получил от художника И. М. Рабиновича макет, который признал «одним из самых гениальных макетов», — «синее небо, колоннада с площадкой и лестницами»[[36]](#footnote-37) [[9](#_n_2_2_009)]. Эта гармоничная конструкция оживала с поворотом сценического круга.

Кроме формы новой задачей было перевоспитание актеров, доселе разрозненных приемами драматической и музыкальной сцены, в единого «актера театра синтетического». Театр этот должен объединять законы драмы и музыки, а актер — отвечать этому своим мастерством.

Все эти новаторства оказались бы под сомнением, если бы игнорировали идеологию. Немирович-Данченко прекрасно понимал это и потому со смыслом выбирал «Лизистрату». Он был уверен в ее созвучности времени: «Формально политическое значение пьесы бесспорно. В этом отношении нас поддержал и А. В. Луначарский». Немирович-Данченко подчеркнул это корреспонденту «Правды».

«Спектакль признается новой страницей театра» [[10](#_n_2_2_010)], — телеграфировал Немирович-Данченко Л. Д. Леонидову после двух публичных генеральных репетиций «Лизистраты». Он очень хотел, чтобы отсутствующий Станиславский знал об этом отрадном факте.

С другой стороны, Немирович-Данченко хотел, чтобы Станиславский знал, что в своем новаторстве он не зашел так далеко, как это толкует самый идеологизированный театральный критик Бескин. Новость о появлении его рецензии, озаглавленной «Пожар “Вишневого сада”», застала Немировича-Данченко уже за границей, в первые дни его пребывания в Берлине. Поэтому он поручил Бертенсону, отправлявшемуся с кратким визитом к Станиславскому во Фрейбург, рассказать там все это. «… Я *огораживаюсь* от статьи “Пожар "Вишневого сада"”», — просил он передать «между прочим» [[11](#_n_2_2_011)].

{134} Это странное «между прочим», возможно, сыграло свою роль. Надо ли делать акцент на сообщении или нет? Когда, встретившись в Варене, Немирович-Данченко спросил Станиславского об его мнении, тот ответил, «что ни статьи не знает, ни Бертенсон ему ничего не говорил» [[12](#_n_2_2_012)].

Немирович-Данченко начал расследование. Сам он предполагал двояко: и Станиславский мог уклониться, и Бертенсон мог не сказать. Ему же хотелось знать правду. Он написал Бокшанской, чтобы она выяснила.

Бокшанская отвечала, что ей было «неловко» [[13](#_n_2_2_013)] в Варене, когда она присутствовала при ответе Станиславского. Бокшанская уверяла, что она сама рассказывала ему об успехе «Лизистраты» во время работы с ним во Фрейбурге (она печатала под его диктовку «Мою жизнь в искусстве»). Станиславский же не заинтересовался. О том, исполнил ли тогда во Фрейбурге поручение Немировича-Данченко Бертенсон, она не упоминала, а писала, что он исполнил его сейчас в Париже.

Письмо от Немировича-Данченко с приложением рецензий и повторением слов, что он отмежевывается от статьи Бескина, было получено в Париже 14 октября 1923 года. Теперь Бокшанская взяла дело доведения событий до Станиславского в свои руки. Под ее нажимом он прочел одну рецензию и будто бы сказал: «Ох‑охо, после этого всего приходится подумать: стоит ли возвращаться?!» [[14](#_n_2_2_014)]

Бокшанская истолковала его слова так: «Мы, мол, устарели, мы не нужны» [[15](#_n_2_2_015)]. О том, что не нужны, Станиславский стал говорить с актерами за кулисами, а Подгорный с ним спорил, что это не так, потому что Немирович-Данченко еще летом объяснял, как Москве нужны настоящие актеры-мастера.

Кроме рецензий Немирович-Данченко прислал и свою беседу о «Лизистрате». Ее Станиславский не стал читать сразу, а унес с собой. Но какая эта была из бесед, Бокшанская не указывает. А к этому времени были опубликованы две беседы. Первая появилась в «Правде» 15 сентября 1923 года. В ней внимание Станиславского могло бы привлечь принципиальное заявление Немировича-Данченко: «В старых приемах Художественного театра многое отцвело. Целый ряд сценических и постановочных подходов устарел. Нужна была встряска, новые приемы, новый ритм. И вся работа стихийно потянулась в эту сторону. <…> Так, отойдя от ненужного, устаревшего, сохранив самое главное — почву и воспользовавшись всем тем, что можно было взять нового, мы работали над “Лизистратой”».

{135} Вторая беседа появилась в журнале «Зрелища» 26 сентября 1923 года и была ответом на рецензию Бескина. В ней Немирович-Данченко еще резче проводил идею сочетания новаторства и основ. «В огне “Лизистраты” горели “Вишневые сады” сценического реализма, — писал Бескин. — Горели весело. Горели молодо. И в этом огромное историческое значение этого спектакля» [[16](#_n_2_2_016)]. «*Сад сгореть может, но почва никогда*» [[17](#_n_2_2_017)], — парировал Немирович-Данченко. Он признал, что нарушил «целый ряд старых режиссерских канонов», но при этом сохранил «*нужное старое*» [[18](#_n_2_2_018)].

Бескин праздновал победу: «Лизистрата» разбила «вчерашних богов» — «реалистическое искусство», а «*старый* Художественный театр “с триумфом” умирает где-то в американских скитаниях» [[19](#_n_2_2_019)]. Немирович-Данченко с полным спокойствием рассеивал его заблуждение: «Лизистратой» осуществляется идея Станиславского — «перебросить центр внимания на оперу» [[20](#_n_2_2_020)]. Вместе с этим он, Немирович-Данченко, воплощает в ней и свою мечту о «синтетическом театре», в котором опера, оперетта и трагедия исполняются артистическим составом одной труппы.

Уходя из кабинета Немировича-Данченко, беседовавший с ним корреспондент журнала «Зрелища» ощутил незыблемость «почвы», ступая теми же «полутемными коридорами» в тишине «храма» [[21](#_n_2_2_021)], как и прежде.

Явление «Лизистраты» должно было издалека казаться Станиславскому большим, может быть, и пугающим. Вон и Мейерхольд, будучи летом в Германии, хотел ему рассказать об этой постановке. Станиславский не нашел для их встречи времени. С премьерой «Лизистраты» в новом сезоне он поздравил Немировича-Данченко 20 октября 1923 года.

Сейчас он сам не мог продемонстрировать ничего в художественном отношении принципиального. Единственная его режиссерская задумка — «Плоды просвещения» Толстого, начатая еще в Москве и перенесенная в план работы на гастролях, не осуществилась, да было и нечего надеяться на это. Во-первых, мешали частые переезды по Америке из города в город. Во-вторых, Станиславский был сверх всяких сил занят писанием книги. А в‑третьих, ему дали понять, что постановки «Плодов просвещения» никто не хочет: ни Гест для американской премьеры, ни Немирович-Данченко для московской. Последнего Станиславский уж никак не мог понять. Ему казалось, что «Плоды просвещения» — «Пьеса, созданная для современных модных обострений. Почему ее не любят?» [[22](#_n_2_2_022)]

{136} Не опасался ли Немирович-Данченко повторения истории с «Селом Степанчиковым»? Ведь Станиславский собирался играть роль Звездинцева. А Немирович-Данченко вынес ему приговор: «Он не актер больше и даже не режиссер» [[23](#_n_2_2_023)]. Это его высказывание записал Михальский. Немирович-Данченко был убежден, что в новой «крепкой труппе» Художественного театра Станиславский может быть использован «только как преподаватель» [[24](#_n_2_2_024)].

По приезде в Москву Станиславский все же попробует ставить «Плоды просвещения». Теперь же его охлаждению к работе способствовали, как говорили, и неудачные наброски декораций, сделанные Добужинским.

После долгих размышлений, в конце января 1924 года Станиславский написал Немировичу-Данченко большое письмо. Бокшанская описывала, что оно вылилось из его души, что, диктуя, он увлекался и не замечал, как оно разрастается. В этом письме он признал, что реализм устарел в декорациях, но не в актерской игре. «Но какие новые декорации мы сумеем оправдать своим внутренним чувством, мы можем решить только тогда, когда увидим, куда Вы повели наше искусство», — предупреждал он, несомненно, под влиянием прочитанного о «Лизистрате». Станиславский пишет, что продолжает хотеть добиваться в искусстве «своего» — «так как я наверно знаю, что оно нужно, что его ждут, что без меня его не узнают так точно, как без Вас не узнают Вашего — необходимого для будущего искусства».

Полтора года отсутствия основных творческих сил МХАТ в Москве привели к тому, что Немирович-Данченко стал сомневаться: есть ли единая цель у разрозненных половин театра? Он предполагал, что без его титанических усилий и авторитета дальше ничего не будет. С января 1924 года он начал тревожить гастролирующую труппу, спускать ее с неба на землю, требуя принять общие цели и план реформы театра. «С угрожающей очевидностью надвигается время для решения важнейшего вопроса нашего существования: что же будет дальше? в будущем году?» — писал он Бокшанской, разумеется, для передачи всем.

По-прежнему Бокшанская являлась связной Немировича-Данченко с гастролирующей половиной МХАТ. В первых числах февраля он дал ей тайное «*поручение*, которое надо провести с огромным тактом». Он просил сперва только Станиславского ознакомить с предлагаемым планом реформы. В случае его несогласия — все же ознакомить избранных лиц, {137} чтобы те знали, что им предлагалось. Трудность поручения была в том, что Бокшанская должна была найти тон разговора со Станиславским, чтобы не напугать его и суметь растолковать ему предложения, восполняя «недоговоренности или неясности» письма. О согласии или несогласии Станиславского Немирович-Данченко хотел получить немедленное известие по телеграфу.

Немирович-Данченко ставил Станиславского перед выбором: принять утвержденный им и Луначарским план реформы или отвергнуть его. В положительном случае Станиславский и пайщики «всецело» подчиняются плану. В отрицательном — Немирович-Данченко считает, что он «свободен распоряжаться собой».

Сам план состоит в том, что создается «одни *большая труппа нового Художественного театра*». Ее составляют «старики» МХАТ, Первая и Музыкальная студии и еще несколько лиц из других студий. Спектакли этой труппы идут одновременно в двух помещениях: в Камергерском переулке и в Новом театре на Театральной площади (он передавался МХАТ). Ждать ответа Станиславского Немирович-Данченко мог лишь до 10 марта.

За это время Немирович-Данченко подготавливает реформу практически. Он проводит с помощью Наркомпроса два заседания — 7 и 9 февраля 1924 года — с представителями драматических студий. Он докладывает им одобренный Луначарским план создания одного большого театра. Реакция студийцев, без сомнения, показывает, что план этот на глазах рушится. Принцип, что «один прекрасный театр лучше 40 хороших» [[25](#_n_2_2_025)], никого не убеждает. Никто не хочет приносить себя в жертву объединению. Решительность отказа зависела от степени завоеванного авторитета.

Решительнее всех, конечно, отказывается Михаил Чехов. Он считает, что слияние невозможно, потому что фактически Первая студия уже является самостоятельным театром. Юрий Завадский объясняет нежелание Третьей студии, наоборот, тем, что она еще не определилась, еще переживает творческие искания. Константин Бабанин от лица Четвертой студии говорит, что она хочет повременить, и просит позволить ей пожить самой по себе. Один Илья Судаков не отвечает конкретно и только объясняет, что состояние Второй студии таково, что она просит себе руководителя от театра.

Впервые у Немировича-Данченко закрадывается мысль, что Первая студия — это отдельный «2‑й Художественный театр».

{138} Заседания проходили без представителя Музыкальной студии. У нее еще не было достаточного авторитета. Немирович-Данченко соглашался с мнением, что она пока без него, своего руководителя, ничего собой не представляет. Кроме того, взгляд Немировича-Данченко на возможность создания «синтетического театра» стал меняться. «К. О. очень трудно сливать совсем с драмой, — начал подумывать он. — Очень разные органически по искусству».

Был разгар его работы над оперой Бизе «Кармен», и чем яснее он видел оперную перспективу развития Музыкальной студии, тем ненужнее ему казалось полное слияние с МХАТ. У Немировича-Данченко даже мелькала другая идея — соединить свою «Комическую оперу» с Оперной студией Станиславского и молодежью Большого театра. Но его, во-первых, остановила от этого Малиновская, а во-вторых, он и сам удержался от опрометчивого шага, в результате которого — «я с Конст. Серг. снова столкнемся и на этом деле».

Немирович-Данченко не скрывает этих осложнений со студиями от Станиславского, подробно описав их в письме к Бокшанской. Однако его требование «безоговорочного» решения дальнейшей участи всего дела разволновало Станиславского. Бокшанская думала, что он не в силах «разобраться» [[26](#_n_2_2_026)] в этом. Он попросил ее сделать выписку плана Немировича-Данченко и копию своего последнего письма к нему. Похоже, что Станиславский хотел подготовиться, прежде чем ознакомить всех с московским планом реформы. При этом он уже сразу сказал Бокшанской, что не хочет соединяться с Первой студией и предпочитает Музыкальную, но при раздельных бюджетах. Потом Станиславский разрешил прочесть выписку плана Лужскому и Москвину.

Срок, отведенный Немировичем-Данченко на раздумья, вот‑вот заканчивался, и Подгорный уговаривал Станиславского созвать собрание пайщиков. Станиславский захотел предварительно посоветоваться в узком кругу: с Москвиным, Лужским и Подгорным. Совещались три раза — 4, 5 и 7 марта 1924 года.

План вызвал сомнения. С одной стороны, не надеялись на силы молодежи из Второй студии. С другой — боялись конкуренции с молодежью из Первой студии. Объединение с Музыкальной студией угрожало бюджету. Точку зрения Станиславского записал Подгорный:

«Самое хлопотливое — это большое дело, т. е. соединение.

Больше, чем с 1‑й студией, готов соединиться с К. О.

{139} Больших постановок мы не можем сделать — статисты съедят.

Соединение с 1‑й студией невозможно. Играть в Студии могу, гастролером, но разжижать МХТ Студией — нет. Не могу швырнуть и бросить русское искусство.

Идеал: наиболее очищенная труппа и уменьшенная, но спектакли МХТ, спектакли настоящего русского искусства.

Тяготение к МХТ 3‑й Студии и 2‑й. Пополнение из них» [[27](#_n_2_2_027)]. Станиславский собрался послать Немировичу-Данченко «решительную телеграмму» [[28](#_n_2_2_028)].

Текст этой телеграммы был предложен общему собранию пайщиков 9 марта 1924 года и тем же числом передан в Москву. Бокшанская писала, что не все были с ним согласны. Некоторые предпочли бы не ставить Немировичу-Данченко никаких условий и просто телеграфировать о своем «безоговорочном» согласии с реформой.

В телеграмме, подписанной: «Станиславский и все старики», хотя и говорилось о «безоговорочном» доверии Немировичу-Данченко «духовных и материальных судеб театра», условия ставились. Так, просили «сохранить дорогие <…> художественные завоевания». Этим как бы сомневались в московских экспериментах. Было и категорическое условие: «Старые спектакли идут под маркой МХТ, новые, объединенных групп, под выработанной Вами маркой».

Но в чем же тогда создание «одной большой труппы нового Художественного театра»?! Немировичу-Данченко стало до боли ясно, что за объединение всех сил он бьется, «как чистейший Дон Кихот». Реформа рушилась не только со стороны студий, но и Станиславского со «стариками». Узнав об их телеграмме, и Первая студия, которая было уговорами Немировича-Данченко начала поддаваться, опять вернулась на прежнюю позицию самостоятельности.

Правда, Немирович-Данченко не очень надеялся, что ему окажут доверие без каких-либо условий. Слишком хорошо он всех знал. Однако они еще не знали Немировича-Данченко, который покончил в себе самом с компромиссами. Не знали нового Немировича-Данченко, победно проведшего полтора сезона в единоборстве с недоброжелателями Художественного театра. Не знали, что для него значит иметь за спиной постановки «Анго» и «Лизистраты». Этот Немирович-Данченко не намерен был ничего, как он писал, «штопать».

Негодование настолько владело им, что он более четырех дней не мог толково составить ответную телеграмму. Только {140} 14 марта он отправил ее на имя Бокшанской. «Прочтите всем “старикам” <…> — поручал он ей. — Вторая половина опрокидывает первую, запутывает меня, толкает на независимые планы». Он имел в виду, что условия «стариков» противоречат их «безоговорочному» доверию. Это не только связывало его в деловом отношении, но и оскорбляло. Поэтому он ставил их в известность, что власти его уважают: «Официальным доверием пользуюсь вполне». Немирович-Данченко делал последнее предупреждение об обязательном прибытии труппы «к началу сезона».

Свой взгляд на создавшееся положение и свои чувства он раскрыл в подробном письме к Бокшанской, посланном вослед телеграмме через несколько дней. Новым в нем явилось то, что Немирович-Данченко объяснял недоверие «стариков» их страхом, что «полным слиянием с опереткой» он уронит марку МХАТ или «зазнается». Убедительным для «стариков» должно было стать то, что он хочет «использовать *все*, что создано под этой фирмой хорошего, и тем укрепить ее еще на 20 лет». Сделать это поможет отобранная студийная молодежь, что, вообще-то, по словам Немировича-Данченко, как раз и вытекает из практики Станиславского, создавшего все эти студии для МХАТ.

Немировичу-Данченко нужно было безграничное доверие товарищей на весь период реформ. Только он, понимая обстановку в Москве, знает, какие мечты «стариков» реальны, а какие — беспочвенны. В это входит и выбор пьесы, и распределение ролей, и характер постановки.

Все это Немирович-Данченко писал уже спокойно, так как писал на следующий день после получения телеграммы Станиславского и «стариков» из Бруклина, которую нельзя было понимать иначе, как их капитуляцию перед ним. Они волновались, что он их не так понял. Вторую половину своей телеграммы они объясняли как «мечтания, ничему не обязывающие». С полным смирением они просили назвать им точную дату возвращения. Телеграмма заканчивалась вопросом: «Кого из наших считаете безусловно ненужными?»

Этим вопросом на Немировича-Данченко перекладывалось проведение болезненного мероприятия — сокращение труппы. Раз он сам заговорил об этом, то ему и карты в руки. А заговорил он еще в середине февраля в своем первом письме о предстоящей реформе.

Он советовал взять критерием для сокращения потерю некоторыми лицами дисциплины и этики, а также творческую {141} бесполезность. Чтобы не будоражить всех заранее, он только назвал лиц, которым не следует давать читать это его письмо. Это были: «Бакшеев, Булгаков, Добронравов, Пыжова, Тамиров, Шевченко, Бондырев». Немирович-Данченко просил понять его правильно: он не против них. Он только против того, чтобы брать на себя обязательства об их судьбе в Москве. Он подчеркивал, что знает имена тех, кто в новом Художественном театре не нужен, и «только до времени» их не называет.

И все-таки понятно, что это — черновик черного списка. Понятно и то, что в основе его было мнение, составленное Немировичем-Данченко по письмам Бокшанской с описанием их «подвигов». Ведь это были те, кто так или иначе нарушали дисциплину или этику.

В этом же письме Немирович-Данченко писал, что хотел бы возвращения в Москву Тарасовой и Тарханова. В скором времени он предпринял хлопоты о получении ими вместе с семьями необходимых документов для въезда в страну. И Станиславский, и Немирович-Данченко единодушно очень рассчитывали на Тарасову в будущем Художественном театре.

Бокшанская писала, что кроме Тарасовой Станиславского волнует судьба Пыжовой и Ершова, а других нет. Во втором сезоне гастролей Пыжова стала партнершей Станиславского в «Хозяйке гостиницы». Он радовался ее успеху в Мирандолине и с удовольствием приводил отзыв критика А. А. Койранского, что она «неизмеримо выше Гзовской».

Немирович-Данченко Пыжову в Мирандолине не видел, знал ее по спектаклям Первой студии и небольшим ролям в МХТ. Из писем же Бокшанской ему было известно, что одобрение Станиславского прибавило ей гонору за кулисами. Это было причиной занесения ее имени в черный список. В окончательной телеграмме о реформировании труппы Немирович-Данченко назовет Пыжову среди тех, кому отводится «очень мало» [[29](#_n_2_2_029)] дела, что ее, понятно, не удовлетворит.

С окончательной телеграммой о ненужных артистах произошло трагическое недоразумение, навсегда бросившее на Немировича-Данченко обвинение в вынужденной эмиграции некоторых лиц.

Станиславский, как мог, затягивал объявление проекта сокращения. Он поступал, как страус, пряча голову под крыло, в то время, когда все вокруг уже предчувствовали или знали о предстоящей драме. «Не забывайте, что мое и Правления положение здесь трудное, — писал он Немировичу-Данченко из Чикаго 7 – 8 апреля 1924 года. — Все знают, что в Москве решается {142} судьба актеров. Может статься, что многих из них выгонят. Если это случится, актеры не станут церемониться и откажутся играть здесь» [[30](#_n_2_2_030)]. Станиславскому приходило в голову «написать о каждом из труппы свое мнение» [[31](#_n_2_2_031)], но он боялся, что за время гастролей перестал быть беспристрастным и только «запутает» [[32](#_n_2_2_032)] Немировича-Данченко в этой хирургической операции. Станиславский хотел, чтобы сокращение решалось в Москве, но этого вовсе не брал на себя окончательно Немирович-Данченко.

Дальше Подгорный телеграфировал Немировичу-Данченко 19 апреля 1924 года из Чикаго: «Для организации отъезда принужден просить срочно сообщить список ненужных театру <…>» [[33](#_n_2_2_033)]. 22 апреля следует ответ Немировича-Данченко из Москвы. Вот тогда-то в дело замешивается… почта! Ее произволом Немирович-Данченко становится единственным ответственным за судьбы людей, а Станиславский — свободным от решения.

Ответная телеграмма Немировича-Данченко представлена в архиве МХАТ тремя документами: 1) оригинал-автограф; 2) оригинал телеграммы с русским текстом, написанным латинскими буквами, каким он был передан и получен в Америке; 3) расшифровка, то есть обратный перевод телеграммы на русские буквы, сделанный в Америке.

В оригинале, написанном Немировичем-Данченко, говорится: «[С] сожалением не вижу никакого дела Ждановой, Успенской, Бондыреву, Добронравову. Очень мало Пыжовой, Булгаковым, Тамирову. Всем этим советую обратиться [к] своим студиям. Окончательное решение предоставляю Константину Сергеевичу. Малиновская [в] отставке. Пришлите сожаление об уходе» [[34](#_n_2_2_034)].

В оригинале телеграммы, полученной в Америке, после слов: «Окончательное решение» [[35](#_n_2_2_035)] — пропущены слова: «предоставляю Константину Сергеевичу. Малиновская [в]».

Эта телеграмма была получена в Чикаго вечером, а на следующий день Бокшанская уведомляла Немировича-Данченко, что высылается сочувственная телеграмма Малиновской. «Мы именно так поняли одну из последних фраз Вашей последней телеграммы, в которой, видимо, было пропущено два слова, — кто говорит, намеренно, кто — по ошибке телеграфа» [[36](#_n_2_2_036)].

Что выпала фамилия Малиновской, в Чикаго догадались. А вот, что выпала самая важная для Немировича-Данченко часть фразы о передаче решения о сокращении Станиславскому, — не догадались.

{143} Из письма Бокшанской видно, что и без этих выпущенных слов Станиславский испугался оглашения телеграммы. Посоветовавшись со «стариками», он решил оповестить труппу об ее содержании, сделав купюру. На расшифровке телеграммы в скобки взяты фамилии и совет Немировича-Данченко обратиться за трудоустройством в свои прежние студии. Этот именно совет доказывает, что он не обрекал никого оставаться в Америке.

В Москве Немирович-Данченко и Луначарский, видя настроения студий, приняли, что Первая студия становится самостоятельной и получает помещение Нового театра, что самостоятельна и Третья студия, а Музыкальная студия «сохранит только территориальную связь» [[37](#_n_2_2_037)] с МХАТ.

Относительно же самой метрополии — Художественного театра — Немирович-Данченко понял: не молодежь надо ставить в центр обновляемой труппы, а, наоборот, «стариков», окружая их кольцом молодежи. Это была капитальная идея, продлившая жизнь Художественного театра, как и предсказывал Немирович-Данченко, на 20 лет активной и плодотворной работы в искусстве второго поколения, пока не ушел от него последний из «стариков». То была победа, осуществление мечты, о которой он провидчески писал Качалову: «Может быть, Художественный театр, накопивши новые силы вразброд, соберется в новый, великолепный, опять первый театр в мире, свежий и богатый, на новые десятки лет, по которому опять будут равняться все другие театры». Такой театр сбылся в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», «Горячем сердце» и «Мертвых душах» Станиславского, в «Воскресении», «Анне Карениной» и «Трех сестрах» Немировича-Данченко. Здесь возле «стариков» прославились другие имена, и только равнение на этот театр с годами стало для него губительным.

Немирович-Данченко сообщил в Америку будущий репертуар и даже распределение некоторых ролей. Бокшанская писала, что по этим данным все поняли, кто нужен, а кто нет, хотя Станиславский все еще избегал официального объявления имен.

Подробно о том, как происходила реформа в Москве, Немирович-Данченко поручил написать Станиславскому своего нового помощника — Судакова. Он сделал его своим «ближайшим помощником» в марте 1924 года, когда Берсенев и Сушкевич по причине отделения Первой студии от МХАТ перестали ему помогать. «Он мне за эти годы, что я сталкиваюсь со всеми, нравится, — писал Немирович-Данченко Станиславскому. — {144} И настойчив, дотошен и питает истинное поклонение перед МХТ, а не показное, и вдумчив, и понимает задачи современности». Как выяснится дальше, именно чрезмерное знание современных задач и активность Судакова сыграют роковую роль в отношении к нему Станиславского.

«Доклад» Судаков закончил 22 мая 1924 года. До Станиславского он дошел, видимо, в самый последний день перед его отъездом из Парижа в Швейцарию. Свои впечатления от изложенной в «докладе» реформы он написал Немировичу-Данченко по зрелом размышлении через месяц. «<…> Подчиняюсь и одобряю все Ваши меры <…>» [[38](#_n_2_2_038)], — заверял он.

Обиды на студии, особенно на Первую за ее измену Художественному театру «по всем статьям» [[39](#_n_2_2_039)], помогали ему не сомневаться, что Немирович-Данченко поступил с ними правильно. Поэтому он был рад Первую студию отделить и «отсечь» [[40](#_n_2_2_040)] Третью. Станиславский сравнил студии с дочерьми короля Лира. Первая, Гонерилья, живет ради себя, ничем не жертвуя театру. Третья, Регана, вступила в опасные связи с Мейерхольдом, от которых ее пытался удерживать Немирович-Данченко. Из‑за этого Мейерхольд уже назначил Станиславскому свидание осенью в Москве, чтобы просить защитить ее от действий со стороны МХАТ. Разумеется, что после всего того, что за всю жизнь уже было между ними из-за Мейерхольда, Станиславский избегает обсуждать этот момент с Немировичем-Данченко и скрывает от него, что знает об этом.

И наконец, Вторую студию Станиславский называет Корделией. Она хоть и заблудилась, но опомнилась — вышла из «футуристического разгула» [[41](#_n_2_2_041)]. Только ее Станиславский принимает обратно. Из «доклада» Судакова Станиславский узнал, что Вторая студия подала заявление о том, что «она сама ликвидирует себя и предоставляет в распоряжение театра» [[42](#_n_2_2_042)].

Еще раньше Немирович-Данченко хотел приблизить Вторую студию к театру, поставив ее «на место прежней Первой», и велеть режиссерам из МХАТ руководить ее спектаклями. Тогда студийцы не заходили бы «в дебри» [[43](#_n_2_2_043)], подобные постановкам «Укрощения строптивой» Шекспира или «Разбойников» Шиллера. О «Разбойниках» он писал Станиславскому: «Нарочитая “левизна”, внешняя, вздорная, дешевая: т. е. конструктивизм, чудища вместо людей и проч.» [[44](#_n_2_2_044)]. Теперь Немирович-Данченко стал формировать из Второй студии новую студию со школой, переходную в труппу МХАТ. «Вождем, руководителем Школы и Студии мы ждем Константина Сергеевича» [[45](#_n_2_2_045)], — писал в «докладе» Судаков.

{145} Станиславский настолько разочаровался в студиях, что сомневался, принимать ли это предложение. Если целое десятилетие (с 1911 по 1921 год) он доказывал Немировичу-Данченко и всем пользу студий, то теперь просил помощи у Немировича-Данченко: «Но на этот раз Вы поддержите во мне веру или хоть проблеск какой-то надежды на студии» [[46](#_n_2_2_046)]. Теперь он словно встал на прежнюю точку зрения Немировича-Данченко и уверял: «Все студийцы — мещане с крошечными практическими и утилитарными запросами. <…> Эти миленькие театрики, в которые превратились студии, — мне ненавистны» [[47](#_n_2_2_047)].

Станиславский соглашался стать «верховным лицом» над вновь образуемой студией, но сильно сомневался, нужен ли он ей по существу дела. Ему казалось, что со своей «системой» он не нужен никому, что всем «довольно немногого, что они уже получили» [[48](#_n_2_2_048)]. Предположение своей ненужности определяло для Станиславского его место в театральной среде: «В результате — я одинок как перст и стал еще больше нелюдимым» [[49](#_n_2_2_049)].

Потом он втянется в работу, будет мечтать об академии театрального мастерства при МХАТ, откроет новую студию, но от чувства одиночества так и не избавится.

Очевидно, это состояние Станиславского было психологически сложным явлением. Его одиночество было отчасти действительным, отчасти внушенным себе. По крайней мере его одиночество могло оставлять и такое впечатление. Гиацинтова, сожалеющая о разрыве Станиславского с первостудийцами, думала, что он не допускает до себя людского участия: «До своего сердца он не даст дотронуться, а говорить вечно о театральных недоразумениях или о том, что снега до сих пор нет — очень скучно и ненужно…» [[50](#_n_2_2_050)]. Гиацинтова называла состояние Станиславского, когда он, настроившись против всех, затыкает себе уши ватой, «глубочайшей трагедией» [[51](#_n_2_2_051)]. В ее понимании, он — «старый, грандиозный» — был «демонстративно один» и в своей гениальности, и в «своей простой человеческой старости» [[52](#_n_2_2_052)].

Состояние труппы в последние два гастрольных сезона, превративших, по мнению Станиславского, МХАТ из театра в «представляльное учреждение» [[53](#_n_2_2_053)], способствовало в нем процессу отчуждения. В этой труппе он верил теперь только Подгорному. Несмотря на вражду труппы с Подгорным, он рекомендовал его Немировичу-Данченко как единственного надежного работника: «Подгорный — это самый преданный человек — Вам, мне, дирекции, делу <…>» [[54](#_n_2_2_054)].

{146} Станиславский не скрывает того, что в Подгорном есть противоречие: он полезен, но всех раздражает. Понятно, например, что Бертенсон раздражает «своим петербургским тоном» [[55](#_n_2_2_055)], но почему такую реакцию вызывает Подгорный, Станиславский не знает.

Остается предположить, что усердность Подгорного переходит в подмену чужой власти. Очевидно, что он мастер на переговоры и не боится трудных командировок: через линию фронта, за границу или, как покажет будущее, в Кремль. Он уговорил «Качаловскую группу» вернуться, он уговорил Немировича-Данченко продлить заграничные гастроли в минуту, когда тот засомневался в этом. Пока он служит двум богам — обоим основателям Художественного театра, но долго так не будет. Станиславский шутит, что «триумвират» [[56](#_n_2_2_056)] Подгорный, Бокшанская и Таманцова — это «menage en trois»[[37]](#footnote-38). Но кто, как и с кем станет сотрудничать, покажет новая жизнь в большой труппе Художественного театра.

Станиславский хочет во всех предстоящих делах «передавать» «свой голос» [[57](#_n_2_2_057)] Немировичу-Данченко. «Если можно еще спасти МХТ, то это можете сделать один — *Вы* <…>, — пишет он Немировичу-Данченко. — Поэтому лично я — стою за предоставление Вам — полной диктатуры» [[58](#_n_2_2_058)]. Это он пишет ему в разгаре лета 1924 года в Карлсбад. «Радуюсь скорому свиданию» [[59](#_n_2_2_059)], — прочитал Немирович-Данченко в том же письме.

Станиславский вправду стремился в Москву, но рядом с этим естественным желанием он испытывал страх. Узнав об аресте и высылке Михальского, он говорил в испуге: «Раз что так, то, значит, с вокзала — в Чека» [[60](#_n_2_2_060)]. Напуганный, он по любому поводу спрашивает совета у Немировича-Данченко. Можно ли подписать договор на новое издание «Моей жизни в искусстве» за границей, так как «в Москве скажут опять, что я братаюсь с врагами Советской России» [[61](#_n_2_2_061)]? Достаточно ли будет разрешения Немировича-Данченко оставить сына на долечивание в Давосе?[[38]](#footnote-39)

Он боится, как впишется в советскую действительность, отвыкнув от нее за два сезона. И даже московский дом отпугивает его: «Боюсь только своей ужасающей квартиры — у меня {147} нет дома. И это ужасно. Единственный дом у меня во всем мире — это маленькая комната с ванной в гостинице “Торндайк” в Нью-Йорке. Только там я чувствую себя дома и могу жить, заниматься, писать, думать, быть один…» Он и правда любит свое одиночество?..

## Глава третьяВоссоединение в Москве — Станиславский подчиняется «всецело» — Назначение двух секретарш — Восстановление репертуара — Две команды «Горя от ума» — Молчание и скука — Театр поглотил студию — Влияние на мемуары Станиславского — История с премьерой «Пугачевщины» — Проводы Немировича-Данченко

Станиславский приехал в Москву 8 августа 1924 года. Встречали его и других артистов, приехавших вместе с ним, на вокзале достаточно парадно. Дома он был приятно удивлен порядком и чистотой, цветами на столе. Самые младшие мхатовцы из Четвертой студии принесли ему корзину с фруктами.

Немировича-Данченко еще в Москве не было. Он отдыхал за границей, полный благодарности товарищам, которые своим трудом на гастролях сделали для него материально возможным этот отдых. Но он уже продумывал план встречи с ними и расписал по дням репетиции: «Я приеду в Театр только 26‑го, отниму у стариков для беседы время или до обеда, или вечер (или весь день, включая и обед?)» [[1](#_n_2_3_001)].

И хотя Станиславский уже приступил к работе 15 августа, отбирая исполнителей для возобновления «Горя от ума», в театре, по словам Бокшанской, «чувствовали, что все настоящее начнется с 24 авг., со дня приезда Вл. Ив.» [[2](#_n_2_3_002)].

Все так и было. Станиславский встретил Немировича-Данченко на вокзале 24 августа. Народу собралось много, но некоторые «старики», успевшие свидеться с Немировичем-Данченко весной, до его отъезда на летний отдых, не пришли, поэтому «помпезность была отменена» [[3](#_n_2_3_003)]. Зато и «помпезность» и сердечность, и значение встречи в полной мере проявились через два дня — 26 августа.

«В этот день, в 1 час дня, было назначено собрание всех стариков для встречи с Вл. Ив., — описывает Бокшанская. — В зале К. О., в углу с мягкой мебелью все они уселись и разговаривали. В середине зала был накрыт стол. Говорили они {148} до пятого часа. Потом сели обедать. Ал[ексей] Александрович[[39]](#footnote-40) сделал великолепный обед, который окончился что-то около восьми» [[4](#_n_2_3_004)]. Получается, что проговорили целые семь часов. Из впечатления Бокшанской, что Немирович-Данченко хоть и устал, но доволен, можно заключить, что беседа, как он и хотел, состоялась серьезная.

О чем говорили Немирович-Данченко и все «старики», включая Станиславского, кажется, никто не записывал. Можно не сомневаться, что Немирович-Данченко говорил о том, как хочет устроить театр заново. Вероятно, он повторил все, что писал «старикам» последнее время. Вероятно, рассказал им о новейших требованиях власти, например о распоряжении Управления госактеатрами, что следует испрашивать разрешения у него о затратах на новые постановки или что «Царя Федора» Главрепертком дозволил играть один раз в неделю как исключение, пока репертуар не пополнится какой-нибудь премьерой.

Мог он говорить и о том, что хочет устроить дело так, «чтоб работающие не нуждались, — особенно старики» [[5](#_n_2_3_005)].

Наверняка же он говорил о том, что называется «моральным климатом», который держится уважением друг к другу и пресечением «всякого антагонизма <…> всеми средствами, преимущественно мудрыми» [[6](#_n_2_3_006)]. «Еще раз повторяю мое важнейшее желание, — мог сказать Немирович-Данченко на обеде 26 августа, — не путаться в мелочных счетах, мелочных претензиях, устранять всякое стравливание, решительно зажимать рты всем плетунам и особенно плетухам…» [[7](#_n_2_3_007)].

Торжественность возвращения театра, торжественность встречи его основателей после долгой разлуки публично прозвучала на генеральной репетиции «Смерти Пазухина» перед открытием сезона 1924/25 года. Состоялась она 9 сентября.

Немирович-Данченко относился к открытию этого сезона с особым волнением, потому что держал экзамен перед властями, сделавшими за прошедшие два года столько исключений Художественному театру, лишь бы увидеть его в сборе. Для него это была не столько генеральная спектакля, сколько демонстрация воссоединившейся труппы МХАТ в ее великолепном составе.

На генеральную было приглашено правительство. За два дня Немирович-Данченко распорядился взять расписки с Бурджалова, Качалова, Подгорного, Раевской, Завадского, Баклановой {149} и других, что в антрактах они будут принимать и угощать членов правительства в зале К. О.

И вот торжественная минута: перед началом репетиции в зале появляется Станиславский. Он шел к режиссерскому столику, за которым сидел Немирович-Данченко. Он раскланивался аплодирующим. Заметили, что он побледнел и что у Немировича-Данченко задрожали губы и на глазах появились слезы. В эту минуту их чувства были едины.

По плану обмена гастрольными поездками Немировичу-Данченко уже следовало везти за границу Музыкальную студию, но он отложил свое турне. При этом он рисковал, что отсрочка охладит интерес зарубежных антрепренеров, и они не предложат ему свои услуги во второй раз. Немирович-Данченко боялся, как он писал, «оставить драматическую группу первую зиму [по] возвращении» [[8](#_n_2_3_008)] без себя. Он считал, что закрепление МХАТ в новой обстановке только в его руках, и сумел это внушить Станиславскому.

Станиславский предвидел, что должен будет отдать себя в распоряжение Немировича-Данченко в двух областях: власти и искусства. О власти он писал: «<…> я обещался на этот год беспрекословно подчиниться воле диктатора Владимира Ивановича». Об искусстве он писал: «Всецело подчиняюсь и на год совершенно убираю свою личную инициативу и мечтания» [[9](#_n_2_3_009)]. Он заверял Немировича-Данченко, что поступает так «без всякого дурного чувства» [[10](#_n_2_3_010)], то есть искренно.

Свой выбор он подтвердил и на стороне. Студийцы Третьей студии пытались склонить его сотрудничать с ними и с Мейерхольдом и не «поддерживать фиктивную видимость своего единения с Владимиром Ивановичем». Станиславский ответил, что признает факт своего расхождения с Немировичем-Данченко, но в данном положении считает необходимым быть с ним «вместе». Б. Е. Захава, описывавший Мейерхольду переговоры со Станиславским, констатировал, что они не удались, несмотря на то, что Станиславский проявлял интерес к работе с Мейерхольдом. Он говорил, что она возможна, если бы он смог помирить Мейерхольда и Немировича-Данченко, возобновив сотрудничество с Мейерхольдом вовсе не в Третьей студии, а в самом МХАТ.

После всего, что было между ними троими, все это кажется наивной мечтой Станиславского. Примирению Немировича-Данченко с Мейерхольдом препятствуют личная неприязнь, ревность и борьба за влияние на Станиславского. Зато в самом искусстве Немирович-Данченко не считает Мейерхольда таким {150} чужим, как в иные минуты считает Станиславский. Недавно, на заседании 27 октября 1923 года в честь 25‑летия МХАТ, Немирович-Данченко говорил о Мейерхольде. Притом, что общеизвестно, каким врагом в искусстве считает его Мейерхольд, он просил верить тому, что говорит.

Немирович-Данченко настаивал, что у Мейерхольда одни корни не только со Станиславским, но и с ним, его учителем. «<…> Я утверждаю, — говорил он, — что сколько он ни рвет с Художественным театром, в самых корнях он что-то отсюда унес на всю жизнь» [[11](#_n_2_3_011)]. Эти корни всегда проглядывают в творчестве Мейерхольда, как он ни старается «их рубить» [[12](#_n_2_3_012)]. Сама радикальность театральной оппозиции Мейерхольда, по мнению Немировича-Данченко, не такова, как ее преувеличивают и его сторонники, и его противники. На том заседании он даже сказал, что одобряет желание Захавы пойти поучиться к Мейерхольду с тем, чтобы потом вернуться к МХАТ.

Занятия Мейерхольда в Третьей студии осенью и зимой 1924 года подтвердили, как прав Немирович-Данченко, размышляя о родственности корней. Студиец В. В. Балихин писал Михальскому: «Могу тебе с уверенностью сказать, что он у нас себя держит совершенно иначе, и то, что он будет делать у нас — будет получаться совершенно иначе, чем в его собственном театре. Он, в сущности говоря, работает по школе МХТ» [[13](#_n_2_3_013)].

Мнение, что «Мейерхольд, как умный человек — повернул назад к реализму» [[14](#_n_2_3_014)], а следовательно, стал ближе, каким-то неизвестным путем сложится у Станиславского к лету 1925 года. А в августе 1924 года Захаве не удалось отговорить его от союза с Немировичем-Данченко ради исканий с Мейерхольдом, хотя он явно проявлял интерес к этому, но словно боялся приблизиться. Захава только добился от него мрачного признания: «Вы без нас погибнете, мы без вас погибнем».

Перед началом этого объединительного сезона Немирович-Данченко писал, что он будет для него «лично небывало трудным» [[15](#_n_2_3_015)], и просил помощи у Лужского. Хотя Немирович-Данченко сохранял пост единоличного директора МХАТ, его ближайшей задачей стало формирование нового руководства театра. Документы говорят, что его директорство было формальным — для властей. Настоящей же руководящей должностью Немировича-Данченко считалась совсем другая. Как велось с дореволюционных лет, внутри театра ответственным за все было Правление. «Правление МХАТ есть Правление “стариков” и их достояния, т. е. здания, имущества и т. п.» [[16](#_n_2_3_016)], — рассуждал Немирович-Данченко. Все остальное в театре подчиняется {151} этой воле. «Итак, устанавливаем, — известил он Лужского, — я — Председатель Правления МХАТ, Вы — мой “зам” (заместитель)» [[17](#_n_2_3_017)].

20 сентября 1924 года Бокшанская писала с оказией Михальскому: «У нас почти сконструировалось Правление, вернее, совсем уж определилось, только, вероятно, это и не будет официально оглашаться» [[18](#_n_2_3_018)]. Оно и не могло, если Луначарский, обсуждая с Немировичем-Данченко новый МХАТ, говорил об единоначалии без всяких там «правлений».

Берясь за театр и поручая Станиславскому студию, Немирович-Данченко счел, что каждому надо иметь по секретарю. Себе он назначил Бокшанскую, а Станиславскому — Таманцову. Станиславский поначалу недоумевал, зачем ему секретарша? Однако Немирович-Данченко не только секретаршу ему дал, но и предоставил кабинет, где бы она могла работать, — в помещении студии на Тверской, 22.

Таманцова не хотела там сидеть в отрыве от Художественного театра. До гастролей в Америке она работала в Репертуарной конторе, в непосредственной близи к сцене и актерам, в самом сердце театра. «У меня отняли то, что составляло мою жизнь, для чего и ради чего я жила» [[19](#_n_2_3_019)], — почти сходила она с ума и даже высокий пост при самом Станиславском не утешал ее. В ту пору она больше любила Немировича-Данченко: «Он прекрасный, большой, больше всех этих, и прекрасный» [[20](#_n_2_3_020)]. «Всеми этими» она называла других «стариков». Станиславский же, в ее представлении, тоже «большой», но «в то же время маленький» [[21](#_n_2_3_021)]. «Маленький» потому, что боится чужого мнения о себе.

Таманцову угнетали его ужасное свойство никому не верить и возложенный на нее объем работы. Станиславский передал ей переписку не только с деловыми корреспондентами, но и с Лилиной, остававшейся пока за границей. Вместе с тем Таманцова относила себя, Бокшанскую и Подгорного к редким лицам, умеющим «ему все простить» [[22](#_n_2_3_022)].

Однако этот «триумвират» был уже подорван испортившимися в последние месяцы гастролей отношениями Таманцовой с Бокшанской. Подгорный пытался их помирить, но не смог, а Немирович-Данченко хоть и предчувствовал опасность, развел их по разным секретарским ведомствам, усугубив тем дело.

Как и следовало ожидать, эмоциональность Таманцовой вскоре преобразовала ее обиду на собственную судьбу в театре в потребность противостоять всему на свете. Оказалось, что в защите нуждается не только она сама, но гораздо больше — {152} Станиславский. На исходе третьего месяца своей службы при нем она уже горячо сочувствовала ему. «Я все время ссорюсь с К. С., — писала Таманцова, — за то, что он себя не бережет. Это ужасно. Он работает без передышки, и никому нет до этого никакого дела» [[23](#_n_2_3_023)]. В представлении Таманцовой, у Станиславского появились безжалостные противники.

Но иногда жаль саму Таманцову. Она не была уж таким исчадием ада, каким осталась в легендах ненаписанной истории МХАТ. У нее было «умное, хорошее лицо и красивые глаза» [[24](#_n_2_3_024)], что признавали даже ее соперницы по работе. Может быть, не стоило бы уделять столько внимания характеру Таманцовой, если бы потом ее роль при Станиславском не стала так велика.

Помимо руководства второй заботой Немировича-Данченко было восстановление репертуара МХАТ. Эту заботу он поделил со Станиславским. И хотя, к примеру, «Царь Федор» достался для возобновления Станиславскому, а «Ревизор» — Немировичу-Данченко, они советовались по этим работам друг с другом.

На репетиции «Царя Федора» 10 сентября 1924 года Станиславский впервые предстал перед Немировичем-Данченко в новой сыгранной им на гастролях роли Ивана Петровича Шуйского. То же было 12, 13 и на полной генеральной 14 сентября. В один из этих дней Немирович-Данченко беседовал «с глазу на глаз» со Станиславским в его гримуборной. Немирович-Данченко не принял его Шуйского в облике богатырского воина с огромным мечом в руках. Ему, очевидно, показалось, что на место благородства правды в образе встала сила правды, и виной тому был этот меч, смотревшийся слишком театрально. С огорчением Станиславский должен был открыться ему, что без опоры на меч в тяжелом костюме ему по мизансцене не подняться с колен.

«Ревизор» оставался до поры до времени козырем в восстанавливаемом репертуаре МХАТ, поскольку в нем продолжал играть Михаил Чехов. Станиславский летом писал Немировичу-Данченко, что согласен подправить спектакль, если будет знать, что теперь требуется в Москве от этой постановки в смысле ее звучания.

Но ничего особого не требовалось, кроме того, чтобы поменять некоторых исполнителей, что и было сделано без проблем. Как режиссеры Немирович-Данченко и Станиславский репетировали разные сцены «Ревизора» по очереди, а {153} замечания после генеральной и первого спектакля делали вместе.

За «Ревизором» следовало, не откладывая, заняться «Горем от ума», и чтобы работа не задерживалась, для ее подготовки сначала в действие были приведены молодые режиссеры: Судаков и Горчаков с вверенными им командами исполнителей на главные молодые роли. Станиславский и Немирович-Данченко временами направляли их работу, иногда репетируя с ними и вдвоем. 17 декабря 1924 года они устроили смотр тому, что же вышло у молодежи, а на следующий день, разделив между собой команды, повели дальше каждый свою.

Это был совершенно уникальный опыт их режиссуры. Дело шло к двум вариантам одной и той же постановки. Немирович-Данченко взял себе группу Судакова (Прудкин — Чацкий, Еланская — Софья, Андровская — Лиза, Станицын — Молчалин), а Станиславский — группу Горчакова (Завадский — Чацкий, Степанова — Софья, Бендина — Лиза, Козловский — Молчалин). К сожалению, отсутствие документов не позволяет сравнить, чем друг от друга отличались их репетиции.

Через месяц, 16 января 1925 года, состоялась полная генеральная репетиция «Горя от ума» с группой Немировича-Данченко. Фамусова играл Станиславский. Еще одна репетиция в том же составе прошла 21 января, но 23 января, когда на генеральную была допущена публика, состав исполнителей был смешанным из двух групп.

Отчего и как это произошло, описано в письме Бокшанской к Михальскому: «Кто будет играть первый спектакль — заранее не было предусмотрено, решили пустить ту четверку, которая будет более готова. Вы сами понимаете, что все верили больше в четверку Вл. Ив. К тому времени, как пьеса перешла на большую сцену, К. С. уже стал поговаривать о том, что его четверка не готова. И действительно, на показе они оказались еще совсем сырыми» [[25](#_n_2_3_025)]. После этого решили отдать премьеру четверке Немировича-Данченко с Прудкиным — Чацким, но на последней генеральной он, игравший Чацкого в новом рисунке — «в очках, некрасивым» [[26](#_n_2_3_026)], — неожиданно по этой причине и еще из-за волнения был невыразителен. В то же время Завадский (из четверки Станиславского) «был страшно огорчен, что из-за неподготовленности его состава он не будет играть» [[27](#_n_2_3_027)] премьеру.

К тому времени красавец Завадский был популярный актер: Калаф в «Принцессе Турандот», Антоний в «Чуде святого Антония». {154} Прудкин не имел такой известности. Участие Завадского, в премьере давало гарантию успеха спектакля. Но премьеру 24 января все же играл Прудкин, а Завадский — второй спектакль 27 января и с прудкинскими партнерами.

На Завадском оба режиссера-руководителя сошлись в борьбе с его привычкой «турандотить». Кто из них автор этого термина, установить затруднительно. Бокшанская пишет, что Завадский «турандотил» на первых репетициях, «но теперь Вл. Ив. многое из режущего в смысле турандотистости убрал» [[28](#_n_2_3_028)]. Станиславский вообще считал, что некоторые из молодых актеров «затурандотились»[[40]](#footnote-41) [[29](#_n_2_3_029)] и что это, как и влияние на них разной новой моды, составляет трудность формирования объединенной мхатовской труппы.

Вышедший спектакль «Горе от ума» критики стали упрекать за возобновление устаревшего искусства. Немирович-Данченко выступил с разъяснением, что введение молодых актеров «в готовые формы классических постановок» [[30](#_n_2_3_030)] объединяет молодежь с ее учителями. Он особо отметил развитие искусства Станиславского в роли Фамусова, то, как ему удалось слить переживание со стихотворной формой речи.

Внутри театра все шло заведенным порядком и как будто вообще ничего не обсуждалось. «К. С. на все молчит, работает», — наблюдала Книппер-Чехова. «В театре работают очень много, а радости как-то нет, — писал сам Немирович-Данченко. — <…> Не разберешь, куда она притаилась». «Вл. Ив. скучает» [[31](#_n_2_3_031)], — замечала Бокшанская.

Единственный праздник — юбилей «Синей птицы» сорвался из-за болезни Станиславского. «Жаль, что 500‑разие “Синей птицы”, которое я так берег для этого сезона, хотя оно состоялось в прошлом, берег, чтоб сделать из него Ваше торжество, — писал Немирович-Данченко Станиславскому, — что оно так скомкалось и Вашей болезнью и в особенност[и] тусклостью, бедностью театрального сезона, — да и всей текущей жизни».

Станиславский благодарил и изо всех сил извинялся, что болеет и не помогает.

Дома Станиславский занимался с исполнителями «Битвы жизни». Его задачей было превратить школьный спектакль Горчакова в постановку, с полным правом включенную в репертуар МХАТ. Эта работа Станиславского была частью программы его педагогического руководства студией и школой {155} МХАТ, порученного ему Немировичем-Данченко. Другую часть составили вводы молодых артистов в старые спектакли МХАТ.

О месте новой студии (преобразованной Второй) в структуре МХАТ Немирович-Данченко беспокоился весной и летом 1924 года, когда она еще только создавалась. Он просил, чтобы Станиславский не принимал без него административных решений по студии. Ему хотелось знать мнение двух сторон: и студии, и театра. Станиславский ответил на это, что артисты «не могут править делом» [[32](#_n_2_3_032)], и попросил и себя освободить от административной должности в студии. Тогда Немирович-Данченко назначил Судакова на большую должность заместителя директора МХАТ по делам студии.

Политика Немировича-Данченко в отношении студии была в том, чтобы как можно скорее театр поглотил ее, пресекая признаки ее самостоятельности. «Боюсь, что наши традиции сильны только около нас самих» [[33](#_n_2_3_033)], писал Немирович-Данченко, узнав о разных самовольствах студии на гастролях в Сибири. Ликвидация студии и создание единой труппы МХАТ уже в следующем сезоне, 1925/26 года было логичным завершением реформы Немировича-Данченко. Таким образом, на приручение молодежи понадобился всего один сезон.

Положа разумным весь первый год по возвращении в Москву быть под контролем Немировича-Данченко, Станиславский считал необходимым соблюсти этот принцип и по части издания «Моей жизни в искусстве» на русском языке. Немирович-Данченко писал: «Вспоминаю, кстати, что Константин Сергеевич не соглашался сдавать корректуру своей первой книги, пока она не прошла через мои руки. Из‑за этого были даже задержки в печатании книги» [[34](#_n_2_3_034)]. Рукописи и другие документы работы над «Моей жизнью в искусстве» говорят, что участие Немировича-Данченко началось гораздо раньше — почти на первом этапе, так как его пометки сохранились уже в машинописном экземпляре книги.

Труднее всего Станиславскому давалась переделка там, где он нечаянно соприкасался с современностью. Настоящая паника охватила его, когда «“кто-то” в начале работы объяснил ему, что его “книга” буржуазна» [[35](#_n_2_3_035)]. Близок к этому опасению был и Немирович-Данченко. Он писал: «Константин Сергеевич, конечно, сам отвечает за свои мысли, но сомневаюсь, чтоб эта идеология не встретила теперь самого неприемлющего отношения». Замечание относилось к описанию сочувственного восприятия новым зрителем прощания с уходящим укладом жизни в «Вишневом {156} саде» на одном из спектаклей «чуть ли не накануне Октября» в главе «Революция». Немирович-Данченко обратил на это место внимание, потому что «Вишневый сад» после революции был запрещен к исполнению. (Возобновление его стало возможным лишь в мае 1928 года.) Однако Станиславский, несмотря на страх, своего понимания события не изменил.

Самой не защищенной от злободневных придирок в книге, конечно, могла стать предпоследняя глава «Отъезд и возвращение», которая, когда ее читал Немирович-Данченко, еще носила заглавие «Приезд, отъезд и возвращение». Это заглавие подчеркивало временные границы главы. «Приезд» — приезд в Москву «Качаловской группы» весной 1922 года; «отъезд» — осенью того же года на гастроли в Европу и Америку; «возвращение» — период с лета 1924 года и по завершение работы над рукописью. Она была сдана в издательство «Экономическая жизнь» 16 апреля 1925 года. Содержание же этой главы передает отношение Станиславского к требованиям современности: отражение темы революции на сцене и новаторство в области театральной формы.

И хотя Немирович-Данченко думал так же, как Станиславский, что тема революции в таком серьезном театре, как Художественный, требует для осмысления дистанции во времени от непосредственных событий, он боялся, что при соблюдении данного правила не избежать нежелательной аполитичности.

В области новой сценической формы, особенно на опыте своих постановок в Музыкальной студии, Немирович-Данченко также мог считать себя современнее Станиславского. «Я только что сдал боевую работу. Словно бомба разорвалась в оперном мире», — писал он о премьере «Карменситы и солдата». В свете этого события некоторые художественные утверждения в книге Станиславского могли казаться ему консервативными. Вступать в полемику с ним было бы напрасно. Поэтому Немирович-Данченко ограничился объективной оценкой: «Есть прекрасно выраженные интересные и нужные, очень важные взгляды. Есть и решительно спорное, но пусть оно останется, потому что искренно».

Больших усилий стоило редактировавшей книгу Гуревич уговорить Станиславского упомянуть о деятельности Вахтангова и Мейерхольда, о постановках Немировича-Данченко в Музыкальной студии. «Если мои замечания не произведут впечатления на К. С., я поеду говорить с ним или напишу ему письмо, — жаловалась она Таманцовой. — Ночью не могла спать — все думала об этом» [[36](#_n_2_3_036)].

{157} В одном из замечаний Немирович-Данченко сделал пояснение, что «К. С. еще и потому не пишет *историю* Художественного театра, что он не может говорить о развитии искусства Х. т. в тех постановках, которые шли под единоличным руководством Вл. Ив.». Он касался методики работы, имея в виду, что она отличалась от методики «системы», требуя чего-то другого. Немирович-Данченко просил включить и повторять подобную оговорку.

Гуревич поняла его желание. Оно совпадало с ее собственным ощущением и советом Станиславскому написать предисловие, где подчеркнуть, что он не рассматривает работ своих сподвижников, в том числе и Немировича-Данченко. Получив от Станиславского такой текст, она просила и в заключение книги повторить, «*что эта книга не является историей МХТ*» [[37](#_n_2_3_037)]. «Затем мне кажется, — писала она, — необходимо было немножко расширить то, что сказано о Влад. Ив., упомянув о том, что Вы не имели возможности полнее говорить о *его режиссерской работе и всей его сложной деятельности в Театре*. Ведь постоянное и общее замалчивание его режиссерской работы составляет наиболее болезненный пункт Влад. Ив.» [[38](#_n_2_3_038)]. Все это отчасти напоминает ситуацию вокруг монографии Волькенштейна «Станиславский».

Уже через несколько дней Гуревич успокоилась, так как ей удалось отредактировать «в духе» Станиславского фразу о Музыкальной студии. Она нашла «подходящий» образец в главе «Отъезд и возвращение» в словах о «прекрасных постановках» [[39](#_n_2_3_039)] Немировича-Данченко. Задача была выполнена, справедливость относительно Немировича-Данченко соблюдена в ненавязчивой форме, и никогда непосвященный человек, читая эту божественную книгу актера о своей профессии, не заподозрит омрачавших его путь подводных течений. И жизнь Станиславского, погруженная в эту профессию, не раз вдохновит читателя своей чистотой и благородством, а может быть, и соблазнит посвятить себя театру.

27 апреля 1925 года, и ни днем позже, МХАТ под руководством Станиславского должен был отправиться на гастроли по югу СССР. Немирович-Данченко во что бы то ни стало должен был до этого выпустить современную премьеру — «Пугачевщину» Тренева и показать ее четыре раза. Выпуск «Пугачевщины» был необходим Немировичу-Данченко по двум причинам: выполнить обязательство по современному репертуару МХАТ перед властями и быть свободным для отъезда на гастроли с Музыкальной студией.

{158} В последний момент Немировича-Данченко постигла неудача. О четырех спектаклях уже не было речи. Времени оставалось лишь на две генеральные репетиции, которым можно было придать широкий общественный характер. Первая из них состоялась 24 апреля 1925 года. В этот же день стало известно, что А. И. Рыков и А. С. Енукидзе приняли предложение театра заполнить зал следующей генеральной в воскресенье 26 апреля представителями общественности, и вот 800 мест заказаны для партконференции, 110 — для крестьянского съезда. Оставшиеся билеты распределялись между властями. Репетиция приравнена к закрытому спектаклю и должна начаться в 7 часов вечера. И вдруг в «Известиях» внезапно, того же 26 апреля появилось объявление об отмене этой репетиции.

Событие просто скандальное. «Ночью инцидент с “Пугачевщиной”. Говорил с самим Ягодой!» [[40](#_n_2_3_040)] — записал в дневнике 26 апреля Лужский. О чем говорил, не записал. Наверное, в качестве заместителя Немировича-Данченко — об отмене генеральной. То, что она «сорвалась» [[41](#_n_2_3_041)], в театре было известно всем, но никто не распространялся в письмах или дневниках о конкретной причине.

Поскольку Москвин — исполнитель роли Пугачева выехал на гастроли на следующий день совершенно больным, страдая одышкой и желудочными болями, можно предположить, что генеральную «сорвал» он, переволновавшись. Вообще Пугачев его уже «доконал» [[42](#_n_2_3_042)], и он просил «скорейшего» [[43](#_n_2_3_043)] назначения себе дублера. Немирович-Данченко назначил Леонидова.

Отмене репетиции сопутствовали всякие осложнения. Накануне, 25 апреля, выяснилось, что по идеологической причине надо сократить картину «Казань», так как нельзя показывать Пугачева расслабившимся и сомневающимся[[41]](#footnote-42). Подводила и техническая часть декораций. Монтировка ее была сложна, потому что, уходя от натурализма, Немирович-Данченко и художник А. Ф. Степанов искали способ достичь диспропорции между фигурами персонажей и макетами казацких домиков и дворянских усадеб, расставленных по планшету сцены, в которых якобы происходило действие. Предполагалось даже, что на генеральной Немирович-Данченко дважды выйдет к публике объяснять затруднения, вызванные сокращением спектакля и его перемонтировкой.

{159} Несомненно, что нервную атмосферу вокруг новой постановки создавало и отношение к ней Станиславского. Ему все не нравилось. «И постановка, и декорац[ии], и режиссер[ская] работа, и исполнение вышли неудачно, — считал он. — Я не жду успеха (пьеса пойдет на будущ[ий] год). Немир[ович], который ставит пьесу, не унывает, но у него за наше отсутствие выработался такой апломб, кот[орый] не всегда оправдывается на деле» [[44](#_n_2_3_044)].

Правда, неизвестно, до какой степени откровенности высказывался о «Пугачевщине» в стенах театра Станиславский, взявший обет молчания на этот сезон. Так открыто он писал сыну, Игорю Константиновичу.

И все же в театре, судя по всему, ожидали, что, не сдавая своих режиссерских позиций, Немирович-Данченко найдет некий компромисс с мнением Станиславского. С одной стороны, труппа была убеждена, что только Немирович-Данченко способен осенью довести спектакль до премьеры, с другой налицо были доводы Станиславского. По крайней мере такими рисуются обстоятельства вокруг «Пугачевщины» из ответного письма Немировича-Данченко на письмо от Лужского (несохранившееся).

По ответу видно, что основной упрек Станиславского сводился к тому, что пьеса поставлена «слишком мрачно». Оказывается, что и Москвин при начале работы сопротивлялся этой мрачности. Однако Немирович-Данченко стоял на том, что показывать революцию «весело» — «не серьезно». Дурная традиция романтизировать революцию, выработанная Малым театром на пьесах Шиллера, по его мнению, увлекала Морозовых и Рябушинских, которые потом в жизни поплатились за свое увлечение.

Эта истина, очевидно, открылась самому Немировичу-Данченко в процессе работы. В марте 1925 года помощник режиссера Владимир Баталов еще записывал за ним, что в «Пугачевщине» надо избегать «голых ужасов» и стремиться достичь формы былинного сказания, поэтической передачи действительности. Теперь он боялся «сентиментальности» и не понимал, как можно не смотреть ужасам пугачевских зверств — убийствам и виселицам — в лицо.

«Надо благодарить судьбу, что меня во время репетиций “Пугачевщины” охватил какой-то смелый бес и не покидал, — объяснял Немирович-Данченко. — Если бы во мне был больше всего “старый мастер”, — мало было бы толку». В целях режиссерского самосохранения он не хотел даже слышать, какие {160} замечания высказывает Станиславский. На осторожное предложение Лужского кое-что из них использовать он отвечал прямо: «Я думаю, что это будет очень вредно для постановки…» Он не хотел повторять случавшиеся иной раз ошибки, когда от перемены одной детали разрушалось все решение спектакля.

Не верится, что так поступает Немирович-Данченко: некогда проповедник «коллективного художника» — своего режиссерского слияния со Станиславским. Мало того, что его взгляд переменился, он теперь вводил его в абсолют. В будущем — никакого режиссерского слияния! Пусть сам он, Станиславский, и другие «ставят с ошибками, но цельно». То, что сделано «единым духом, единой волей, единым устремлением», он призывал оберегать и ценить превыше всего.

Поистине Немирович-Данченко от многого освободился — и в самом себе, и во взаимоотношениях со Станиславским. Досадно только, что все это сопровождалось чувством раздражения, как в этом письме к Лужскому.

Об отмене генеральной 26 апреля Немирович-Данченко ничуть не сокрушался, видя, что спектакль не сделан. Вместе с тем он вовсе не считал, что не сдержал перед властями обещания завершить первый сезон обновленного МХАТ выпуском пьесы революционного содержания. Не весной, так осенью задуманное совершится. В разгаре лета в интервью чешской газете «Сегодня» он рассказывал, что сезон 1925/26 года откроется «чрезвычайно интересным спектаклем» [[45](#_n_2_3_045)]: «спектаклем, над которым я работал долго и который я иначе не могу охарактеризовать, как “крупный”, “сильный”. Это “Пугачевщина” Тренева с Москвиным в роли Пугачева» [[46](#_n_2_3_046)].

Сам Немирович-Данченко был уже во власти других забот: устройства и проведения гастролей Музыкальной студии сначала в Ленинграде, а потом в Европе и Америке. Во время наездов в Москву из Ленинграда он собирался довести «Пугачевщину» до премьеры.

С нового сезона репетиции «Пугачевщины» повел Лужский. Немирович-Данченко приехал 12 сентября и пробыл в Москве неделю. При нем состоялись репетиции и с Леонидовым, и с Москвиным в роли Пугачева и генеральная 15 сентября, на которой побывали и Репертком, и Луначарский. Чего же еще? На премьеру 19 сентября Немирович-Данченко не остался, а в этот день вышли «две рецензии о “Пугачевщине” и, как записал Лужский, — “плохие”» [[47](#_n_2_3_047)].

{161} Рецензенты не признали, что МХАТ достиг в «Пугачевщине» настоящей современности. Прав оказался Тренев, когда чувствовал, что Немирович-Данченко давал пьесе слишком большую нагрузку. Ведь он видел в ней и общие корни с «творчеством Пушкина и Толстого», и тут же современный материал. «Помните? — выразил я тогда свое опасение: не слишком ли утлую ладью избрал театр, чтобы переплыть на другой берег?» — пытался Тренев утешать Немировича-Данченко, думая, что тот находится сейчас в «большом горе». Между тем Немирович-Данченко к тому времени так отдалился от всего московского, что даже не находил времени написать Треневу о сокращении «Казани».

В первой декаде октября 1925 года нападки на «Пугачевщину» усилились. Заменивший Малиновскую на посту управляющего актеатрами Г. А. Колосков обратился к Луначарскому с предложением снять спектакль, так как он не делает сборов, а «Пугачев там выведен не как народный герой, а как пьяница, распутник, далеко не руководитель народного движения» [[48](#_n_2_3_048)]. Состоялось заседание Научно-художественной секции Государственного ученого совета. Впервые на этом заседании МХАТ представлял Павел Александрович Марков, сотрудник театра с весны 1925 года.

Совет, признавая недочеты постановки, посчитал нужным поддержать главное — «значительный шаг вперед в 1‑м МХАТе» [[49](#_n_2_3_049)], шаг в современность. Это было стратегическое решение: переправа МХАТ как бы состоялась.

Для Немировича-Данченко бои вокруг «Пугачевщины» были уже перевернутой страницей. Художественный театр с должным чувством любви и почтения уже проводил его к тому времени за границу.

Станиславский попрощался с Музыкальной студией письмом, в котором писал: «Мое отношение к К. О. ложно толковалось». Все дело, объяснял он, в ревности из-за Немировича-Данченко всего Художественного театра. Вторая часть церемонии прощания заключалась в проводах самого Немировича-Данченко.

18 сентября 1925 года, накануне разлуки с Немировичем-Данченко, в Художественном театре был обед. Накрыто было в нижнем фойе на семьдесят человек. Приглашена была труппа и Михаил Чехов с несколькими товарищами из Второго МХАТ. Книппер-Чехова «произнесла небольшой спич», Станиславский — «прекрасную речь». Лужский с артистами разыграли сцену из «Горя от ума», как Немирович-Данченко — {162} Чацкий возвращается к Софье — Станиславскому. Успех был большой.

Подарок Немирович-Данченко тоже получил символический: «коробок вологодский, с чайкой, чтобы не забывал России». В коробок положили полотенце, деревянные ложки, конфеты — словом, русские сувениры. Но гвоздем торжественного обеда, конечно, была речь самого отъезжающего.

По впечатлению Книппер-Чеховой, Немирович-Данченко «говорил целый час». Начал он в девять часов вечера. По впечатлению Лужского, Немирович-Данченко в «большой речи», «в сущности, защищал себя от нападок и предостерегал от скуления» [[50](#_n_2_3_050)].

От какого такого «скуления» и что это означало? А то, что еще в январе 1925 года Станиславский начал «скулить», то есть предлагал всем сообща «просить не уезжать Вл. Ив.» [[51](#_n_2_3_051)]. Он, кажется, испугался остаться один.

Содержание речи Немировича-Данченко сохранилось в записи помощника режиссера и артиста В. П. Баталова. Этому тексту тем более можно доверять, что он был впоследствии прочитан, поправлен и «купирован» самим Немировичем-Данченко.

Главной темой речи была современность. Немирович-Данченко так обрисовал ее перспективу. Подлинная современность «есть нечто более насыщенное, более глубокое» [[52](#_n_2_3_052)], именно то, что сейчас недооценивается общественным мнением, которое за современность принимает «грубый вкус, циркачество» [[53](#_n_2_3_053)]. Сейчас МХАТ недооценивают, но для себя он должен понять две вещи. Во-первых, он органически — «по природе» отстал и не может быть «искренным» [[54](#_n_2_3_054)]. Во-вторых, все, что вокруг МХАТ сейчас переоценивается, не выдержит испытания временем. Может быть, кроме одного Мейерхольда. Революция «переродит» театр, не мгновенно, а «только эволюционным путем» [[55](#_n_2_3_055)]. И вот тогда курс на современность как бы упрется в искусство Художественного театра: «Современный театр непременно совпадет с той точкой, которая — в Художественном театре» [[56](#_n_2_3_056)].

Откуда Немирович-Данченко был так прозорлив?! Предугадал ли он этот процесс своей мощной интуицией или вычислил по приметам, о которых не говорил? Другое дело, что ошибся он лишь в одном: связь с современностью окажется искусственной. Принцип сценической правды станет служить фальшивому изображению жизни в пьесах многих советских авторов-соцреалистов. К счастью, до отдельных пьес отдельных {163} авторов Станиславский не доживет, а Немирович-Данченко, к сожалению, их коснется.

Из темы современности вылилась в речи Немировича-Данченко тема поисков в области формы. Ее он не мог рассматривать, не приняв во внимание своих творческих взаимоотношений со Станиславским. «Константин Сергеевич никогда не останавливался на одном месте, — сказал он. — Может быть, я виноват, что удерживал, расходился с его взглядами, порой безумными, порой невозможными, но всегда глубоко художественными» [[57](#_n_2_3_057)]. Немировичу-Данченко было ясно, что эти расхождения и торможения сформировали искусство МХАТ. Опасность же была в том, что, как он говорил, «сейчас мы в тупике — запутались» [[58](#_n_2_3_058)]. Если же из тупика не найдется выхода, то вместе с Художественным театром «умрет последний русский театр» [[59](#_n_2_3_059)]. Это они со Станиславским понимали совершенно одинаково.

У Немировича-Данченко была надежда, что он нащупал выход: это молодежь и это жанр «музыкальной трагедии, самая высшая точка сценического искусства» [[60](#_n_2_3_060)]. Они и составят «продолжение Художественного театра» [[61](#_n_2_3_061)].

Все, что Немирович-Данченко тогда, на обеде 18 сентября, сказал лично о своем настроении, он потом из записи Баталова вычеркнул. Очевидно, он сделал это после возвращения из Америки, посчитав неинтересным или неуместным. Представляется, что 18 сентября 1925 года это было для него очень важно. «Я доволен собой, я свеж, я могу схватить самое свежее, глубокое содержание и сделать все это значительно, — говорил он тогда. — Это мне радостно. Во всем этом я оставляю хороший Художественный театр» [[62](#_n_2_3_062)].

Слова его давали понять, что Немирович-Данченко покидал МХАТ с оптимизмом. Еще он мечтал, что, когда вернется, то узнает, что театр прекрасно управлялся без него, и хочет получить его обратно для новых постановок, а не для административного руководства.

Прощальная встреча окончилась поздно вечером. Очевидно, ночным поездом Немирович-Данченко уехал. На вокзале его провожали с цветами и кричали ему «ура!». Как всегда, в час расставания основателей Художественного театра погода была опечалена — «целый день дождь и ветер» [[63](#_n_2_3_063)]. Описывая этот день Марии Павловне Чеховой, Книппер-Чехова вздыхала: «Очень трудный сезон предстоит…» Она думала об оставшихся москвичах.

## **{****164}** Глава четвертая«Петровская» реформа Немировича-Данченко — «Старики» отказываются — Долг «неразведенных супругов» — Предопределенность разрыва — Музыкальную студию не пускают обратно — «Оскорблен, обижен, возмущен» — Следовало съездить в Москву — «Историческое» собрание — Немирович-Данченко не вернется — «Не хотим верить» — Долги музыкальной студии — Станиславский выручает — Лишение эмблемы и марки МХАТ — Другое русло сотрудничества

Немирович-Данченко уехал полный уверенности в себе и оптимизма, но это не означало, что все проблемы для него решены. Заграничные гастроли только откладывали решение самой сложной проблемы: как быть с Музыкальной студией дальше и кто она в конце концов Художественному театру — родня или посторонняя?

Минувшее лето 1925 года перед гастролями он временами колебался, правильно ли поступает, что уезжает, не доведя до конца своего плана реформы МХАТ. С одной стороны, он рассуждал, что, проведя «у руля» [[1](#_n_2_4_001)] Художественного театра двадцать семь лет, заслужил этот легальный побег на свободу. С другой — его точило сомнение, хорошо ли это для Художественного театра? Быть может, лучше было остаться и завершить реформу?

«Я пропустил момент, чтоб сделать лучше, — упрекал он себя. — Я должен был год назад, как Петр Великий, сказать: нет двух коллективов! Есть один: драматически-музыкальный!» [[2](#_n_2_4_002)] Этот коллектив «великолепен» [[3](#_n_2_4_003)] своими артистическими силами от Станиславского до Баклановой, большим оркестром и разнообразным репертуаром, в котором драматические спектакли чередуются с музыкальными. Надо было добиваться его неразрывности, надо было найти дополнительное помещение, надо было не бояться убытков от музыкальных спектаклей, надо было не соглашаться ехать за границу — вот список ошибок, вот поток упреков, обрушенных Немировичем-Данченко на собственную голову. Надо было «разрубить» [[4](#_n_2_4_004)] и заставить всех принять его мудрую программу.

Но напрасно Немирович-Данченко упрекал себя: все это стало ему видно летом 1925 года, то есть по прошествии первого сезона Музыкальной студии и вернувшегося из Америки МХАТ. Летом же 1924 года, когда следовало «разрубить», не упуская момента, Немирович-Данченко «петровской» реформы не замышлял или по крайней мере ее скрывал. Тогда, 6 августа, {165} он утверждал обратное в письме к Лужскому: «<…> если у кого-либо из стариков есть мысль (я подозреваю, что есть), что я очень хочу слияния МХТ с Музыкальной студией, то это неверно. Я думаю, это органически невозможно».

За год отношения между «стариками» и студией прояснились по части отчуждения друг от друга. «<…> И что будет теперь — нельзя предвидеть…» [[5](#_n_2_4_005)], — бесполезно мучил себя летом 1925 года Немирович-Данченко.

На самом деле нельзя было предвидеть, чем кончатся отношения МХАТ с Музыкальной студией. Их пришлось решать весной 1926 года, когда заканчивались ее зарубежные гастроли. Тогда Немирович-Данченко вернулся к своему замыслу реформ «по-петровски» и развернулась борьба. На стороне Станиславского стоял Высший Совет[[42]](#footnote-43) и остальные «старики» МХАТ, а на стороне Немировича-Данченко никого не было. Борьба пошла отчаянная и обидная для обеих сторон.

21 февраля 1926 года Лужский записал в дневнике: «От Вл. Ив. есть письмо Подгорному с пожеланиями, планами, проектами, философией» [[6](#_n_2_4_006)]. Однако это было письмо не лично Подгорному, а всем («Я послал огромное письмо через Ник[олая] Аф[анасьевича]»[[43]](#footnote-44) [[7](#_n_2_4_007)].

Станиславский не любил Музыкальную студию и в сугубо частном письме к сыну называл ее «мерзавкой», «никчемной», учреждением «бездарным, безнадежным» [[8](#_n_2_4_008)]. Но, не разделяя творческой программы Немировича-Данченко, он понимал его захваченность студийными опытами и собственным делом. Сочиняя поздравительную телеграмму Немировичу-Данченко к 5‑летию Музыкальной студии, в одном из вариантов он писал: «Помня свои увлечения студия[ми], я понимаю испытываемые Вами сегодня чувства» [[9](#_n_2_4_009)]. И это была правда.

Но терпимость Станиславского, как и «стариков», к Музыкальной студии не распространялась лишь на одно обстоятельство: не имея своего помещения, она находится в стенах Художественного театра.

Зачем Немирович-Данченко вообще прислал это письмо? Он объяснял: «Для того, чтобы нам точно сговориться, что я {166} буду делать в будущем году <…>» [[10](#_n_2_4_010)]. Особенность необходимого соглашения была в том, что свои планы Немирович-Данченко связывал с реформой искусства Художественного театра при помощи Музыкальной студии. Восприятие этой идеи окружающими разочаровывало его.

Свое письмо Немирович-Данченко начал с напоминаний, что уже говорил об этом на прощальном обеде со «стариками». Любимая его постановка — опера Бизе «Кармен», принципиально новаторски названная им «Карменсита и солдат», не вызвала у «стариков» МХАТ того интереса, на который он рассчитывал.

Большинство «стариков» и Станиславский увидели спектакль 12 сентября 1924 года. Когда они посмотрели «Лизистрату», другую постановку Немировича-Данченко, сделанную в их отсутствие, в протоколах спектаклей не отмечено. Однако это произошло вскоре, потому что Бокшанская 20 сентября писала: «Старики смотрели “Кармен” и “Лизистрату”, и большинству пьесы и постановка очень понравились. Я не слышала ни одного отрицательного мнения» [[11](#_n_2_4_011)].

Но это не доказывало, что не было сомнений. Лужский, например, не мог решить, нужна ли в принципе опере подобная обработка и постановка, хотя считал, что это «прекрасный спектакль, прекрасная, новая серьезная мысль» [[12](#_n_2_4_012)].

Немирович-Данченко не обманывал себя успехом. Весь сезон 1924/25 года он продолжал усовершенствовать «Карменситу», но никого не мог зазвать на спектакли. Он, по собственному признанию, «вступал в назойливые беседы» [[13](#_n_2_4_013)], но никто не откликался. Он чувствовал, что натыкается на «холодную стену» [[14](#_n_2_4_014)]. Это явление он считал характерным не только для частного случая с «Карменситой», но и в целом, когда в Художественном театре появляется что-нибудь неординарное. Он просил всех вспомнить эти примеры и не делать новой ошибки теперь, когда его опыты в Музыкальной студии выдержали испытание на гастролях в Ленинграде, Берлине, Нью-Йорке.

Там, по его мнению, художественное признание с лихвой компенсировало скромные сборы со спектаклей. Там «Карменситу» как возможное продолжение экспериментов в оперном искусстве поддержал сам С. В. Рахманинов. Немирович-Данченко был вдохновлен очень интересной беседой с ним, продлившейся в Нью-Йорке целый вечер 1 февраля 1926 года. Следы этого воодушевления и сказывались в письме к «старикам», которое он писал на следующий день, 2 февраля.

{167} Он прямо поставил их перед выбором из трех «выходов» [[15](#_n_2_4_015)], какими они могут решить его творческую судьбу. Или его заставят отказаться от постановок музыкальных спектаклей (это было бы «преступным» [[16](#_n_2_4_016)], так как музыкальные постановки он ценит выше драматических). Или продолжение его музыкальной деятельности выносится из МХАТ и переносится в Ленинград, где его искания принимают лучше.

Немирович-Данченко хотел бы, чтобы выбрали другой — третий выход, который и предложил Станиславскому и всем, а именно — «героический размах самого Художественного театра, утверждающего расширение своих задач в сторону музыки» [[17](#_n_2_4_017)]. «Это то <…> — подчеркивает Немирович-Данченко, — что, по-моему, может сделать наш Театр по-новому *великим*» [[18](#_n_2_4_018)].

Этот «выход» и есть та самая «петровская» реформа, в отступлении от которой Немирович-Данченко упрекал себя летом 1925 года. В письме через Подгорного он снова упрекает себя, что не имел «мужества» [[19](#_n_2_4_019)], как у Петра Великого, и не провел структурную реформу МХАТ, пока вся власть была в его собственных руках и «старики» были за границей: «Надо было объявить, что Музыкальная студия есть не Музыкальная студия, а музыкальная часть Художественного театра и что все работы этой части составляют органическую принадлежность к Художественному театру» [[20](#_n_2_4_020)].

Затем Немирович-Данченко откровенно писал «старикам», что по их возвращении сделал вторую ошибку — творческую: не объявил постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов» «просто-напросто очередной постановкой Художественного театра» [[21](#_n_2_4_021)] и не увязал ее с «Пугачевщиной» Тренева. Причину того, что этому не суждено было сбыться, Немирович-Данченко видел как раз в разъединенности репертуарных планов МХАТ с Музыкальной студией. Театр отнял его целиком у студии для работы над «Пугачевщиной».

Теперь Немирович-Данченко мало надеялся, что Художественный театр прислушается к его предложениям, раз, как это показывает текущий сезон 1925/26 года, он благополучно обходится без него и все увереннее возвращается на путь своих старых традиций. И все же он предлагает Станиславскому совершить то, что не удалось ему самому два года назад, — совершить структурный переворот в Художественном театре, освободиться от власти «привычки» [[22](#_n_2_4_022)].

Ожидая ответа «стариков», Немирович-Данченко написал еще длинное письмо на ту же тему Лужскому, уделяя в нем {168} много внимания проблемам самой Музыкальной студии (отсутствию для нее помещения, ее долгам, неправильному истолкованию ее гастролей как провальных). В этом письме у него проскальзывает тревога: «Из Москвы кто-то у нас кому-то пишет, что Музык. студии никто не хочет. Не только в Проезде Худож. театра, — что более или менее понятно, — но и нигде… “Все гонят, все клянут…”. Уже подходит март, а все будущее в тумане» [[23](#_n_2_4_023)].

А в это время в Москве 3 марта 1926 года «старики» МХАТ собрались для ответа Немировичу-Данченко. Председателем заседания был Станиславский, секретарем — Подгорный. Они заслушали письмо Немировича-Данченко «о плане будущего МХТ» [[24](#_n_2_4_024)] и приступили к голосованию. «За» этот план проголосовала самая невлиятельная из «стариков» С. В. Халютина, «гражданское мужество» [[25](#_n_2_4_025)] которой оценил на страницах своего дневника Лужский. Сам же он презирал себя и прочих, проголосовавших, как «кроты» [[26](#_n_2_4_026)], «против», иными словами, выбравших покой и стабильность. По мнению Лужского, смелому театральному проекту предпочли «ставку на актера» [[27](#_n_2_4_027)], исходящую от Станиславского.

«Старики» приняли текст телеграммы, занеся ее в протокол. На следующий день, 4 марта, она была отправлена за общей подписью: «старики». Фамилии не раскрывались, но в деле был оставлен оригинал с подписями двенадцати лиц — Станиславского, Качалова, Москвина, Лужского, Книппер-Чеховой и других. Голосовавшая в одиночку Халютина тоже подписалась.

В телеграмме говорилось: «“Старики” категорически заявляют, что не имеют физических сил взять на свои плечи такое огромное новое дело. <…> К сожалению, не видим возможности осуществить Вашу идею. Уверены, что более преданных людей Вы не найдете. Хотим работать с Вами и просим Вас вернуться к нам» [[28](#_n_2_4_028)].

На эту телеграмму Немирович-Данченко ответил не сразу, потому что она пропутешествовала за ним из Нью-Йорка в Бостон. Ее содержание он воспринял спокойно, как подтверждение своего предположения, что «старики» от реформы откажутся. «Ваша телеграмма разумная, трезвая, ко мне вполне расположенная, — писал он 7 марта 1926 года. — Я тронут и искренно благодарен» [[29](#_n_2_4_029)]. Говорить о своих дальнейших творческих планах и самостоятельном существовании Музыкальной студии он еще не был готов.

По прошествии достаточного для обдумывания времени Немирович-Данченко написал два письма: 31 марта Станиславскому, {169} 1 апреля Лужскому. В письме к Станиславскому, несколькими фразами охарактеризовав современное состояние МХАТ как ретроградное в «репертуарно-художественном направлении» [[30](#_n_2_4_030)], он перешел к личной просьбе. Он просил не сокращать из штата МХАТ служащих, поехавших с ним на гастроли в Америку, и тех, кто совмещал в Москве работу в студии и театре. «Так как мы с Вами “неразведенные супруги”, то, разумеется, о наших общих детях я обращаюсь к Вам, как Вы в подобном случае обратитесь ко мне. И думаю, что в этих делах между нами никого не должно быть» [[31](#_n_2_4_031)], — подчеркивал он решающую роль Станиславского в судьбе Бертенсона, Бокшанской, Подобеда и других лиц.

Официальную сторону обязательств студии и театра друг перед другом по желанию Немировича-Данченко должен был объяснить Станиславскому Лужский, которому он все это изложил в письме от 1 апреля. В нем он писал о бедственном положении Музыкальной студии, до сих пор не имеющей своего помещения, и просил помочь сохранить лучшее, что есть в студии. Прежде всего «“Карменситу” как спектакль чрезвычайно выросший» [[32](#_n_2_4_032)], затем нескольких исполнителей, ставших «певцами-актерами» [[33](#_n_2_4_033)], и наиболее способных людей из хора. Немирович-Данченко надеялся, что с ними он приготовит в зале К. О. новую постановку и найдет для Музыкальной студии возможность зарабатывать. Он надеялся, что расчеты со студией за использование зала К. О. будут со стороны МХАТ минимальные. Он надеялся, что театр хранит благодарную память о том, что, когда отсутствовала «Качаловская группа», а потом и сам театр в течение двух сезонов, Музыкальная студия выручала, привлекала внимание, противостояла нападкам «левых».

Немирович-Данченко просил и горячо доказывал, но вместе с тем не скрыл подозрения, что всякое стеснение Музыкальной студии и особенно сокращение людей есть мщение им, и для него это — «вопрос огромный и *личный*» [[34](#_n_2_4_034)]. Так нехорошо обострив отношения, Немирович-Данченко все же не сомневался, что «старики» на его письмо ответят: «Разумеется, да» [[35](#_n_2_4_035)]. Но он трагически ошибся.

Обсуждал ли Лужский письмо Немировича-Данченко со Станиславским отдельно, как поручал Немирович-Данченко, или сразу вместе со всеми — неизвестно. Поэтому неизвестно, кто первым испугался возвращения Музыкальной студии в лоно МХАТ и кто первым страшно обиделся на подозрение в мести, и кто задал тон.

{170} Сохранилось два документа: черновик ответа Станиславского Немировичу-Данченко и Протокол объединенного заседания Высшего Совета и Дирекции МХАТ 10 апреля 1926 года.

Станиславский писал, что спешит ответить Немировичу-Данченко, чтобы он не беспокоился о всех названных им лицах, кроме тех, «к кому доверие надорвано» [[36](#_n_2_4_036)]: это Подобед, Бертенсон и актриса-костюмерша М. П. Григорьева[[44]](#footnote-45). Но главное, в своем письме Станиславский должен был исполнить то, что обещал сделать Лужскому еще в конце февраля 1926 года. Тогда Лужский после разговора с ним записал: «Собственно, должен произойти разрыв окончательный между Вл. И. и К. С. по всему тому, что происходит» [[37](#_n_2_4_037)]. Лужский предполагал, что это случится после того, как Станиславский объявит Немировичу-Данченко решение вопроса о помещении.

Лужский со Станиславским до поры надеялись, что, несмотря на то, что отдельное помещение для Музыкальной студии все еще не получено, Немирович-Данченко с «ядром» артистов своей студии не вернется в Художественный театр («не враг же он МХАТу» [[38](#_n_2_4_038)]). Если же захочет вернуться, то Станиславский обещал, что откажет ему в этом прямо. Лужский записал, какой у Станиславского для этого есть аргумент — «эти 10 – 15 человек опасны тем, что с ними он — В. И. опять смастерит вместе с оставшимся и скучающим без пения хором новую труппу» [[39](#_n_2_4_039)]. От себя для доказательства грядущего разрыва Лужский добавил еще один аргумент: Станиславский никогда не признает Бакланову — первую актрису Музыкальной студии.

Помимо того, студия и театр просто-напросто мешали друг другу. Студийцам был необходим постоянно репетирующий оркестр, драматическим актерам — тишина. Одно время Немирович-Данченко даже подумывал разделить здание МХАТ пополам поэтажно. Отдать весь бельэтаж и верхнее фойе Музыкальной студии, а партер и нижнее фойе предоставить драматической труппе. Но и это не давало гарантии, что внизу не будет слышно, что происходит наверху. А уж как Немирович-Данченко обрадовался, когда весной 1925 года МХАТ уехал на гастроли по стране, а он сам остался в Москве со своей студией. Говорили, что, «проводив их, Владимир Иванович сказал, “вот теперь все помещения в нашем распоряжении”» [[40](#_n_2_4_040)].

{171} Теперь о своем намерении приютить Музыкальную студию снова под крышей МХАТ Немирович-Данченко официально писал 1 апреля 1926 года не только Лужскому, но и заведующему Финансовой частью Д. И. Юстинову. «По счастью, у Музыкальной студии есть “Зал К. О.”, а Художественный театр не закроет в этом зале отопление и освещение» [[41](#_n_2_4_041)], — раскрыл он свой план. Конечно, он понимал, что это помещение не для спектаклей, но «может быть, в “Зале К. О.” будут делаться какие-то вечера» [[42](#_n_2_4_042)].

Ничего другого теперь не оставалось, как обороняться. На чем строилась оборона, видно по черновику Станиславского. «<…> Я в качестве “неразведенного супруга” позволяю себе дать Вам совет, — писал он. — Не повторяйте старой ошибки, не возвращайте Музык. ст. в здание МХТ. Нельзя любовника вводить в семью, не возлагайте нового бремени и налога на плечи стариков и голодной молодежи» [[43](#_n_2_4_043)].

По тону и позиции это так напоминает слова Немировича-Данченко в 1905 году, когда он советовал Станиславскому покончить с «грубейшей ошибкой» его жизни — Театром-Студией на Поварской. Теперь нечто схожее надлежало испытать Немировичу-Данченко. С той только разницей, что Станиславский завел свою студию вне стен Художественного театра, а Немирович-Данченко — в стенах, что вело к дополнительным упрекам. Станиславский был в праве писать, что Музыкальная студия своим присутствием «совершенно *изменила характер* физион[омии] МХАТ» и, как он считал, «не к лучшему» [[44](#_n_2_4_044)].

Станиславский стоит перед выбором: говорить правду сейчас или никогда. Будет поздно, если Музыкальная студия займет свое прежнее место и права. Обидное подозрение Немировича-Данченко в мщении подстегивает его: «Мне тяжело говорить об чувстве мести, кот[орое] Вы подозреваете в нас. Это дело Вашей совести» [[45](#_n_2_4_045)]. Станиславский не мстил. Он руководствовался другим: он не разделял творческого содержания деятельности Музыкальной студии, и об этом надлежало объясниться начистоту.

Станиславский писал, что «полумузыка К[омической] О[перы]» ему «не интересна», «идея синтет[ического] театра» — «совершенно *чужда*» [[46](#_n_2_4_046)]. Он отвергал направление творческих поисков Немировича-Данченко, те самые идеи, которые тот считал и новаторскими, и современными, и противопоставленными нынешнему консерватизму МХАТ. Мало того, Станиславский назвал театр, к которому сейчас стремился Немирович-Данченко, {172} «дилетантским», а его актера, «мило» танцующего и поющего, сравнил с «любителем» [[47](#_n_2_4_047)]. Эти определения несостоятельности в искусстве, какими в свое время Немирович-Данченко преследовал иные новшества Станиславского, теперь были предъявлены ему самому. В искусстве закономерно поначалу объявлять дилетантством новое слово. Не оказался ли на сей раз Станиславский во власти данной закономерности, полностью отрицая режиссерские реформы Немировича-Данченко в жанре музыкального спектакля? Тогда еще раз подтверждается, что его протест не был местью.

Станиславский хотел призвать Немировича-Данченко к справедливости. «Я спрашиваю Вас, — писал он, — чего еще может требовать от нас К. О. Мы ее не создавали, она создалась против нашего желания. Мы знаем теперь, чего нам стоила наша уступчивость» [[48](#_n_2_4_048)].

Самая большая цена заплачена потерей для Художественного театра Немировича-Данченко («Вашей души больше в МХАТ — нет и не будет <…>») [[49](#_n_2_4_049)]. Злая роль Музыкальной студии была, в представлении Станиславского, в том, что она возводила стену между Немировичем-Данченко и театром, что он, благодаря ей, окружил себя «мнимыми друзьями», и «старики» ничего не могли с этим поделать. «Мы с ужасом вспоминаем наше душевное состояние за эти годы <…>» [[50](#_n_2_4_050)], — впервые говорил Станиславский. Единственное, чего он не коснулся в этом письме, были материальные отношения с Музыкальной студией. Слишком щекотлива была данная тема.

Он бы не мог назвать своим именем то, что уже год назад в письме к сыну назвал «разными чистыми и нечистыми предлогами» [[51](#_n_2_4_051)], которыми Немирович-Данченко, по его мнению, объединяет бухгалтерию Музыкальной студии с бухгалтерией театра, перекладывая на него груз расходов и долгов.

Дело в том, что у МХАТ и Музыкальной студии был единый заведующий Финансовой частью Юстинов, которого Немирович-Данченко считал при всех его недостатках «очень талантливым дельцом» [[52](#_n_2_4_052)]. Похвала слегка двусмысленная. Немирович-Данченко отдавал себе отчет, что этот факт опасен и принципиально подчеркивал, что один заведующий не означает того, что у театра и студии одна касса. Очевидно, это не всегда соблюдалось. В книгах расходы Музыкальной студии записывались как ее долги МХАТ, но, как писал Станиславский, «ни об какой отдаче не может быть и речи» [[53](#_n_2_4_053)].

Пока эти отношения еще не вышли наружу. Их взрыв предстоял впереди. Тогда Станиславский как ни возмутится, но {173} поступит согласно «благородству связей» [[54](#_n_2_4_054)]. Это определение взаимного нравственного долга их жизни принадлежит Немировичу-Данченко.

Все же одно обстоятельство заставляет думать, что Станиславский своего откровенного письма не послал. Ведь Немирович-Данченко не ответил ему на него, а мгновенно ответил на телеграмму от Лужского. А уж как бы он стал отвечать! Создается впечатление, что Станиславский ограничился телеграммой за подписью Лужского. Ее отправили из Москвы в Детройт 29 апреля 1926 года.

Телеграмма длинная, вроде письма. Среди потока повседневной информации главным было сообщение: «Зал К. О. не можем дать даже сокращенной Музыкальной студии, достижения которой ценим» [[55](#_n_2_4_055)].

Предсказание Лужского о разрыве исполнилось. Известие поразило Немировича-Данченко. На эту минуту можно было говорить о необратимой катастрофе в отношениях. К счастью, будущее покажет, что это не так.

Немирович-Данченко 2 мая ответил по телеграфу: «Оскорблен, обижен, возмущен. <…> Безапелляционное заявление относительно залы К. О. считаю грубым насилием. До нового помещения никто не смеет отнять у меня и у коллектива рабочий зал, где каждый вершок создан нашим пятилетним горением и трудом» [[56](#_n_2_4_056)].

Немирович-Данченко прислал телеграмму Лужскому, так как отвечал на подписанную им. Словно сомневаясь, от всех «стариков» ли она, он того же, 2 мая послал еще телеграммы Станиславскому, Качалову и Москвину.

«Телеграмма за телеграммой из Америки — одна обнаженнее другой» [[57](#_n_2_4_057)], — отмечено в дневнике Лужского. И правда, Немирович-Данченко будто вызывает на дуэль.

«Не могу поверить, что телеграмма Лужского составлялась при Вашем участии, — давал он возможность для отступления Станиславскому. — Спросите у него мой ответ» [[58](#_n_2_4_058)].

«Как ты можешь участвовать [в] таком игнорировании моих горячих настоящих просьб, а также [в] таком оскорбительном заявлении о зале К. О.» [[59](#_n_2_4_059)], — упрекал он своего бывшего воспитанника Москвина.

«<…> Считаю себя глубоко обиженным, оскорбленным» [[60](#_n_2_4_060)], — ставил он в известность Качалова.

На том же листке черновиков телеграмм, переводя русский текст на латинский алфавит, Немирович-Данченко составлял телеграмму Луначарскому. Это понятно: Луначарский лучше {174} всех понимал его театральную политику. В меру сил он добивался для Немировича-Данченко устранения внешних препятствий. Но ведь тут препятствия были внутренние — в собственном доме.

Оттуда 3 мая 1926 года последовал ответ снова от лица всех, похоже, еще теснее сплотившихся: «Вашим ответом удивлены и глубоко оскорблены несправедливым и презрительным отношением к старикам» [[61](#_n_2_4_061)]. В телеграмме говорилось о твердости решения не отдавать Музыкальной студии зал К. О., который так же ценою труда и нервов «стариков» на протяжении двадцати восьми лет принадлежит им. Этот стаж перевешивал пятилетний стаж студии. Непонимание Немировича-Данченко, выступающего против интересов МХАТ, они объясняли его оторванностью от «здешних обстоятельств» [[62](#_n_2_4_062)]. Подразумевалось ухудшающееся экономическое положение, при котором зал К. О. нужен для ускоренных репетиций новых спектаклей.

Лужский испытывал неловкость и переживал, что ему приходится действовать против Немировича-Данченко. Он считал протест Немировича-Данченко «законным». «Как Лужский скорблю о нанесенных Вам ранах» [[63](#_n_2_4_063)], — хотел он телеграфировать ему. В вариантах этой телеграммы содержатся новые подробности отношения «стариков» к возвращению Музыкальной студии во МХАТ.

Оказывается, во-первых, «виднейшие создатели дела» [[64](#_n_2_4_064)] Художественного театра грозили уйти, если Музыкальная студия возродится на его территории. Во-вторых, Лужский, хлопоча о получении для студии отдельного помещения, уже доложил об их угрозе Луначарскому. В‑третьих, самое принципиальное — безнадежное разочарование «стариков» в том, что Немирович-Данченко на протяжении минувшего сезона своей диктатуры (1924/25) не был беспристрастен в выборе между МХАТ и студией.

Вскоре Книппер-Чехова, объясняя произошедший раскол, писала: «Влад. Ив. не скрывал, говорил, что наш театр конченый — и мы все чуть ли не мертвецы, и вероятно, думал своим делом поднять театр и повести его, а мы при нем тихо умирали бы…» [[65](#_n_2_4_065)]. И хотя протоколов с записями на эту тему нет, она, конечно же, обсуждалась на многочисленных заседаниях, которые упоминает Книппер-Чехова. Каждая новая телеграмма от Немировича-Данченко собирала всех на заседание. «Мы хотим быть одни в своем театре и теперь встали стеной и не идем ни на какие уступки» [[66](#_n_2_4_066)], — объясняла Книппер-Чехова {175} цель невиданной до этих пор войны с Немировичем-Данченко.

Но воевать с ним было всем непривычно и душевно скверно. Войны в такой форме могло бы не быть, если бы Немирович-Данченко приехал в Москву для личных объяснений. Лицом к лицу с ним «старики» не выдержали бы свою оборону. Не устоял бы и Станиславский. Власть над ними всеми в административных делах была у Немировича-Данченко беспредельная. Сила влияния, внушения и логических доказательств всегда приносила ему победу. Найти хотя бы компромиссное решение было в его руках. Почему он этим не воспользовался, вызывало недоумение. «Удивляюсь, что Влад. Ив. сам не приехал для переговоров, а прислал кого не следует[[45]](#footnote-46) и обменивался телеграммами, которые только запутывали взаимоотношения» [[67](#_n_2_4_067)], — писала Книппер-Чехова.

Позднее она заметила самому Немировичу-Данченко с сожалением и упреком, зачем он, «такой дальновидный», не приехал, а следовательно, и оказался виноватым в гнетущем обе стороны недоразумении.

Немировичу-Данченко все это казалось фарисейством, особенно когда Бокшанская пыталась его убедить, что, со слов Подгорного, все ожидали его приезда на какое-то время до начала работы в американском кинематографе и были изумлены, что он не приехал. Это место в письме Немирович-Данченко отчеркнул красным карандашом и добавил: «Для детей младшего возраста» [[68](#_n_2_4_068)].

Документы рассказывают, что Немирович-Данченко хотел на время приехать. Он сделал бы это не для Художественного театра, а для Музыкальной студии. Во второй половине апреля он убедился, что посланный им в Москву Любицкий получить помещение не может, даже общее с Оперной студией, хотя Немирович-Данченко соглашался: «Объединение со студией Станиславского считаю вполне возможным» [[69](#_n_2_4_069)]. Что же тогда удерживало его приехать и самому довести хлопоты до конца?

Может существовать предположение, что соблазняемый разными предложениями остаться поработать в Америке, Немирович-Данченко начал колебаться в целесообразности поездки лично для себя. Это настроение могло быть подкреплено некоторой потерей иллюзий по части Музыкальной студии. {176} Возникло расхождение между художественной идеей студии и моральным состоянием ее деятелей.

Немирович-Данченко изо всех сил воспитывал студийцев в нормах этики Художественного театра. Он хотел, чтобы их заповедью в искусстве было: «Не одним сыт хлебом будешь и не в одной халтуре радость найдешь» [[70](#_n_2_4_070)]. Американские гастроли с их материальными проблемами подрывали эту заповедь. Так было и с частью труппы МХАТ. И вот на переломе сезона 1925/26 года обозначился кризис отношения Немировича-Данченко к Музыкальной студии. 28 января 1926 года он был огорчен трехдневным собранием студийцев.

Оно, очевидно, было посвящено обсуждению будущего. Студийцы раскрыли себя совсем не с той стороны, с какой хотелось бы Немировичу-Данченко. Вместо готовности к преодолению трудностей — банальное выяснение отношений. «Старая-старая песня! — записал Немирович-Данченко. — Властолюбие на почве у одних утомления, у других безделия, у третьих ревности и зависти и мелких актерских самолюбий!» [[71](#_n_2_4_071)]

Невольно Немирович-Данченко задумался, стоит ли так крепко связывать свою судьбу с судьбою этих людей. В результате он обратился к образованной студией рабочей комиссии с жестким заявлением:

«Обдумав все, что я слышал в собраниях Студии, отчетливо разглядывая причины вздувшихся настроений, угадывая на основании огромного опыта, куда это может повлечь, и учитывая свои силы, я пришел к окончательному решению, которое и спешу сообщить Комиссии для сведения в ее работах:

*Я Художественного Театра не оставлю*» [[72](#_n_2_4_072)].

Конечно, за этим заявлением стоит отрицание каких-то наполеоновских планов студии и приглашения возглавить их.

Когда же Немирович-Данченко узнал, что Художественный театр не принял его плана соединения с Музыкальной студией, он, продолжая предъявлять студийцам претензии в их «деморализации и дурном тоне» [[73](#_n_2_4_073)], все же собирался налаживать их дела, отправившись в скором времени в Москву. Об этом он объявил им 28 апреля 1926 года, накануне получения из Москвы той убийственной для него телеграммы с отказом в зале К. О. Но и тогда он еще считал необходимым приехать и упрекал Станиславского в телеграмме от 2 мая, почему в решении «острых вопросов» [[74](#_n_2_4_074)] не подождали его приезда. А в черновике телеграммы того же числа к Луначарскому говорится, что он приедет около двадцатого числа, чтобы вместе {177} с ним обсудить реформу устройства МХАТ. Вероятно, он хотел вернуться к своему «петровскому» плану, пусть даже при помощи распоряжения свыше.

Вторая телеграмма Станиславского и «стариков» от 3 мая, подтверждающая их непреклонность, произвела полный переворот в душе и действиях Немировича-Данченко. Потом он описал этот момент — «во мне такая кипела буря негодования против моих товарищей в Х[удожественном] т[еатре]» [[75](#_n_2_4_075)]. Он ждал этой окончательной телеграммы из Москвы и накануне решил, что его личное возвращение из Америки будет зависеть от нее. Прочитав телеграмму, он сжег корабли.

6 мая 1926 года Немирович-Данченко в Нью-Йорке за девять дней до окончания гастролей Музыкальной студии собирает студийцев на собрание, которое называет «историческим» [[76](#_n_2_4_076)]. Придавая такое высокое значение этому собранию, он думал, что будущее раскроет его «смысл» [[77](#_n_2_4_077)]. Но это предположение, к счастью, не оправдалось: через два года все было забыто.

В эту минуту, 6 мая 1926 года, заявление, сделанное Немировичем-Данченко студийцам, казалось бесповоротным. Он заявил ни больше ни меньше как о своем предпочтении Музыкальной студии Художественному театру. Насколько это был для него переворот жизни, можно судить, сравнив новое заявление с относительно недавним — январским. Тогда на первом месте у него был Художественный театр.

В том, что Немирович-Данченко был искренен в обоих случаях, можно не сомневаться. Точно так же можно быть уверенными, что Художественный театр всегда занимал главное место в его жизни. Выше своей деятельности в Художественном театре он не ставил ничего: ни себя — драматурга и писателя, ни себя — основателя Музыкального театра. Исторически так оно и есть. Чем глубже Немирович-Данченко сознавал это, тем больнее жгла его обида, полученная от Художественного театра. И он насильственно рвал с ним.

Он помогал себе убеждением, что нынешний Художественный театр его все равно не слушается, раздражает трусливым бегством от блестящей перспективы. Но это был самообман. На самом деле он хотел бы привести Художественный театр к послушанию и вывести на правильную дорогу, какой она ему виделась сейчас. Вопреки себе он говорил студийцам 6 мая: «<…> для меня самым важным делом является создание нашего театра, а не работы в МХТ. К тому же с художественными задачами, поставленными в настоящее время стариками, я совершенно {178} не согласен и в этом отношении расхожусь со всеми стариками» [[78](#_n_2_4_078)]. Сейчас такова была его правда, но он ее не хотел.

Он говорил, что публика радуется концу «конструктивизма» и театральных «новшеств», а Музыкальная студия «восстает против этого» [[79](#_n_2_4_079)]. Данный процесс объяснял Немировичу-Данченко происхождение ненависти к Музыкальной студии публики и деятелей МХАТ. «Из телеграммы, — говорил он о телеграмме от 3 мая, — было ясно, что “старики” считают: Музыкальная студия — это змея, которую надо вырвать с корнем» [[80](#_n_2_4_080)].

Немирович-Данченко пересказал студийцам свою переписку со Станиславским и «стариками», окончившуюся лишением студии зала К. О., которое назвал ударом по ней. Он прочел им и те две телеграммы, которые отправит сейчас после собрания Станиславскому и Любицкому. Станиславскому он сообщит об «ошеломляющем» [[81](#_n_2_4_081)] воздействии на Музыкальную студию решения с залом К. О., о распаде из-за этого студии. Он скажет двенадцати своим соратникам по МХАТ, которых «ценил <…> как артистов, много любил как друзей», что теперь их рассудит будущее, сам же он «вряд ли» [[82](#_n_2_4_082)] их простит. «Еще на год остаюсь за границей» [[83](#_n_2_4_083)], — объявляет он Станиславскому вследствие всего случившегося.

Речь же к студийцам он окончил тем, что сам, оставаясь за границей, им, возвращающимся без него в Москву, приказал продолжать работать. Где?.. Как?.. В Москве, под опекой Любицкого.

Любицкий находился почти в панике. Это видно по телеграммам, которыми со второй половины апреля он уже бомбардировал Немировича-Данченко, в каждой призывая его скорее приехать в Москву. Наконец он вывел его из себя и получил выговор: «Перестаньте доказывать необходимость моего возвращения» [[84](#_n_2_4_084)]. Немирович-Данченко стыдил его: «Пожалуйста, не теряйте бодрости». И рекомендовал средство: «Горячей дружной работой и коллектива и Вашей энергией Студия может быть спасена» [[85](#_n_2_4_085)]. Он подсказывал Любицкому, что «благодаря хлопотам Станиславского есть надежда и на театр» [[86](#_n_2_4_086)], то есть свое помещение. Создается впечатление, что Немирович-Данченко ставил над Музыкальной студией хладнокровный эксперимент: бросил в воду, как щенка.

В Москве же Станиславский, получив от Немировича-Данченко 6 мая известие о том, что он остается в Америке, решал задачу, что ему ответить. Под его диктовку тут же, на обороте немировичевской телеграммы, Подгорный начал набрасывать {179} ответ. Окончательная телеграмма была отправлена 11 мая 1926 года, что позволяет представить себе, сколь долго сочинялся ответ. За пять дней, что Станиславский и «старики» размышляли, Немирович-Данченко успел отправить телеграмму Луначарскому (9 мая) с просьбой утвердить его годовой отпуск для работы в американском кино.

В проекте ответа Немировичу-Данченко Станиславский доказывал, что отсутствие помещения не может разрушить «коллектив» Музыкальной студии, а помещение худо ли бедно «можно нанять» [[87](#_n_2_4_087)]. Не нужна и поддержка со стороны МХАТ, примером чему служит его собственная Оперная студия. Ее поддерживает созданное с этой целью «Общество друзей Оперной студии».

Станиславский хотел бы теперь знать, продолжать ли ему хлопоты о получении театрального помещения для Музыкальной студии, раз Немирович-Данченко принял «непонятное» [[88](#_n_2_4_088)] решение остаться в Америке, или нет. Тем более что появилась надежда.

Считая недоказанной причину обиды, Станиславский просил Немировича-Данченко понять, какой «большой удар», «какой громадный удар» [[89](#_n_2_4_089)] он наносит Художественному театру своим намерением не возвращаться. «Не хотим верить, что это сделаете, — диктовал Станиславский Подгорному, — и ждем Вас» [[90](#_n_2_4_090)].

При дальнейшей работе ответ Станиславского распался на две телеграммы и приобрел казенный характер. Ушла из него непосредственность рассуждения и уговоров, личная интонация. В первой телеграмме от имени «двенадцати» повторялись прежние доводы: «Если решение остаться за границей вызвано нашей телеграммой, тем больнее нам, ибо все единодушно желаем Вашего возвращения в театр» [[91](#_n_2_4_091)].

Во второй телеграмме, подписанной Лужским, содержался деловой вопрос: «Станиславский просит сообщить, Вашим ли одобрением образован новый коллектив <…>» [[92](#_n_2_4_092)]. Речь шла о той части труппы Музыкальной студии (без ее видных деятелей: Баклановой, дирижера Бакалейникова и некоторых других, оставшихся в Америке), которую представляет в Москве Любицкий. Действительно, не самозванцы ли они в таком обедненном составе?

Немирович-Данченко успокоил Станиславского, подтвердив состав Правления Музыкальной студии в Москве телеграммой. Отныне Станиславский был вынужден с этим Правлением сотрудничать, хотя сожалел, что от имени Немировича-Данченко {180} выступает Любицкий, репутация которого казалась ему неважной.

Станиславский волновался, потому что здание театра на Большой Дмитровке получала Оперная студия, которая затем подписывала соглашение с Музыкальной студией на ее работу в нем. Тем самым Музыкальная студия поступала под покровительство Станиславского. Он нес за нее косвенную ответственность.

И тут выясняется, что все, что он делал для Музыкальной студии, он делал вопреки «старикам» МХАТ, с единственной целью защитить доброе имя Немировича-Данченко. Немирович-Данченко это понял. «То, что Конст. Серг. всполошился моей телеграммой и почуял тут “вопрос чести”, меня в высшей степени утешает», — писал он Лужскому, не зная летнего адреса Станиславского и прося передать ему благодарность.

За всем этим стояли неприятные обстоятельства, которые могли бы повредить Немировичу-Данченко, не вмешайся в них Станиславский. Во-первых, поползли слухи, что Немировича-Данченко лишат звания народного артиста за распад по его вине Музыкальной студии. Во-вторых, сделанные Немировичем-Данченко за границей долги. «Однако жестоко было бы оставлять меня в этом положении…» [[93](#_n_2_4_093)], — писал Немирович-Данченко Лужскому. Станиславский не оставил.

Немирович-Данченко написал «памятную записку» [[94](#_n_2_4_094)], или «отчет», на сорока двух машинописных страницах о гастролях Музыкальной студии с приведением полученной прессы и анализом финансового состояния. То, что этот отчет руководители Музыкальной студии Любицкий и Л. В. Баратов недостаточно используют в переговорах с властями, его расстраивало, потому что все было там объяснено.

Долги Немировича-Данченко состояли из четырех займов. Первый был сделан в Управлении госактеатрами в виде двадцати пяти тысяч рублей подъемных перед началом гастролей. Второй — в берлинском кредитном банке 21 декабря 1925 года на покрытие убытков перед отъездом в Америку. Третий — в Амторге — торговом представительстве СССР в Америке.

Эта хорошо известная контора располагалась на семнадцатом этаже и даже днем была залита электрическим светом. Немировичу-Данченко удалось убедить вице-президента Амторга Георгия Васильевича Турбина, что художественный успех, достигнутый Музыкальной студией, дороже ее финансовых убытков и поднимает престиж советской страны в глазах всего мира, {181} следовательно, надо поддержать патриотическое дело материально. В марте 1926 года Амторг выдал шесть тысяч долларов на пролонгацию гастролей.

Новая поездка по городам США тоже оказалась убыточной, но, по словам Немировича-Данченко, Морис Гест, который «потерял на этом деле много», о данном предприятии не жалел и «никогда не переставал гордиться им» [[95](#_n_2_4_095)]. Оно было прибавлением к его антрепренерской художественной славе.

Четвертый заем был сделан опять в берлинском кредитном банке на оплату обратного пути Музыкальной студии. Срок оплаты по этому векселю был скорый — 15 июля 1926 года. Этот долг Станиславский распорядился немедленно погасить, даже вопреки мнению членов Высшего Совета МХАТ. Кроме того, Станиславский дал взаймы из денег МХАТ еще тысячу рублей Музыкальной студии по ее возвращении.

Всеобщее возмущение самовольной щедростью Станиславского выразил Леонидов, отчитав его письменно. Он гневно призывал его прежде всего думать о Художественном театре, а не об этих оперных и музыкальных студиях, которыми безрассудно увлекаются что он, что Немирович-Данченко, теперь еще ударившийся и в кинематограф. Здесь же он описывал задавленность служащих властью Станиславского, цитируя свой разговор с Юстиновым: «А я его и спрашиваю: “Как же вы решились дать 1000 руб. Музыкальной студии и 800 рублей на уплату долга Вл. Ив.?” А он мне в ответ: “Попробуй не дать, меня Константин Сергеевич выгонит из Театра и я обязан все требования К. С. выполнять”» [[96](#_n_2_4_096)]. Такая нестойкость заведующего Финансовой частью показалась Леонидову опасной. «Тогда скажу, что касса МХАТ не в верных руках» [[97](#_n_2_4_097)], — прямо высказал он Станиславскому.

Весной и летом 1926 года МХАТ вел упорную борьбу с Управлением госактеатрами и лично с Колосковым, пытавшимся стребовать с театра возвращения двадцати пяти тысяч подъемных и уплаты прочих долгов Музыкальной студии. Пришлось доказывать, что студия отправилась на гастроли, будучи самостоятельным театром, и долг должен остаться на ее балансе. Надо сказать, что и сам Немирович-Данченко считал, что «студия снята с бюджета театра» [[98](#_n_2_4_098)]. Он настаивал на том, чтобы возврат полученных от советских государственных учреждений займов Музыкальная студия взяла на себя и сама добивалась их списания или хотя бы сокращения. Эта тяжба не имела конца, постоянно возникала вновь, и даже после {182} возвращения Немировича-Данченко в Москву в 1928 году в МХАТ еще обсуждались какие-то его непогашенные задолженности.

Но летом 1926 года в отношениях Станиславского и Немировича-Данченко важна была эта взаимовыручка, говорящая о нерушимости «благородства связей» между ними в любой ситуации.

Впереди были новые испытания, связанные со статусом Музыкальной студии. Предстояла весьма неприятная административная процедура: разделение марок студии и театра. Так как постановлением Совнаркома Музыкальная студия была вычеркнута из списка академических театров, она не могла далее называться студией МХАТ. «Старики» МХАТ предложили ей переименоваться. Для Немировича-Данченко это был новый болезненный факт, но он признавал его логичным. Он объяснил студийцам, что даже указание на «бывшую» студию МХАТ, чего они хотят, будет истолковано как использование чужой популярности. Он разрешил Музыкальной студии взять свое имя.

В то время еще ничего особенного в этом не было, никакого узаконения «культа личности», а скорее знак принадлежности к определенному «мастеру», как тогда говорили. В 1923 году появился Театр имени Мейерхольда. С февраля 1924 года, когда Станиславский еще был на гастролях в Америке, Оперная студия стала называться его именем.

Вдобавок Музыкальная студия утратила и эмблему «Чайки»… Когда через некоторое время студийцы попросили Немировича-Данченко разрешить использовать «Чайку» только для гастролей на Кавказе, он отказал им наотрез хлопотать об этом в Художественном театре. Теперь Музыкальная студия не была родня, она была посторонняя.

Открывать первый сезон в здании на Большой Дмитровке спектаклем Оперной студии Станиславский не хотел. Спешка, неминуемо с этим связанная, по его словам, обеспечивала «гарантированный провал». Он уступил честь открытия Музыкальной студии, но волновался о качестве ее спектакля. Не бескорыстно он желал студии успеха: ее неудача, не дай бог, подорвет новое дело. Вопрос художественной репутации был для Станиславского главным.

Театр открылся 27 октября 1926 года спектаклем «Дочь Анго»[[46]](#footnote-47), но Станиславский, собиравшийся быть на этом празднике, {183} не пришел. Причиной, по мнению Бокшанской, была его обида на Музыкальную студию. Она начала предъявлять ему разные претензии и даже приводила для его увещевания чиновника из Главнауки. Возмущенный Станиславский указал студии на ее место.

Это были повседневные житейско-административные мелочи, а настоящей причиной для порчи отношений стала начавшаяся конкуренция из-за самого театрального здания. Музыкальная студия сочла себя более сложившимся театром, обладающим репертуаром, и потому оспаривала первый голос в доме.

Этими эпизодами в сотрудничестве Станиславского и Немировича-Данченко открылось другое русло, побочное к Художественному театру. Особенность его будет в том, что погоду между двумя коллективами будут определять не они, а прослойка из совершенно новых административных лиц, связанных в работе только формально. Уникальное для того времени проживание двух театров с разными творческими программами в одном доме на Большой Дмитровке — тема, требующая отдельного исследования.

Главный драматизм этого существования будет в художественном соперничестве. Ведь Станиславский предложит свою версию обновления «Кармен» и перебежит дорогу Немировичу-Данченко, поставив «Пиковую даму» и «Бориса Годунова», о которых тот мечтал. Но у него не будет такой современной оперы, как «Катерина Измайлова» Шостаковича у Немировича-Данченко.

## Глава пятаяВзгляд на случившийся разрыв — Старение и современность — Доверенные лица Немировича-Данченко — Кому быть директором? — Егоров — Станиславский становится директором — Подгорный — «О недоступности Константина Сергеевича» — Чудо МХАТ продолжается — «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро» — «Ставка на “Прометея”» — Возвращение «Дяди Вани» — Политика Станиславского с властями — Способы защиты «Унтиловска»

Июнь, июль, август и первые числа сентября 1926 года Немирович-Данченко провел в Европе. Был в Берлине, Карлсбаде, Париже, на Средиземном море, в Женеве. Но, кажется, нигде не мог вполне отрешиться от случившегося. «А болеть обидой я не перестал до сих пор, — писал он в конце августа. — {184} Нет‑нет и “заболит зуб в душе”… Особенно по ночам…» [[1](#_n_2_5_001)].

И все же перед началом своего годичного отпуска он захотел попрощаться с труппой МХАТ и послал из Берлина 1 июня 1926 года телеграмму ее заведующему М. М. Тарханову. «Шлю всей громаде Художественного театра со всей молодежью горячий привет из глубины сердца, неизменную любовь <…>» [[2](#_n_2_5_002)], — писал он. И как-то неожиданно в его обиженном состоянии и с его гордостью просил: «Не бросайте меня из памяти, поберегите те дорогие чувства, которые вы мне оказали» [[3](#_n_2_5_003)].

Со «стариками» он оставался сдержанным. Ему было известно, что Станиславский и другие считают сезон 1925/26 года, прошедший без него, удачным (ряд новых постановок, среди которых «Горячее сердце», хорошие сборы). «Рад общей успешности» [[4](#_n_2_5_004)], — телеграфировал Немирович-Данченко по случаю закрытия московского сезона словно с ревнивым холодком. Телеграмму он послал на имя своего заместителя в директорском кресле — Лужского и подчеркнул ему: «Извините некоторую сухость к вашим любезным сообщениям. Глубокая обида мешает полноте радости» [[5](#_n_2_5_005)].

На 1926 год Немирович-Данченко купил себе удобную записную книжку-календарь с целой страничкой для каждого дня. Но записи в ней в день события почему-то не делал, а стал заполнять ее по памяти. Скорее всего, он записывал уже по окончании американского сезона, и вернее всего, что летом в Европе. На фоне разрыва с Художественным театром он утешал себя этими записями. Он воодушевлялся недавними успехами в Америке, описывал переживания, какими не был избалован в Москве. Например, нью-йоркскую премьеру «Карменситы»:

«Как это восхитительно, когда такой полный, единодушный, триумфальный, горячий, экспансивный успех!

Это, действительно, мировая победа, редчайшее признание!

Счастливый вечер!»

Правда, воспоминание о премьере «Пушкинского вечера» огорчало его «скромным» успехом постановки и тем, что к нему «мало подходили с приветствиями» [[6](#_n_2_5_006)]. Но все равно это не погасило в нем внутреннего горения. Он помнил, как на приеме в отеле «Балтимор» 4 февраля «говорил по-французски о страсти к Театру» [[7](#_n_2_5_007)]. Тогда в честь Немировича-Данченко и Музыкальной студии произносились речи…

Теперь другое: приходится волноваться о своей репутации на родине. Она, по его мнению, подрывается тем, что в Художественном {185} театре «великолепно затерли истинные причины» [[8](#_n_2_5_008)] его невозвращения. Немирович-Данченко судил об этом по разным письмам. Создавалась картина, что он не вернулся из-за того, что МХАТ не захотел объединиться с Музыкальной студией. «Да кто же настаивал на соединении со Студией?» [[9](#_n_2_5_009)] — с досадой писал Немирович-Данченко на полях письма Бокшанской, пересказывающей подобные объяснения. Но он же и на самом деле не настаивал! Получив отказ «стариков» браться за новое дело, сразу примирился с тем, что так тому и быть. Никто из мхатовцев не хотел признать: причина лишь в том, что у него отняли зал К. О.

Неверную версию поддерживал даже Качалов. Отдыхая в Евпатории, он мучился, что Немирович-Данченко не понимает естественные мотивы поступка «стариков». Наконец 9 августа Качалов написал ему письмо, доказывая, что они виноваты перед ним как директором, но не обижали его «как *человека*»[[47]](#footnote-48). «Не послушались, не поддержали, не приняли Вашего плана, пошли против и т. д.» [[10](#_n_2_5_010)], — писал Качалов. Очевидно, ужасный поступок с залом К. О. оставался у Качалова позади главного решения — не объединяться. Качалов считал своим долгом объяснить само решение. Он оправдывал его старением артистического поколения и тем, что значение МХАТ для современности заключено в продолжении своих традиций, а вовсе не в риске «дерзаний ради дерзаний, попыток и покушений с негодными уже средствами» [[11](#_n_2_5_011)].

Такие рассуждения для Немировича-Данченко были как нож в сердце. В нем был обижен как раз не директор, а человек, преданный ближайшими товарищами. Он отвечал на это Качалову:

«Вы мне сказали: развертывайте Вашу деятельность где угодно, но не с нами.

Даже не около нас!»

Но коли Качалов все дело свел к различию творческих позиций и планов, Немирович-Данченко со всей мощью своей аргументации разрушил эту крепость «стариков». Как директор он словно погрозил пальцем: «Остерегайтесь такого консерватизма, Василий Иванович».

Происхождение консерватизма он видел в том, что Станиславский переменил интересы. Раньше заботился, чтобы Художественный театр на достигнутом не останавливался. Теперь же оттого, что в Станиславском пересилил актер, он погрузился {186} в изучение актерской области (даже в суженном, «личном индивидуальном» плане) и сошел с курса обновления театрального искусства «в сферах идеи Театра». С этим Немирович-Данченко никак не мог примириться, потому что сам увлекся идеей «синтетического театра». «Отсюда и наши с ним разногласия», — подытоживал он.

Опять получается, что Немирович-Данченко и Станиславский поменялись местами. Прежде Немирович-Данченко удерживал Станиславского от слишком резких экспериментов, упрекал, что он только эпатирует публику. Сам же в это время занимался развитием в актерах интуиции и литературности, был солиден в работе. Сейчас, наоборот, солиден стал Станиславский, а Немирович-Данченко отчаян в поисках. Сам о себе говорит: «<…> я работаю для идеи Театра и с другими радиоактивными силами сцены». Притом понимает, что «радиоактивные силы» небезопасны, и оттого не хочет рисковать — «таскать» Художественный театр «всюду за собой».

Однако же в этом опасении проглядывает недоверие Немировича-Данченко собственным устремлениям. Действительно, для Художественного ли театра была неосуществленная мечта Немировича-Данченко о «синтетическом театре»? И тогда не более ли правы были «старики» со Станиславским, говорившие о ценности своих традиций?

Немирович-Данченко в конце своего письма выразил сомнение в искренности Качалова. «Нет. Это Вы притворились для этого письма», — поддразнивал он. Немирович-Данченко не верил, что Качалов как актер и художник на самом деле считает себя и Художественный театр старыми для новых исканий и хочет двигаться вперед лишь в пределах традиций. По Немировичу-Данченко, человек, переживший революцию, видевший Европу после первой мировой войны и более того — Америку, не принадлежит прежним задачам в искусстве. И здесь его возражение Качалову вторгается в область чисто человеческих, психических различий.

Из того, что вынес из последних мировых впечатлений Станиславский и что внушал «старикам», в чем они его понимали, и из того, как воспринял все это Немирович-Данченко, следует, что они старели по-разному. Станиславский старел, укрепляясь в своих идеалах, и молодел, развивая их. Немирович-Данченко старел, охваченный открытиями своей второй молодости. Эти отличия прекрасно видны на их отношениях с современностью.

{187} На Станиславского революция и все мировые потрясения оказывают поступательное влияние: «Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционировало и наше искусство». И то, как знать, насколько это сказано для властей, присутствующих в зале на праздновании 30‑летия МХАТ? Может быть, это дань общественному давлению на театр? Что ему эпоха в его занятиях вечным искусством.

Для Немировича-Данченко потрясения жизни и революции — явления его личной творческой биографии. Он почувствовал, как в нем оживает «идеологическая закваска» молодости и отступает давивший его «житейский консерватизм» благополучных лет. Он контролирует сам себя. В его записной книжке 1925/26 года есть примечательная в этом смысле запись: «Я иногда поглядываю в свои молодые статьи или сочинения, чтоб проверять, как я думал в молодости, и критиковать мои сегодняшние мысли» [[12](#_n_2_5_012)]. Немирович-Данченко приветствует полученный от революции «чудодейственный толчок или даже ряд толчков», которые выводят «из тупика».

И вот он уже наблюдает некоторые результаты. Он видит с сожалением, что актерское искусство вокруг обогнало актерское искусство Художественного театра, «пошло дальше». В чем именно пошло, он не расшифровывает.

Станиславский в это же время наблюдает противоположное. Он говорит, что «новый театр не создал ни одного нового артиста-творца», что актер этого театра только умеет «спеть куплет», «проговорить текст роли или <…> стоять и ходить на руках и играть трагедию и водевиль».

В переживаемой второй молодости Немировича-Данченко увлекает дерзкое искусство оперетты, манят неизведанные тайны кинематографа, обещает открытия опера. Все это не отвечает характеру старения его товарищей. Если бы он мог прочесть, как иронизировала по его поводу Книппер-Чехова: «Наш “Вольдемар” все еще упивается Музыкальной студией <…>. Захотелось ему звуков сладких под старость — забавляется».

Как это ни странно звучит в отношении шестидесятисемилетнего Немировича-Данченко, но жизнь его вторую молодость еще поломает, и в чем-то он примет взгляды своих старых товарищей — станет искать новое, опираясь на лучшее в традициях МХАТ. Почва для этого сохраняется в нем и теперь, и он не отрицает этого в письме к Качалову.

Но сейчас он больше охвачен сторонним и потому страшно обвиняет своих соратников: «Вы убили мои замыслы. <…> {188} Вы разрушаете мастерскую художника <…>. Вы зарезали мой сон. Вы облили презрительным невниманием мою вторую жизнь». Какое кипение чувств! Будущее покажет: ничего убито не было. Через полтора года Немирович-Данченко вернулся и продолжил свою «вторую жизнь» в Музыкальном театре, где в целости сохранилась его мастерская.

Немировича-Данченко возмущало, что некоторые считают, что на всей этой истории он просто «выиграл» [[13](#_n_2_5_013)], продлив пребывание в американском раю на выгодных условиях. И хотя он надеялся, что «плохого» [[14](#_n_2_5_014)] по отношению к нему театр все же не допустит, он счел, что кто-нибудь должен в Москве стоять на страже его репутации. И выбрал доверенных лиц.

Немирович-Данченко писал об этом Бокшанской, быть может, намекая, что внутри МХАТ на страже встанет она. Сдается, что она поняла намек, ответив, что никто не смеет говорить с ней о нем иначе, как она это позволяет.

Вне МХАТ Немирович-Данченко выбрал заступником самого близкого человека — Александра Ивановича Южина. Ему он собирался отослать специальную записку. «Я хотел просить А. И. Южина сохранить эту бумагу на случай неправды против меня» [[15](#_n_2_5_015)] — эта пометка была сделана Немировичем-Данченко позднее на записке, которая осталась незаконченной. Он писал ее в августе 1926 года. А из письма к Южину от 7 сентября можно понять, что более всех она предназначалась Луначарскому.

Описав в ней все перипетии конфликта, Немирович-Данченко решил предупредить возможную претензию к себе со стороны Наркомпроса за то, что он не применил директорскую власть и не провел свой план реформы. Он объяснял, что не действовал силой из уважения к желанию «стариков».

Очевидно, случай предъявить записку не представился. А просто так со стороны Немировича-Данченко «ей не было дано никакого хода, дабы не повредить делу МХАТа» [[16](#_n_2_5_016)] и «осколкам Музык[альной] студии» [[17](#_n_2_5_017)]. В дальнейшем он сожалел, что Луначарский так и не узнал «настоящего освещения» событий.

В глубине души Немирович-Данченко не переставал считать, что против него опять, как в 1920 году, когда ему не сочувствовали при выпуске «Дочери Анго» и учреждении «Комической оперы», совершено предательство. «Все знали об этом, и понадобились годы, чтобы острота отношений притупилась» [[17‑а](#_n_2_5_017a)], — писал Немирович-Данченко о том случае. Теперь, несмотря на горечь обиды, он чувствовал себя «увереннее», потому что, как {189} сам объяснял, «наконец от чего[-то] освободился или окончательно нашел в себе опору…». Вместе с этими чертами он, как видно, становился суровее и еще непроницаемее для других. Пройдет некоторое время, и это станет заметно. Бакланова напишет, что в нем «пропала мягкость, чуткость и любовь к окружающим! и темперамент!» [[18](#_n_2_5_018)].

Раньше Баклановой эту перемену в обращении Немировича-Данченко почувствовала на себе Бокшанская. Ей врезались в память два разговора: первый — в мае 1926 года в Америке, в Космополитэн-театре, второй — в июне того же года на веранде берлинского кафе. Разговоры были трудные. Вероятно, их темой было возвращение Бокшанской в Москву. Ей не хотелось этого, и потом она все сожалела, что не сделала по-своему.

Гастроли Музыкальной студии закончились, и она была больше не нужна здесь, в Америке. «Состоять при мистере Данченко» [[19](#_n_2_5_019)], как писал сам Немирович-Данченко, был взят Бертенсон.

Во время тех разговоров Бокшанская упрекнула Немировича-Данченко, что у него «бывают периоды» [[20](#_n_2_5_020)], когда он только недоволен ею. Она помнит, как он объявил ей прямо: «Моя власть над Вами велика» [[21](#_n_2_5_021)]. Она же призналась, что это так.

25 августа 1926 года Немирович-Данченко написал ей в Москву: «Итак, Вы продолжаете функции моего секретаря» [[22](#_n_2_5_022)]; 3 сентября он похвалил ее, что получил от нее хорошее письмо, без сплетен, но с передачей атмосферы в театре. Здесь же он поддержал этот ее тон, заверяя, что сам думает о «стариках» лучше, чем они кажутся, и что они действительно лучше.

За этими словами стоит целая философия. В это время Немирович-Данченко, перебирая нерадостные события своей жизни последнего времени, научился отделять людей от их поступков. «Когда я вспоминаю таких-то и таких-то, — записывает он, перечисляя в скобках фамилии Бебутова, Мейерхольда, Енукидзе, Рыкова, Славинского, — все они кажутся мне славными, я им легко могу улыбаться» [[23](#_n_2_5_023)]. О делах же их Немирович-Данченко вспоминает с отвращением и делает вывод: «*Люди лучше своих дел*» [[24](#_n_2_5_024)]. Он пытается понять, почему с людьми так происходит, и полагает, что виной тому их «большевизм» [[25](#_n_2_5_025)]. Человека преобразует бытие, в котором — «дело дано не революции, а большевизму» [[26](#_n_2_5_026)].

В силу своей регулярности переписка с Бокшанской стала для Немировича-Данченко связующей нитью с Художественным {190} театром. Ведь за полтора года пребывания в Голливуде они со Станиславским обменялись только двадцатью пятью телеграммами. Большинство их традиционные: к очередной годовщине создания Художественного театра, к премьере, к Пасхе и Новому году.

Бокшанская объяснила Немировичу-Данченко, что Станиславский не знает, как с ним переписываться. По ее словам, Станиславский считает, что Немирович-Данченко обиделся на него за то, что он не сам написал ему, а просил передать что-то Любицкого. Вот и теперь он хочет послать Немировичу-Данченко очень важную телеграмму, но не решается ее сам подписать, так как Немирович-Данченко якобы ему не отвечает.

На это Немирович-Данченко отрезал: «Напомните мне, пожалуйста, те случаи, когда я не ответил Константину Сергеевичу на телеграммы, посланные *мне* и подписанные *им*. Тогда я Вам отвечу на Ваш вопрос» [[27](#_n_2_5_027)].

Однажды Бокшанская предупредила Немировича-Данченко: «<…>Вы не должны придавать моим письмам значения очень обдуманных писем. Ведь я их пишу в такой суматошной обстановке, что часто не говорю, а просто “сбалтываю” какие-то слова, которые никак не должно ставить в строку» [[28](#_n_2_5_028)].

Между тем то, что Станиславский не решался подписать свою телеграмму, Немирович-Данченко мог поставить в строку их отношений. И поставил, пожелав, чтобы Бокшанская выяснила правду о том, на все ли телеграммы Станиславского он со своей стороны ответил.

В том же письме от 25 декабря 1926 года Немирович-Данченко благодарил Бокшанскую «за великолепную информацию» о происходящем в театре: «Теперь я все знаю, все понимаю или уже во всяком случае — обо всем догадываюсь» [[29](#_n_2_5_029)].

А события происходили важные, будоражащие весь Художественный театр. Немировича-Данченко подогревали на ответную реакцию и Бокшанская, и Юстинов, но он не принимал ничью сторону. Он рассматривал события как неизбежные.

В той телеграмме, которую Станиславский не знал, как лучше послать, от своего имени или через Бокшанскую, он хотел сообщить Немировичу-Данченко, что попросил Наркомпрос о назначении себя директором МХАТ.

Первым толчком к этому перевороту в руководстве театром был спор о полномочиях Высшего Совета и Дирекции. Станиславский хотел, чтобы главным был Высший Совет, но Управление госактеатрами этого не признавало и требовало, чтобы ответственной была, как положено, Дирекция и утвержденный {191} на время отсутствия Немировича-Данченко исполняющий должность директора Лужский. Юстинов докладывал Немировичу-Данченко о полученной Лужским из Наркомпроса «секретной бумаге (чтоб не злить К. С.)»[[48]](#footnote-49), что «только он один» [[30](#_n_2_5_030)] отвечает за МХАТ.

Станиславский, не очень ладя с Лужским и не доверяя другому члену Дирекции, Юстинову, занимавшемуся хозяйством и финансами, учредил при Высшем Совете Отдел инспекции по административно-хозяйственной деятельности. Для работы в нем кроме Подгорного он пригласил еще своего человека — Николая Васильевича Егорова.

Появившись в театре, Егоров сначала произвел хорошее впечатление. Бокшанская писала Немировичу-Данченко: «Держит он себя настолько мило, что вызывает к себе прекрасное отношение со стороны всех, кто имеет с ним дело» [[31](#_n_2_5_031)]. Сейчас же, конечно, в театре захотели помимо личных впечатлений разузнать об Егорове побольше. Лужский выяснил, что он работал в Совнаркоме, интересуется театром и имеет «родственников-актеров» [[32](#_n_2_5_032)]. Другие узнали, что Егоров служил на фабрике, до революции принадлежавшей Алексеевым, и что он «имеет прекрасную репутацию повсеместно и пользуется славой большого спеца по финансовым делам» [[33](#_n_2_5_033)]. Все эти сведения были правильными. В Промышленном и торговом товариществе «Владимир Алексеев» Егоров действительно прослужил с 1891 по 1918 год — полжизни. Естественно, что Станиславский находил Егорова надежным и полезным для МХАТ человеком. Вскоре довольным его первыми делами оказался и Немирович-Данченко, получив от него «ясный, сжатый доклад» [[34](#_n_2_5_034)] о материальном положении театра.

Егоров пережил в Художественном театре и Станиславского, и Немировича-Данченко, оставаясь там служить по 1950 год. Первая характеристика его с человеческой стороны вскоре развеялась, потому что Егоров вошел в союз с Таманцовой и Подгорным, получивший прозвание «кабинета» при Станиславском.

Отношение самого Егорова к Станиславскому мало известно и вполне раскрывается не столько в прижизненных документах архива Станиславского, сколько в посмертных. Егоров познакомился со Станиславским, когда тому было двадцать шесть лет. Наблюдая его с таких лет, Егоров удивлялся дару интуиции Станиславского, когда он, «не зная конкретных условий, {192} мог правильно оценить тот или иной вопрос» [[35](#_n_2_5_035)] в сфере, где не был профессионалом. Вообще же, исключая искусство, Егоров считал Станиславского нелепым, малообразованным и беспомощным. Когда после смерти Станиславского ему представилась возможность говорить как угодно откровенно, он сказал о нем: «Огромный гениальный художник и очень маленький заурядный человек» [[36](#_n_2_5_036)]. Эти его слова, как и многое другое о Станиславском, были записаны за ним психологом Г. И. Поляковым, занимавшимся изучением психофизических данных многих известных и великих людей. Две его беседы с Егоровым состоялись 7 и 10 октября 1938 года.

Естественно, что так судя о Станиславском, Егоров не мог относиться к нему благоговейно. По распространенному мнению, он считал, что для понимания пьес Станиславскому «необходима была вторая половина, которая дополняла бы его с литературной стороны. Такой “половиной” был Немирович-Данченко» [[37](#_n_2_5_037)]. Очевидно, такая же поддержка, такая же «половина», по его разумению, нужна была гениальному Станиславскому и с практической стороны. Вот он и осуществлял ее в союзе с Таманцовой и Подгорным, считая себя безгрешным в своем служении Станиславскому.

Лужский не принял не столько появления в театре Егорова, сколько его инспекторства, подрывающего авторитет Дирекции. Станиславский тщетно пытался ему объяснить, что инспекция полезна для него, что она «является его глазами, ушами и руками» [[38](#_n_2_5_038)]. Другие члены Дирекции, Юстинов и Тарханов, недоумевали вместе с Лужским и задавали вопрос, в чем же в таком случае состоят их должности. Они боялись, что инспекция придаст атмосфере в театре характер «сыска друг за другом» [[39](#_n_2_5_039)].

Немирович-Данченко в Голливуде интересовался происхождением инспекции: предписана ли она вышестоящим начальством или ее выдумали из бюрократизма в самом театре? Он подозревал, что — в самом театре, и догадывался правильно, что ее «корень» таится «в недоверии» [[40](#_n_2_5_040)] друг другу.

Вскоре оказалось, что инспекция расширяет поле своего контроля, рассылая распоряжения разным должностным лицам и требуя себе протоколы заседаний даже Репертуарно-Художественной коллегии. На заседании Высшего Совета 9 ноября 1926 года Лужский заявил, что в таком положении никто, кроме самого Станиславского, не может нести ответственность за Художественный театр «без риска» [[41](#_n_2_5_041)] получить свыше «красного директора». Станиславский согласился, что ничего другого ему не остается, как взвалить директорство на себя. Злые языки {193} заговорили, что Станиславский «снял маску» [[42](#_n_2_5_042)] нежелающего быть директором.

Вечером того же дня Лужский почувствовал облегчение. «Как будто я нашел выход из создавшегося конфликта с властью, — записал он перед сном в дневник. — Надо сейчас спокойно лечь спать!» [[43](#_n_2_5_043)] На следующий день он отослал в Наркомпрос просьбу освободить его от замещения отсутствующего Немировича-Данченко. Лужский не вынес сора из избы и объяснил свой поступок творческой перегруженностью, сославшись на понимание и согласие Станиславского.

Ко всей этой истории Немирович-Данченко подошел как бы с двух сторон: Станиславского и своей. Поступок Станиславского он признал вполне нормальным. «Во всяком случае, самую необходимость переназначения ответственного директора я считаю скорее запоздалой, чем нецелесообразной» [[44](#_n_2_5_044)], — писал он. Он указывал на равенство между собой и Станиславским быть «ответственным директором»: «Совершенно ясно, что К. С. имеет такие же права быть им, как и я» [[45](#_n_2_5_045)]. Существенно и пояснение, которое Немирович-Данченко дает этим своим словам: «И если действительно стало опасно, что кого-нибудь посадят на голову, а настоящий ответственный вот уже второй год на другом полушарии, то вопрос разрешается легко…» [[46](#_n_2_5_046)].

Так вполне официально Немирович-Данченко писал Бокшанской. Он знал, что она расскажет это каждому, кто ни заглянет узнать, нет ли чего по этому поводу из Голливуда от Владимира Ивановича.

На самом деле, со своей личной стороны, он согласен не был и в опасность «красного директора» («Так сказать, художественный жупел!» [[47](#_n_2_5_047)]) не верил. Лужскому он написал об этом открыто. Он обрушился на него как на своего полномочного заместителя: «<…> я сказал бы, что Вы не имели права сдавать власть, не получив от меня разрешения. Что Верховный Совет не имел права учреждать “институт инспекции”, не спросив на это моего согласия» [[48](#_n_2_5_048)].

При этом он уверял, что, если бы и спросили, то никакие бы его требования исполнять не стали. Так же, как в истории с Музыкальной студией, ему скажут, что он не знает здешних обстоятельств. «Так зачем же я буду, говоря грубо, беспокоить себя интересом к тому, что происходит в этой театральной гуще?» [[49](#_n_2_5_049)] — не скрывал он своих чувств от Лужского.

Единственное, что его еще интересовало, так это — «форма», «в какой это сделано» [[50](#_n_2_5_050)]. Ему хочется знать, как при передаче {194} власти будут соблюдены его директорские права. Немирович-Данченко до времени не знал, что из-за этой проблемы целых двадцать дней в театре юридически длилось безвластие, потому что Наркомпрос не отвечал на отставку Лужского. Как он мог назначить директором Станиславского, когда им был Немирович-Данченко, а Лужский только временно исполнял его обязанности. О том, чтобы Станиславский стал исполняющим обязанности, очевидно, нельзя было и подумать. Ох уж этот МХАТ со своими нюансами!

Из Наркомпроса потребовали подтверждения, что при назначении Станиславского остается директором и Немирович-Данченко. Подгорный звонил в Наркомпрос и договорился, что Немирович-Данченко «механически» [[51](#_n_2_5_051)] вступит в свою должность, как только вернется, а Станиславский назначается директором из-за его отсутствия.

Наркомпрос решился на уступку вопреки государственному требованию единоначалия в театрах, а тут два директора!

Чтобы быть увереннее на посту директора, Станиславский просил активной помощи у Высшего Совета и ввел на должность его секретаря Подгорного. С той же целью Станиславский заменил подавшую в отставку обиженную Дирекцию (Лужский, Юстинов, Тарханов) Правлением, куда опять вошел Подгорный и вместе с ним Егоров и Судаков. Эти административные перемены пришли при внутреннем сопротивлении части театра. Немирович-Данченко, узнав о них из писем Бокшанской, комментировал их как нерешительную попытку Станиславского «дать явную власть Подгорному» [[52](#_n_2_5_052)]. Бертенсон записал со слов Немировича-Данченко: «Всю ответственность за дело взял на себя К. С., а за его спиной Подгорный» [[53](#_n_2_5_053)].

Еще при создании Высшего Совета Станиславский высказал пожелание, чтобы Подгорный стал признанным всеми посредником в делах между ним и «стариками». Отдельные факты помощи Подгорного Станиславскому в делах и в период попыток создать «Театр-Пантеон», и в Америке, на гастролях, вели к постепенному сближению их отношений. Летом же 1925 года, когда Станиславский практически уже остался без Немировича-Данченко, а Лужский уехал в отпуск, он еще раз оценил преданность Подгорного. «<…> Я с Подгорным трепался по приемным» [[54](#_n_2_5_054)], — писал он об их хлопотах у начальства, чтобы вернуть театру заработанные на гастролях сверх плана деньги.

Станиславский считал благоразумным положиться на Подгорного, более сведущего в его глазах в условиях и законах {195} советской жизни. Об одном из подобных фактов свидетельствует надпись, сделанная Станиславским на большом конверте с какими-то официальными бумагами: «Прилагаемое письмо снести *не в Кремль*, а Ник. Афан. Подгорному» [[55](#_n_2_5_055)]. Конверт пуст, и теперь уже нельзя установить, что было в письме и требовало содействия Подгорного.

Подгорный тоже был уверен в своей полезности Станиславскому. После смерти Станиславского он рассказал психологу Полякову один характерный случай. Станиславскому предстояло говорить с «ответственным» [[56](#_n_2_5_056)] лицом о судьбе своего родственника, и его охватила растерянность. Подгорный помог: «Приходилось по многу раз повторять ему соображения, которые он должен был высказать, чтобы поднять его настроение и сделать уверенным в себе» [[57](#_n_2_5_057)]. О ком и перед кем хлопотал Станиславский, сказано не было, а может быть, и говорилось, но умышленно не записано Поляковым. Ведь речь могла идти о репрессированных родственниках Станиславского или их оставшихся детях, которых он опекал.

Подгорный приводил и другие случаи, когда Станиславский терял «нить мыслей» на совещаниях, где выступал с «защитой художественной линии театра в тяжелое для Художественного театра время» [[58](#_n_2_5_058)]. В такие моменты «необходимо было, чтобы около него всегда находился кто-либо из тех, кто понимал его с полуслова и мог бы в нужный момент подсказать ему, дать правильное направление течению его мыслей» [[59](#_n_2_5_059)]. Подгорный не хвастал, но можно понять, что он часто бывал таким суфлером.

Гораздо серьезнее простых подсказок были его влияния. О них Подгорный тоже рассказывал Полякову. Он объяснял, какое имелось средство бороться с упрямством Станиславского: «На К. С. можно было подействовать каким-нибудь очень конкретным убедительным примером, аргументом, можно было его соответственным образом “настроить”» [[60](#_n_2_5_060)].

Осенью 1926 года Немирович-Данченко читал в письме Юстинова о том, какую силу влияния на Станиславского Подгорный забрал в делах административных. По его словам, работа Высшего Совета при секретаре Подгорном сводилась к «фикции». Подгорный «докладывает» Станиславскому свою точку зрения, а Станиславский ее «проводит», «и никто почти никогда не возражает К. С., потому что не считают себе возможным просто раздражать К. С., чтобы это не мешало бы художественной работе» [[61](#_n_2_5_061)]. Однако, находясь в оппозиции, Юстинов не мог {196} беспристрастно судить, разумные или неразумные вещи советовал Подгорный.

Станиславский все больше испытывал к Подгорному чувство благодарности и ценил его «совершенно исключительное отношение» [[62](#_n_2_5_062)]. Однажды он шокировал всех словами, что если бы не Подгорный и Таманцова, «то театр уже давно [бы] погиб, что ими только и держится театр» [[63](#_n_2_5_063)]. Юстинов пишет, что и на это присутствовавшие промолчали.

Подгорный, Таманцова и Егоров руководили Станиславским из хороших побуждений, но сами понимали дело односторонне и потому вредили. В театре их действия воспринимали как карьеру при Станиславском. В конце концов «кабинет» оказался во вражде со всеми, а через это невольно и Станиславский, постепенно ожесточавшийся оттого, что его лучших помощников не ценят.

Летом 1927 года, когда данный порядок вещей совершенно укрепился, Немирович-Данченко с сожалением писал: «<…> сюда так много пишут о недоступности К[онстантин]а С[ергеевич]а, о “стене”, отделяющей его от людей. Ах, это так похоже на него!» [[64](#_n_2_5_064)] Не вспомнилась ли Немировичу-Данченко обстановка вокруг Станиславского в 1910 году во время его болезни в Кисловодске, когда от него скрывали новость о «Карамазовых», и потом, по возвращении в Москву, когда он принимал только избранных?

И все же Немирович-Данченко не был готов, что меры предосторожности в общении со Станиславским ради сохранения его сил и спокойствия применят к нему самому. «Да уж чего лучше: я глазам не поверил, когда Вы писали, — признавался он Бокшанской, — что Ваши строки из моего письма — Рипси 4 дня не передавала К[онстантин]у С[ергеевич]у!!! Рипси — цензор *моих* строк, так или иначе обращенных Вами к Константину Сергеевичу!!» [[65](#_n_2_5_065)]

Немирович-Данченко не скрывал, что он не мог придумать, через кого бы можно было послать письмо Станиславскому, чтобы оно не подверглось доморощенной цензуре. Об этом унизительном явлении он хотел написать Станиславскому «в первую голову» [[66](#_n_2_5_066)].

Трагическая ошибка для них обоих, что он этого не сделал. Станиславский по крайней мере должен был бы узнать откровенный взгляд Немировича-Данченко. Быть может, на него произвели бы впечатление сочувствие и одновременно неловкость за его положение. «<…> Мне уж обидно за него, если его обставляют *таким* монархическим покоем. Такими ограждениями, которые люди культуры всегда считали позорным {197} или стыдным для обстановки монарха» [[67](#_n_2_5_067)], — писал Немирович-Данченко.

Вся ли правда в том, что Немирович-Данченко не нашел пути переслать письмо Станиславскому без препятствий? Кажется, что нет. Кажется, что есть и другая правда — усталость в отношениях. После всего, что в них случалось плохого, родилось какое-то безразличие. Ушла былая горячность спора. Как страстно в прежние времена Немирович-Данченко отговаривал Станиславского от влияний на него. Мейерхольда, Морозова, Стаховича и других, кончая гувернанткой его сына Игоря. Теперь не то.

Несмотря на этот психологический мрак, чудо Художественного театра продолжалось. Занавес открывался на премьерах, из которых такие, как «Горячее сердце», «Дни Турбиных», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», оставили след в истории театра. И так же, как и раньше, повелителями этого чуда оставались Станиславский и Немирович-Данченко оба вместе, независимо от того, в чьем присутствии и в чьем отсутствии эти шедевры сценического искусства появились. Так было, потому что они рождались, опять-таки несмотря ни на что, в их неизменно общем театре.

В Лос-Анджелесе Немирович-Данченко обсуждал этот феномен с американским критиком Оливером Сейлером. Бертенсон записывал: Немирович-Данченко говорил «о том, как могуч, жизнеспособен и силен Театр, если никакие его внутренние разногласия, длительные отлучки то К. С., то В. И., отсутствие основной труппы в течение 2‑х лет не могли и не могут убить его» [[68](#_n_2_5_068)].

При этом Немирович-Данченко вовсе не представлял МХАТ в идеализированном свете. Он говорил и «о некоторых свойствах личности К. С.» [[69](#_n_2_5_069)] и, вероятно, говорил открыто, так как Сейлер, поразмыслив над его словами, через несколько дней начал его уговаривать написать истинную историю Художественного театра. Сейлер опасался, что иначе «будет жить ходячее мнение, что это “Театр Станиславского”» [[70](#_n_2_5_070)]. Совет Сейлера стал первым толчком к написанию Немировичем-Данченко через несколько лет мемуаров «Из прошлого».

Немирович-Данченко в Америке радовался, угадывая свое влияние в том, что творческого свершилось на сцене Художественного театра в Москве, и огорчался, когда ему казалось, что происходит нечто обратное.

Первой премьерой без него было «Горячее сердце» Островского — 23 января 1926 года. Сначала он был против режиссерского {198} подхода Станиславского к этой постановке. Он полагал: выбрав для оформления художника Крымова, театр расписывается в том, что «тяготеет к глубокому прошлому, традиционному» [[71](#_n_2_5_071)]. Когда же он прочел в «Известиях»[[49]](#footnote-50) об успехе в спектакле «стариков» (Грибунин — Курослепов, Тарханов — Градобоев, Москвин — Хлынов) и представил «себе работу Конст. Серг., о которой так восторженно писали» [[72](#_n_2_5_072)], он сделал приписку «ласковых слов» [[73](#_n_2_5_073)] в конце своего в целом критического письма о положении в МХАТ к Лужскому. Он поблагодарил «стариков» за спектакль.

Вместе с тем Немирович-Данченко разволновался: исполняется ли заложенный им «курс на молодежь» [[74](#_n_2_5_074)]? Он надеялся, что от молодежи с «терпением» [[75](#_n_2_5_075)] станут дожидаться мастерства. Он пытался помочь и передавал Еланской, игравшей Парашу, совет: «Не забывайте, что это *горячее* сердце, а не слезливое» [[76](#_n_2_5_076)]. Он верил, что свою роль Еланская «могла бы играть даже замечательно» [[77](#_n_2_5_077)]. Это его пожелание оказалось близким к замечанию Станиславского на одной из репетиций, «чтобы положительные персонажи были ярче». Оно относилось к Еланской — Параше и Орлову — Гавриле.

Залогом успеха «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» Немирович-Данченко считал необходимость «дать молодежи играть просто, молодо и весело». В то время он боялся «переидеить» пьесу, сделав ее темой «предчувствие французской революции». Из объяснительной записки к смете на 1925/26 год, подготовленной Марковым, Немирович-Данченко, будучи еще в Москве, вычеркнул строки о комедии Бомарше как предпосылке к французской революции. Потом еще через Бокшанскую советовал, что знание исторического момента «надо только для режиссеров», а актеров может испугать. Он больше всего думал о форме, о заложенном в пьесе «*самом настоящем театральном*» — ее существе.

Его советы Бокшанская пересказала Станиславскому, и тот попросил ее прочесть из письма данные строки, как их изложил сам Немирович-Данченко. Другие его пожелания (чтобы действие происходило в Испании, потому что так оно будет темпераментнее, и чтобы не начинали репетиций, пока твердо не уяснят сквозное действие) Станиславский узнал от режиссера Вершилова во время общей беседы участников работы. Станиславский даже записал вершиловский рассказ о встрече с {199} Немировичем-Данченко по поводу «Фигаро»[[50]](#footnote-51). Выходит, что Немирович-Данченко говорил с Вершиловым о предстоящей постановке, а со Станиславским они этого не обсуждали… Впрочем, режиссерское совещание между ними уже не было возможно.

Вершилов в своих воспоминаниях уверяет, что от испанского колорита Станиславский отказался сразу, потому что он не в индивидуальности Николая Баталова, назначенного на роль Фигаро.

Любопытно, что сначала Станиславский имел совершенно другое постановочное решение, чем исполненное. Оно напоминает неосуществленный вариант «Каина». Декорации на сцене должны были продолжить бельэтаж и первый ярус зрительного зала МХАТ. Для игры актеров внутри этого пространства сооружалась площадка без декораций, но с реквизитом. По неизвестной причине отказавшись от данного замысла, Станиславский просил посвященных хранить его в секрете.

Невозможно судить, повлияли ли предложения Немировича-Данченко на новый замысел Станиславского или совпали с ним, но спектакль явился на свет ярко театральным. В ритме событий комедии действие словно перелетало из одной сцены в другую, ускоряемое вращением круга с декорациями картин. Поворот круга начинался уже на последних репликах одной сцены и заканчивался на первых репликах следующей. Персонажи двигались то по направлению вращения, то навстречу ему.

Апофеозом этого решения была одиннадцатая, и последняя, картина «Сад». Поворачиваясь, декорации раскрывались с четырех ракурсов, увлекая зрителей в таинственные лабиринты подстриженной зелени и в беседки, возникающие в лунном свете. Заинтриговывало мелькание цветных фонариков. Переклички и перебежки действующих лиц из одной беседки в другую, игра в эхо, наконец, полный свет финала, общий танец и лукавые куплеты давали ощущение какого-то невероятного молодого счастья. И, конечно, среди всего сияла Андровская — Сюзанна, вдохновенное очарование спектакля.

Читая в письме Бокшанской об идущих под аплодисменты переменах картин, о плясках на свадьбе Фигаро и Сюзанны, об эффектном выходе Марселины и о вращающемся на глазах саде («финал настолько зажигателен» [[78](#_n_2_5_078)], — Бокшанская не умела, как его еще описать), Немирович-Данченко отчеркивал эти места. Быть может, он радовался им?.. Отчеркнул он и {200} те строки, где говорилось об «успехе Головина и К. С. как режиссера» [[79](#_n_2_5_079)].

Потом появились дурные известия. «Пришли журналы с рецензиями “Фигаро”, — писал в дневнике Бертенсон, — они ругательные. Бранят и за “эстетство”, и за чисто-внешнее толкование пьесы, и за плохое исполнение» [[80](#_n_2_5_080)]. Хочется верить, что Немирович-Данченко угадал в этой критике ее идеологическую подоплеку.

Настоящую возможность для МХАТ пойти вперед в искусстве Немирович-Данченко видел в постановке «Прометея» Эсхила. В спектакле могла бы быть осуществлена его мечта о «монументальной трагедии» [[81](#_n_2_5_081)]. Перед отъездом в Америку он принял участие в двух совещаниях при самом начале работы, обсуждая с режиссером В. С. Смышляевым и Станиславским текст и музыку будущего спектакля. Еще он успел утвердить распределение ролей.

Поиски новой формы Смышляеву не задались. Станиславский не мог ему помочь, так как не одобрял его режиссерского замысла и литературной композиции, сделанной поэтом С. М. Соловьевым, и писал: «Лично я совершенно не чувствую пьесы в том виде, в каком она находится <…>» [[82](#_n_2_5_082)].

Узнав об этих осложнениях, Немирович-Данченко расстроился. «Как Вы ужасно пишете о постановке “Прометея”, — отвечал он Бокшанской. — Не хочется Вам верить» [[83](#_n_2_5_083)]. Он не подозревал в осложнениях эстетических причин, а только одну рутину дела. «Все думаю, что происходит самый обыкновенный в нашем театре случай: судят прежде, чем созрело, когда мелочи, которые легко убрать, донельзя портят все…» [[84](#_n_2_5_084)], — объяснял он.

Немыслимый выход, предложенный на заседании Высшего Совета и Репертуарно-Художественной коллегии 18 декабря 1926 года, чтобы Смышляев с помощью Судакова и Котлубай работал дальше по плану Станиславского, плодов не дал. Станиславский побеседовал со Смышляевым, но ничего утешительного не вынес: «Мы столковались, конечно, весьма приблизительно» [[85](#_n_2_5_085)].

Конец этим мытарствам с постановкой, тянувшимся два сезона, если верить Бокшанской, невольно положил сам Немирович-Данченко. После того, как он написал ей: «В моих художественных планах, какими я жил еще в бытность в Москве, ставка на “Прометея” была громадная», — возникла паника. Ведь он писал, что в случае неудачи с «Прометеем» начнутся {201} опять «тупики» и что взяли не того художника: вместо Рабиновича — Рыбникова.

Последнее замечание, кажется, попало в точку. В Москве уже сами сомневались в художнике. Станиславский переделывал макет и делал замечания по декорациям, когда их монтировали на сцене.

Ставка на «Прометея» Немировича-Данченко развеяла все проблемы. На заседании Высшего Совета и Репертуарно-Художественной коллегии 23 января 1927 года Станиславский разъяснил, что «не чувствует в этой постановке того, что чувствует Немирович-Данченко, и боится погубить его “грандиозный план”» [[86](#_n_2_5_086)]. «Прометея» отложили до возвращения Немировича-Данченко[[51]](#footnote-52).

К тому же работа со Смышляевым явно разладилась после его постановки «Орестеи» Эсхила во МХАТ Втором. Его же «Прометей» во МХАТ Первом был бы уже чем-то вторичным. И вот на заседании Репертуарно-Художественной коллегии через месяц, 20 февраля 1927 года, в плане будущего сезона «Прометей» уже совсем не упоминается и никаких следов, что его постановку связывают с возвращением Немировича-Данченко, в помине нет.

«Прометей» несостоявшийся, конечно, не столько угнетал Немировича-Данченко, сколько состоявшееся возобновление «Дяди Вани». С точки зрения художественных задач это казалось ему таким же повторением пройденного, как и постановка «Горячего сердца». Для него это был «уклон вправо», «перегиб палки» [[87](#_n_2_5_087)], то, от чего он уехал из Москвы в Калифорнию. Он говорил: «Чехова теперь должны пробовать актеры, освобожденные от традиций <…>. И в Чехова, и в Островского нужно внести новый темп, дух, ритм» [[88](#_n_2_5_088)]. И это дело другого артистического поколения.

«… Неужели “Дядя Ваня” так-таки окончательно в репертуаре?! Как это удивительно!..» [[89](#_n_2_5_089)] — не мог смириться он[[52]](#footnote-53). Потом его поразило сообщение, что «Дядя Ваня» не только закрепился на сцене, но и поощряем к исполнению самим правительством. Он узнал, что, посмотрев «Дядю Ваню», Сталин {202} сказал: «Грубые мы люди, а то нельзя ведь не заплакать в последнем акте» [[90](#_n_2_5_090)]. «То же, — писала Бокшанская, — говорил и Бухарин, что трудно удержаться от слез» [[91](#_n_2_5_091)]. Правда психологического искусства проняла и политических деятелей. Немирович-Данченко раздумывал, как следует к этому относиться. Он отнесся с презрением к тому, как это воспринимают во МХАТ.

«Сталин и Бухарин в восторге от “Дяди Вани”… Сталин и Молотов восхищались “Мудрецом”… — иронизирует он, отвечая Бокшанской. — Если надо как-нибудь оправдать присутствие в репертуаре этой — извините — ветоши, то лучше просто актерским мастерством» [[92](#_n_2_5_092)]. Немирович-Данченко оценивает восторги начальства как естественный консерватизм неискушенных в искусстве людей. Он пишет: «Вообще же власти, — те из них, которые не стоят около самого искусства, всегда любили и хвалили то, что *уже любила* большая публика и что *уже перестали* любить передовые вожаки театра» [[93](#_n_2_5_093)]. Он подчеркивает, что, хотя так и было всегда, но раньше в Художественном театре такими похвалами «не пользовались для руководства» [[94](#_n_2_5_094)]. При этом он не отрицал, что от подобных похвал «в известной степени» [[95](#_n_2_5_095)] зависимо существование театра.

Немирович-Данченко еще себе не представлял, до какой степени это уже была большая проблема в условиях развивающейся советской жизни. В Москве Станиславский уже жил в двух измерениях этой проблемы. В одном измерении вкус начальства совпал с его собственным, и это радовало и облегчало работу. В другом измерении идеологические требования начальства противоречили вкусу и художественному направлению Станиславского, и он был вынужден отстаивать свое. Наивность Станиславского в этих обстоятельствах поражает тем, что он надеялся обратить власти в свою художественную веру.

«Мы счастливцы: театр признают» [[96](#_n_2_5_096)], — писал он, готовясь к одному из совещаний в Наркомпросе. Ему казалось: «Все хотят сделать лучше, но нет возм[ожности]» [[97](#_n_2_5_097)]. Станиславский верил, что знает, как преодолеть эту несогласованность. Просто руководители должны понять, что есть искусство и есть ремесло. «Ремесл[у] можно приказ[ывать] и заказывать идеологию, пусть выйдет именно так, а не иначе» [[98](#_n_2_5_098)], — писал он. Но штука-то в том, что подлинное искусство сцены есть «жизнь человеческого духа», а этому искусству не прикажешь.

Станиславскому представляется: если руководителям нравится спектакль «Дядя Ваня», то они одобряют его «систему», пусть и не зная, в чем она заключается. Теперь его задача всем {203} объяснить это, и тогда искусством станут руководить надлежащим образом. Для этого Станиславскому «необходимо доверие» и «важно, чтоб были понимающ[ие] начальники» [[99](#_n_2_5_099)]. И если бы доверяли, то и не приходилось бы доказывать, что в постановке «Дней Турбиных» — «нет белогвард[ейщины]» [[100](#_n_2_5_100)].

«“Турбины” больше пользы принесли» [[101](#_n_2_5_101)], — пытался убеждать Станиславский, очевидно, противопоставляя их ремесленным спектаклям о революции. Он сравнивает отношение к героям «Дней Турбиных» с тем, как отнеслись теперь к героям Чехова: «Положи[тельные] лица, а ошибаются» [[102](#_n_2_5_102)]. (О таких чуть не заплакали Сталин с Бухариным!) Точно так же следует понимать и булгаковскую пьесу.

Станиславский считает, что надо принять компромисс: «Быть марксист[ом] постольку, поскольку каждый может». Еще он предлагал не совершать ошибок, которые сейчас переполняют политику властей в области театра. По его мнению, нельзя:

«1) Вынимать душу вкладывать новые требования = тенденция; 2) Брать голую тенденцию и перекладывать на сцену = агитка; 3) Запрещать пьесы старые, не совпадающие с новыми требованиями = анекдоты (“Отелло”, “М[айская] ночь”, “Синяя птица”, Чехов = нечего играть)».

Замечательны эти свободные приравнивания Станиславского, и не верится, что в таких речах ему нужен был суфлер и страховщик вроде Подгорного.

Рецепт Станиславского от всех этих ошибок: «Бросить тенденцию и стараться выявлять сущность». Этого рецепта он придерживался в своей борьбе с театральным начальством за те новые пьесы молодых писателей, которые ему нравились: за «Дни Турбиных» Булгакова, за «Унтиловск» Леонова, за «Растратчиков» Катаева.

В появлении спектаклей по этим пьесам на сцене МХАТ заслуга Станиславского была даже не в том, что он одаривал своим режиссерским советом работы Судакова и Сахновского, которыми руководил, а в умелой защите этих постановок перед начальством. Оставшись без Немировича-Данченко, Станиславский заявил: «Я выпускаю все спектакли в качестве главного режиссера». Этим он брал на себя окончательную ответственность, подвергаясь упрекам в деспотизме, подавлении чужих талантов и даже присвоении чужих постановок[[53]](#footnote-54). Кое‑что {204} из подобного доходило и до Немировича-Данченко, и он удивлялся, почему мало говорят о Судакове, поставившем «Дни Турбиных». Бокшанская ему объясняла, что в «Турбиных» ему режиссерски много помог Булгаков, а в «Горячем сердце» — Станиславский.

Немирович-Данченко изумлялся: «Какую травлю, однако, выдержали “Турбины”»[[54]](#footnote-55). Он ведь тоже находил в пьесе уязвимые места, но не ждал, что за нее возьмутся с таким ожесточением. «Турбиных» прочел, — писал он 25 декабря 1926 года, когда спектакль шел уже более двух месяцев. — Много талантливого. Лучше всего 2‑й акт. Совсем плохой последний. Но какое же может быть сомнение в том, что такой материальный успех объясняется «белогвардейщиной» и великолепной молодой игрой? А больше всего «белогвардейщиной» [[103](#_n_2_5_103)].

Позволил ли бы себе Немирович-Данченко такое откровенное высказывание, доведись ему отстаивать спектакль перед властями? Ведь он бы вошел в противоречие с тем, что Станиславский оборонялся, доказывая, что «белогвардейщины» нет, а есть «положительные» люди, которые ошибаются.

Характер дипломатических отношений театра с властями менялся. Немирович-Данченко на расстоянии этого не чувствовал и поэтому критиковал Станиславского за предварительное ознакомление начальства с первой пьесой Леонида Леонова «Унтиловск». «Отсюда мне кажется, что напрасно пускали “Унтиловск” на диспут, хотя бы и семейный, — писал он, как обычно, Бокшанской. — Это всегда портило дело, понижало влюбленность в пьесу» [[104](#_n_2_5_104)]. Может быть, он был прав относительно актерской психологии. Но в нынешние времена ею приходилось жертвовать ради завоевания права вообще репетировать пьесу. Немирович-Данченко видел в устройстве читки пьесы с участием посторонних, скорее, трусость и вялость театра: «Это все из той же области излишней осторожности, недоверия» [[105](#_n_2_5_105)]. Потом он спохватывался: «М[ожет] б[ыть], это желание властей?» [[106](#_n_2_5_106)] Но все равно настаивал на своем: «Разве нельзя было переспорить?» [[107](#_n_2_5_107)]

Станиславский и переспорил. Он поступил активно. Его целью было подготовить власти к доброжелательному восприятию произведения. Это видно по тому, как все обставлялось с тонким психологическим расчетом. На читку 15 ноября 1926 года в предварительном списке приглашаемых числилось сорок три человека (характерно, что Сталин был еще под номером {205} тридцать девятым!). Станиславский просил театр быть особо внимательным к мероприятию: «По моим сведениям эта интересная попытка вызывает большие толки и интерес среди правительственных лиц. Поэтому заблаговременно обсудить, как будет обставлен этот вечер в смысле приема гостей, угощения. Внимательно рассмотреть список приглашаемых, т. к. на этой почве могут быть досадные для театра обиды». Слова Станиславского звучат как распоряжения хозяина дома, достойно готовящегося к приему. И, наконец, он объясняет смысл встречи: «Это собрание принимает характер какого-то единения, сближения». Что это «сближение» постепенно станет палкой о двух концах, он, очевидно, не предвидел.

Опыт предварительной читки и обсуждения пьесы был признан в театре удавшимся. Возможно, не будь этого мероприятия, запреты Главреперткома, последовавшие один за другим 15 и 27 ноября 1926 года, навсегда похоронили бы пьесу и Леонова как драматурга. Станиславский же выбрал способ воздействия на высокопоставленных слушателей. Пьеса была не просто прочитана одним лицом, а представлена будущими исполнителями чтением по ролям. Перед слушателями, собравшимися в нижнем фойе, актеры и режиссеры расположились в креслах за длинным столом, освещенным лампами с зелеными абажурами. А как это все будет на сцене, время от времени комментировал режиссер постановки В. Г. Сахновский. Получился полулегальный спектакль. Станиславский воздействовал на посторонних магией сопричастности к таинству театральной работы. Властьпредержащие невольно пошли на компромисс: критикуя, не запрещали, а подавали советы доработать и прояснить идеологические мотивы[[55]](#footnote-56).

Пьесу побранили за пессимизм, и Станиславский просил присутствующих задуматься, может ли этот недостаток повлиять на выбор. Что важнее ставить: «Унтиловск» или «Женитьбу» Гоголя? «Так или иначе, соврем[енный] талант написал худож[ественную] пьесу, а мы будем ставить “Женитьбу”?» — не допускал он. Станиславский приводил прямо-таки немыслимые по дерзости доводы. «Что дало больше шума, — спрашивал он, — вокруг Булгакова или “Продавцы славы”?»[[56]](#footnote-57)

{206} Станиславский держался независимо. «Мы избалованы, — заявил он. — Не можем ставить какую-нибудь пьесу» [[108](#_n_2_5_108)]. Имелось в виду качество пьесы современного содержания. К Леонову в театре сразу возникло отношение как к настоящему писателю для сцены.

«Ах, талантливый он человек, какую интересную пьесу написал, какие роли чудесные!» [[109](#_n_2_5_109)] — радовался Леонову Лужский. По той же причине увлекся «Унтиловском» и Станиславский. Он помогал Сахновскому в работе с актерами и пытался «заставить смущавшегося Леонова как бы раскрыть» на репетициях «всем свою философию жизни». Станиславский угадал главную черту Леонова как писателя — измерение жизни философией героев. Философские наваждения, лирический сюжет и бытовая комедия в неожиданном слиянии составляли чары этой оригинальнейшей из современных пьес. Ее действие происходило как бы «на дне»[[57]](#footnote-58) советской действительности, где утешитель Лука обращается в разоблачителя великой социальной программы Червакова, «на дне», где все так иносказательно и все так конкретно. Веря в художественную ценность пьесы, Станиславский отстаивал ее перед начальством.

«Унтиловск» оказался первым спектаклем, который должен был выйти на публику через регулируемый контроль Художественного совета. Это нововведение, сначала именуемое Художественно-политическим советом в госактеатрах, разрабатывалось УГАТом с лета 1927 года. На Совет возлагалось «идеологически-воспитательное руководство» [[110](#_n_2_5_110)], формирование репертуара и предварительный просмотр премьер. В Совет кроме деятелей самого театра должны были входить представители партии, правительства, прессы. Половина сезона 1927/28 года ушла на организацию Художественного совета в МХАТ. Читка и обсуждение пьесы «Унтиловск» явились еще и репетицией подобного Совета, а настоящая битва за спектакль развернулась на первом его заседании.

Заседание состоялось после просмотра спектакля 10 февраля 1928 года. Станиславский одержал на нем победу: он опять сумел повлиять на мнение приглашенных лиц.

В этот раз на пьесу навалились за «аллегории» и «отсутствие массовых сцен, которые обычно захватывают массового {207} зрителя». Без этого допинга, отличающего революционный характер произведения искусства, некоторые члены Совета считали «Унтиловск» шагом назад от «Бронепоезда 14-69»[[58]](#footnote-59). Станиславский ответил, что в «Унтиловске» — «переживания революции показаны не через внешние проявления, а через человека, через его душу», в чем и заключены новизна спектакля и возможность актера «показать свое мастерство».

Прежде сам поклонник и виртуоз постановки народных сцен, Станиславский с нынешних позиций своей «системы» ополчился против них с такой силой, что повернул ход обсуждения. «Массовые {208} сцены — не искусство, а ремесло, — уничтожал он взгляды оппонентов, — самый низкий вид драматического искусства. Исполнители массовых сцен — это пешки в руках режиссера. Театры призваны показать настоящее искусство актера. Массовые сцены — это искусство режиссера-постановщика, но не режиссера-психолога, режиссера-учителя».

Похоже, что после этих гневных опровержений оппоненты почувствовали себя профессиональными невеждами. Со Станиславским начали соглашаться. Видный советский деятель Я. С. Ганецкий сказал: «И мне кажется, что не следует настаивать на пьесах с массовыми народными сценами». Историк и критик В. П. Полонский стал говорить, что и правда интерес от массовых сцен поворачивается к человеку. А член ВЦИК, критик и писатель А. К. Воронский, оставаясь при мнении, что спектакль не оценит широкая публика, признал: «Пьеса эта гораздо серьезнее, чем все предыдущие постановки последних лет». Он согласился, что «Унтиловск» — «это настоящее драматическое искусство».

Последнюю точку в пользу спектакля поставил сам Станиславский. И надо сказать, очень эмоционально. Когда слово было предоставлено Леониду Леонову и тот растерялся, сказав, что не знает, как сказать «последнее слово обвиняемого», {209} Станиславский выручил его. «От лица актеров, получивших первую настоящую пьесу, где актер может показать свое искусство», он просто поцеловал его. Стенограмма обсуждения свидетельствует, что за этим последовали овации.

Затем Станиславский пригласил всех на следующий просмотр — «Растратчиков».

Премьеры «Унтиловска» (17 февраля 1928) и «Растратчиков» (20 апреля 1928) состоялись, когда Немирович-Данченко уже был в Москве.

## Глава шестаяГолливудские иллюзии — Новые огорчения — Никто не просит прощения — Переписка с Луначарским — Преждевременное известие — Хотелось бы привязанности «посущественнее» — Станиславский исполняет долг — Предписанная реорганизация — «Руку на полное примирение» — Тайный визит Станиславского — Немировича-Данченко встречают в Москве

Казалось, в Голливуде стоит вечное лето, «радостное, сверкающее лето, полное зелени и тепла». И это тогда, когда в Москве наступил темный, промозглый ноябрь. Немирович-Данченко любил жару в двадцать семь градусов по Реомюру (тридцать четыре по Цельсию) и боялся сглазу от недоброй зависти в Москве.

Жизнь его была великолепна. Рядом с ним здравствуют близкие: жена Екатерина Николаевна, сын Михаил Владимирович и преданный Бертенсон (пусть и страдающий от неимоверной жары). Условия жизни тоже были великолепны. В письме к другу дома С. В. Оболонской Немирович-Данченко рисовал план просторного коттеджа с кабинетом, приемной и еще кучей комнат, в котором поселился. Коттедж стоял в саду. В письме к Книппер-Чеховой он писал, что нашел точку зрения, с которой открывающийся пейзаж за оградой сада напоминает ему Крым.

Немирович-Данченко наслаждался и отдыхал «в полном смысле» [[1](#_n_2_6_001)]. Он так и писал, объясняя, от чего отдыхает: «<…> от забот, которые наполняли мой день 28 лет и которые последние годы стали мучительны, т. е. жалованье, ставки, сборы, профсоюз, местком, собрания, отчеты, отписки, а тут еще — спектакль, роли, Блюм…» [[2](#_n_2_6_002)]. (От Блюма доводилось слышать требование убрать из «Синей птицы» картину «Лазоревое царство» и в случае неповиновения иметь неприятности.)

{210} Голливудские боссы оказывали Немировичу-Данченко неизменное почтение. Показывали киностудии, знакомили со «звездами», устраивали приемы, завтраки, обеды и ужины, внимали его идеям и планам, слушали чтение сценариев. Они широко улыбались и давали обещания, развертывали заманчивые перспективы. Все это описано Бертенсоном в семи общих тетрадях его дневника о пребывании Немировича-Данченко в Голливуде.

В Москве интересовались, над чем трудится Немирович-Данченко, догадываясь, что с его успехами связан срок его возвращения во МХАТ. Возможно, были и такие предположения, что он не вернется и станет тоже боссом от кинематографа.

Немирович-Данченко о своих трудах молчал. С одной стороны, не в обычае у него было «болтать» на творческие темы. С другой стороны, сам он объяснял, что не находит «“тона” для рассказов об этом *в Театре*» [[3](#_n_2_6_003)]. Причиной были по-прежнему далекие отношения со «стариками». Но почему же так неохотно он сообщал о себе по дружбе — Южину и по обязанности — Луначарскому?

Дело было в том, что рассказывать было не о чем. Изнанка его великолепной голливудской жизни была безрадостна. Какая-то пустота в результате бесчисленных переговоров, завершенных и начатых сценариев и даже не зависимого от интриг кинопроизводства желания написать роман. На обсуждении одного из своих сценариев Немирович-Данченко с горечью признал, как записал Бертенсон, «что такова уж, очевидно, его судьба, что в течение всех 42 лет своей деятельности ему всегда приходилось *убеждать* людей в правоте его взглядов, причем верили ему уже только потом, когда дело было сделано и на практике оправдывало его правоту» [[4](#_n_2_6_004)].

Видно, он вспоминал, как предлагал для постановок «Чайку», может быть, и «Анатэму» Леонида Андреева, безусловно, «Братьев Карамазовых» Достоевского. И уж конечно, вспоминал о создании Музыкальной студии с ее «Дочерью Анго», «Лизистратой» и «Карменситой». Тогда ему дали сделать дело, и он достиг славы и признания и животворной полемики. Но что было голливудским деятелям до этих неведомых им побед? Они не поверили Немировичу-Данченко и перестали улыбаться ему искренно. За спиной у него явно происходили сговоры не в его пользу. Особенно некрасиво его обманывал знаменитый Джон Барримор — «звезда» Голливуда. Немирович-Данченко направил ему откровенное письмо. «Такая {211} атмосфера отбила у меня охоту чего-то здесь добиваться», — писал он Барримору.

Но во всем ли виновата была американская сторона? И хотя утонченный психологизм Немировича-Данченко в искусстве бесспорно не совпадал с голливудскими стандартами, сохранившиеся сценарии и наброски к ним убеждают, что не только в этом причина неудачного сотрудничества. Надо набраться мужества сказать, что сценарии эти слабы и неувлекательны сами по себе. Они далеко не достигают литературного мастерства и художественного вкуса, с какими Немирович-Данченко в молодые годы умел писать пьесы. Это так, как ни жаль.

Когда Гайдаров по старой памяти обратился за советом, как бы ему с Гзовской устроиться в американском кино, Немировичу-Данченко пришлось чуть пространнее написать о своем горьком опыте. «Но постепенно, почти ничего не делая, я так остыл ко всему, что уже не увлекаюсь, когда мне сулят огромные жалованья…» [[5](#_n_2_6_005)], — писал он об упавшем настроении. И все же рассказывать, почему «еще ничего не сделал» [[6](#_n_2_6_006)], он не стал. Ограничился неопределенной фразой: «То ли мне не доверили, то ли меня побоялись, но мне даже и не дали поставить картину» [[7](#_n_2_6_007)]. Немирович-Данченко все еще верил в то, о чем писал в начале письма Гайдарову: «К сожалению, я, по признанию самих заправил, оказался “слишком большой” для кино» [[8](#_n_2_6_008)]. Очевидно, это было то иллюзорное утешение, на котором обе стороны неудавшегося кинематографического контакта примирились при расставании.

Между тем Немирович-Данченко наговаривал на себя, что ничего не делает. Дневник Бертенсона доказывает, что он обдумывал, предлагал, а то и писал один сценарий за другим. «Досадно уехать, ничего не сделавши», — считал он. Неприлично уехать, не выполнив обязательства. За десять дней до отъезда из Голливуда он закончил сценарий «Маски». И это была не последняя его попытка написать сценарий. В тридцатые годы во время своих выездов за границу он еще будет искать такой возможности.

Весь 1927 год прошел для Немировича-Данченко и для Станиславского под знаком вопроса, вернется он в Москву или нет. Немирович-Данченко провел три четверти года в колебаниях, Станиславский — в неуверенности из-за ложных известий о сроках его приезда. Колебания Немировича-Данченко зависели не столько от собственных надежд и разочарований в Америке, от тоски вновь оказаться материально стесненным, {212} сколько от того, как задевали его лично события московской жизни.

В начале января он узнал, что Станиславский недоволен тем, как складывается совместное существование Оперной и Музыкальной студий на Большой Дмитровке. Бокшанская излагала слова Станиславского о студийцах, что «он только потому во многих случаях относится к ним снисходительно, что думает, что Вам нужно, чтоб Студия просуществовала до Вашего возвращения» [[9](#_n_2_6_009)].

Станиславского эта проблема волновала еще с лета 1926 года, когда Немирович-Данченко пообещал ему написать о своих намерениях со студией. Станиславский все еще ждет и ждет этого письма и обижается, что его все нет. А так бы он уже знал, искать ли для Музыкальной студии отдельное помещение. Теперь он просил Бокшанскую запросить Немировича-Данченко об этом.

Прочитавши запрос, Немирович-Данченко сделал паузу в письмах Бокшанской, словно переводил дух. Потом он объяснил ей свое молчание: «Чтоб не напускать туману, скажу Вам, в чем дело: в Вашем письме от 17 дек. (№ 17) был кусок — о Музык. Студии, о возможности ее выселения даже из нового помещения — это произвело на меня такое впечатление, что и т. д.» [[10](#_n_2_6_010)]. Понятно, он не написал ничего и Станиславскому.

Кроме помещения открылось еще одно узкое место — репертуар. Оба хотели ставить «Пиковую даму» и «Бориса Годунова». Кто больше имел права на постановки, раньше их задумав, сказать трудно. Однако столкновение интересов налицо. Станиславский был осторожен: старался разузнать через Бокшанскую, что думает Немирович-Данченко, и почти полгода ждал ответа Л. В. Баратова, включил ли он «Пиковую даму» в репертуар Музыкальной студии сезона 1927/28 года. Немирович-Данченко думал, что по справедливости нельзя обижать Музыкальную студию. «Отняли “Бориса”, теперь отнимут это!» [[11](#_n_2_6_011)] — возмущался он по поводу «Пиковой дамы». Однако же обе постановки остались за Станиславским.

Немирович-Данченко делал вывод, что в отношениях к Музыкальной студии и к нему лично не произошло перемены в лучшую сторону со времен обмена телеграммами в мае 1926 года. Он уважал себя за то, что не допускает прекраснодушия или «маниловщины» [[12](#_n_2_6_012)].

Поэтому Немирович-Данченко отвечал Станиславскому (опять-таки через Бокшанскую), что у него нет никаких планов {213} своей режиссерской работы в сезоне 1927/28 года в Художественном театре, что ему ничего не хочется ни из классики, ни из современной драматургии. Звучало в этом отстранение.

В марте 1927 года Немирович-Данченко писал Бокшанской, как при мыслях о возвращении вздымается в его памяти обидное прошлое: «И опять сердце работает с перебоями. И чудесный летний день уже не просто день, сверкающий радостью, а пронизанный звенящей тоской, возбуждающей душевные метания» [[13](#_n_2_6_013)]. Немирович-Данченко не знает, помогла бы ему переломить это состояние встреча с Москвиным, Лужским, Кореневой, Подгорным (Станиславского он не называет). Он представляет себе, как им придется смотреть ему «прямо в глаза» [[14](#_n_2_6_014)]. «Большею частью все мои такие периоды заканчиваются желанием не возвращаться в Театр» [[15](#_n_2_6_015)], — не скрывает он.

«Не возвращаться в Театр» не означает у него не возвращаться домой. Это особенно драматично. Как принять такую реальность: будучи в Москве, не быть в Художественном театре? Как и театру принять это? Кажется, он приучает себя и «стариков» холодно относиться к подобной возможности. На их привет к Пасхе он ограничивается одной ответной фразой.

Станиславский телеграфировал: «Лучшие пожелания и поздравления [со] светлым праздником дорогим Владимиру Ивановичу и Екатерине Николаевне шлет неизменно любящий родной театр» [[16](#_n_2_6_016)]. Немирович-Данченко ответил: «Сердечно благодарим всех вспомнивших нас».

Эта сухость потрясла Станиславского. «Он был ужасно обижен, — писала Бокшанская, — спросил меня: “Что же это значит?” — а я не знала, что отвечать, что подумать» [[17](#_n_2_6_017)]. Немирович-Данченко разъяснил. И тут каждое слово его многозначительно: «Те, кто меня действительно любят, знают, что я человек мужественный, не мелочный и что любовь моя к *Театру* не может измеряться маленьким аршином вроде отсутствия моего “Христос Воскресе”» [[18](#_n_2_6_018)].

Раньше он бы поддался на доброту. Теперь мешало мнение, что все «старики» неискренни и стремятся «маскировать свой поступок» [[19](#_n_2_6_019)]. Он требовал, чтобы они поняли, что продолжать в этом духе нельзя, а надо, глядя ему в глаза, идти «на мир и прощение» [[20](#_n_2_6_020)]. Он ждал, что у него попросят прощения. Он считал себя необязанным первым протягивать руку, не видя признаков раскаяния. «<…> Да и не просит у меня никто никакого прощения. И точка» [[21](#_n_2_6_021)], — оправдывал он свою принципиальность.

{214} В то время как возвращение при новых угрозах благополучию Музыкальной студии стало для Немировича-Данченко особо проблематичным, он переписывался с Луначарским. В январе 1927 года Луначарский прислал ему записочку, где спрашивал, что он делает и когда вернется домой. Оказалось, что Немирович-Данченко ждал такого письма и только не хотел его инспирировать. Из дневника Бертенсона становится известно, что еще в конце прошлого декабря секретарь Луначарского Зельдович толкал Немировича-Данченко «сыграть роль» [[22](#_n_2_6_022)] в проведенной Станиславским реформе руководства МХАТ, когда тот стал его директором. Намекалось, что Луначарский, знающий «обо всем, что происходит в МХТ» [[23](#_n_2_6_023)], не был от этого в восхищении. Немирович-Данченко на это предложение, видимо, направленное против Станиславского, не пошел. Он упорно молчал, хотя по записи Бертенсона в письме Зельдовича говорилось, «что в Наркомпросе сатанеют, что от В. И. нет известий, интересуются тем, когда он вернется»[[59]](#footnote-60) [[24](#_n_2_6_024)].

И теперь, отвечая Луначарскому, Немирович-Данченко подчеркнуто касался лишь одной своей старой обиды на «стариков» за Музыкальную студию. То, что он поступал так сознательно, подтверждается строками в дневнике Бертенсона: «В. И. диктует письмо Луначарскому, в котором не столько говорит о своем отношении к МХТ, сколько рисует картину Холливуда и его жизни в нем» [[25](#_n_2_6_025)]. Надо сказать, что и о своей работе в кино он рассказывает очень скупо и совершенно не конкретно.

Однако Луначарский узнал из этого письма, что американский контракт Немировича-Данченко оканчивается в октябре 1927 года, и, следовательно, раньше его появления в Москве ожидать не стоит. Ему показалось, что это «еще довольно долго» [[26](#_n_2_6_026)]. Он бы очень хотел узнать мнение Немировича-Данченко о реформе в МХАТ, не задевает ли его «вопрос о директорстве Станиславского» [[27](#_n_2_6_027)]. Луначарский уверял, что знает только фактическую сторону дела. «Я был бы даже благодарен Вам, если бы Вы с Вашей точки зрения освещали эти разногласия в 1‑м МХАТе, если таковые имеют место» [[28](#_n_2_6_028)], — попросил нарком.

Вообще же из письма следовало, что Луначарский имеет какие-то претензии к Станиславскому. «По-моему, — делился {215} он с Немировичем-Данченко, — благодаря неуступчивости Станиславского все театры покачнулись <…>» [[29](#_n_2_6_029)].

Немирович-Данченко темы Станиславского-директора не поддержал, отвечал о кинематографической индустрии, проблемах цензуры и театральной критики. Главное же, во что он добивался внести ясность, так это в то заблуждение относительно срока своего возвращения, в которое Луначарский ввел Станиславского.

Луначарский побывал в Художественном театре на «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» 2 мая 1927 года. Ссылаясь на письмо от Немировича-Данченко, он сообщил, что тот попросил отпуск еще на год. При этом Луначарский упрекнул Станиславского, что уж ему-то об этом, конечно, давно известно. «К. С. растерялся и не знал, что и как отвечать, — с его же слов описывала Бокшанская возникшее недоразумение. — Кроме того, Анат. Вас. сказал, что в том письме сказано: если до Вас дойдут слухи о моем разрыве с МХАТ, не верьте им. От этих слов К. С. еще больше растерялся и не знал, как себя держать и в каком роде говорить» [[30](#_n_2_6_030)].

Пересказывая этот эпизод Немировичу-Данченко, Бокшанская опустила деталь, которую записала у себя в дневнике. Там говорится, что Станиславский в следующем антракте спрятался от Луначарского, боясь продолжения разговора и «не желая показать Анатолию Васильевичу, что Вл. Ив. совершенно не оповещает о себе Театр» [[31](#_n_2_6_031)]. Кроме того, в дневнике Бокшанской объясняется происхождение самой записи. Оказывается, Станиславский не просто рассказывал ей о разговоре с Луначарским, но просил записать его рассказ в качестве документа, подтверждающего, когда и как МХАТ узнал о том, что Немирович-Данченко еще остается в Америке.

Немирович-Данченко пришел в изумление. «<…> Из чего Анат. Вас. заключил, что я прошу нового отпуска, из каких строк?..» [[32](#_n_2_6_032)] — писал он Бокшанской. И действительно, таких строк в письме нет. Там сказано, что американский контракт действует год, то есть с октября 1926 по октябрь 1927 года — вот год, который упоминался, и Немировичу-Данченко пришлось объяснить и повторить это в новом письме к Луначарскому. Станиславского он успокоил отдельно.

Через пять дней после случая с Луначарским, 7 мая 1927 года, в Москву прибыл Морис Гест и заявил, что Немирович-Данченко остается еще на год в Америке. Узнав об этом, Немирович-Данченко уже не на шутку забеспокоился. Во-первых, такого решено не было. Во-вторых, эдак его могли совсем {216} вычеркнуть из советских театральных деятелей и позабыть о нем в самом Художественном театре. Он тотчас же телеграфировал Бокшанской: «Сообщение Геста, [что] остаюсь еще [в] Америке, слишком преждевременно» [[33](#_n_2_6_033)]. Странная фраза! Кажется, что двусмысленная. Слова «слишком преждевременно» можно понимать и так и сяк: то ли Гест проговорился о чем не надо, то ли существуют колебания. Получается, сколько бы Немирович-Данченко ни опровергал известие о своей задержке в Америке, вопрос все-таки оставался открытым.

Растерянность же Станиславского перед необходимостью обсуждать с Луначарским разрыв из-за Музыкальной студии Немирович-Данченко объяснил тем, что у Станиславского нет настоящего понятия о мотивах и степени этого разрыва. Его, как всегда, «оберегали» и не посвящали «в детали» [[34](#_n_2_6_034)] отношения Немировича-Данченко к случившемуся. Поэтому Немировича-Данченко не покоробило известие о распоряжении Станиславского украсить злосчастный зал К. О. его портретом. «В таких случаях я не сомневаюсь в искренности приказа Конст. Серг.» [[35](#_n_2_6_035)], — писал он и даже считал помещение своего портрета вполне закономерным.

Однако на этот раз он ошибался насчет неосведомленности Станиславского. Весь обмен телеграммами о Музыкальной студии и зале К. О. происходил при его участии. Скорее, Станиславский избегал разговора с Луначарским, чтобы как-нибудь невзначай не навредить Немировичу-Данченко.

Немировичу-Данченко равнодушие «стариков» к его возвращению казалось показным. Он был уверен, что многие считают его возвращение «*необходимостью*» [[36](#_n_2_6_036)], но амбиции не позволяют им сие высказывать.

Разумеется, Немирович-Данченко полагал свое возвращение независимым от этих психологических нюансов, но ему так хотелось получить какое-нибудь доказательство привязанности к нему Художественного театра «посущественнее», чем редкие телеграммы «со словами любви» [[37](#_n_2_6_037)]. Но это должно было произойти естественно, и оттого Немирович-Данченко не брал на себя инициативу всяких дружеских приветствий. Он только отвечал на них. В Москве же его телеграммы объявлялись по всему театру. Они вывешивались над диванчиком на крохотной лестничной площадке перед самым выходом на сцену. Было такое святое место в Художественном театре до реконструкции его здания.

Уходящим летом Немирович-Данченко получил существенное доказательство того, что истинная связь его со Станиславским {217} не прервана. Возможно, поэтому или считая его не таким виноватым в силу непосвященности, он обособил свои отношения с ним от отношений со «стариками». Но не стоит торопить события.

Неприятности, которые они со Станиславским то и дело доставляли друг другу, не мешали исполнению долга перед этой неразрывной связью. И вот опять явился повод доказать это. Нет оснований сомневаться в том, что Станиславский по многим статьям не одобрял Музыкальную студию. При этом он же спас ее летом 1927 года, хотя более всего на свете желал, чтобы она выехала куда-нибудь из общего театра. Факт, который может показаться частным и маленьким, но он великого значения для понимания единства этих людей.

Летом 1927 года Наркомпрос пересматривал состав государственных театров. Музыкальную студию постановили исключить. Она опозорилась постановкой «Соломенной шляпки» и вообще была вроде без руководителя. К кому обратился Немирович-Данченко за помощью? К Станиславскому же, конечно. Этот его поступок как бы неожидан в контексте их нынешних отношений, но отражает другую постоянную их суть. Немирович-Данченко телеграфировал Станиславскому: «Хочется думать, Вы сделаете все зависящее остановить эту вопиющую несправедливость. Хотя бы на один год». Свою телеграмму он подписал: «Привет. Немирович-Данченко» [[38](#_n_2_6_038)].

Ответ пришел немедленно: «Вопрос Студии пересматривается». И подпись: «Привет. Станиславский» [[39](#_n_2_6_039)].

Но все было не так просто, как может показаться по этим «привет». Сохранить Музыкальной студии статус государственной предлагалось лишь ценой слияния с ней Оперной студии. На эту противоестественную жертву Станиславский пойти не мог. Надлежало сохранить статус и вместе с тем доказать начальству, что его идея объединить студии порочна: «У нас совершенно противоположные задачи. Немирович идет от драмы к музыке, а мы от музыки к драме».

Все это разыгралось, когда Станиславский находился с МХАТ на гастролях в Ленинграде. Любицкий попросил его обратиться с ходатайством в Наркомпрос к Ходоровскому и для простоты дела прислал готовый для подписания текст. Станиславский, очевидно, воспользовался лишь частью его заготовки, предпослав ей текст, написанный от себя. Сохранился его черновик, что особенно ценно для понимания степени участия Станиславского в защите детища Немировича-Данченко.

{218} В черновике говорится: «Горячо присоединяюсь к общей просьбе об оставлении Музыкальной студии в сети государственных театров. Верю, что под эгидой такого большого художника и мастера, как Немирович-Данченко, Студия скажет еще новое слово не только в области театра, но и кинематографии» [[40](#_n_2_6_040)].

Станиславский в эту минуту писал о том, во что вряд ли верил. Но по долгу высшей связи с Немировичем-Данченко, по меркам их единства это вранье было самое нравственное. Художник отстаивал художника перед опасностью быть раздавленным чиновниками.

Аргументом защиты Станиславский согласился взять даже то, от чего сам мучился. Он включил в текст телеграммы Ходоровскому дополнение, которое, очевидно, исходило от Любицкого: «Кроме того, территориальное сожительство двух студий на практике оказалось возможно, но при разделении их по разным ведомствам в будущем создадутся большие затруднения» [[41](#_n_2_6_041)]. И еще Станиславский дал своему заместителю в Оперной студии Остроградскому распоряжение: «Сделайте для Музыкальной студии все возможное» [[42](#_n_2_6_042)].

Немирович-Данченко телеграфировал ему о своей «сердечной благодарности» и послал «дружеский привет» [[43](#_n_2_6_043)]. Бокшанской он приоткрыл пережитые при этом чувства: «Телеграмма К. С. в Наркомпрос меня приласкала» [[44](#_n_2_6_044)].

И все же это не избавляло Немировича-Данченко от тяжелых дум, что ему делать в октябре, когда истечет контракт. Принимать ли новые предложения и на самом деле просить продления отпуска или ехать домой? Он колебался. «<…> Письма из Театра не сумели сыграть большой роли в моих решениях» [[45](#_n_2_6_045)], — признавался он. В письмах он не находил чуткости. Его отталкивало, что они «без взмаха, без смелых признаний», что в них, «как всегда в Худ. Театре, боялись своей собственной правды и своей собственной искренности» [[46](#_n_2_6_046)]. Узнав, что на гастролях в Ленинграде пользовались успехом «Дядя Ваня» и «На всякого мудреца довольно простоты», Немирович-Данченко подумал, что он уже не нужен театру. «<…> Даже, пожалуй, и лучше без меня» [[47](#_n_2_6_047)], — горько пошучивал он. Все это подтолкнуло его дать в Америке какие-то «неосторожные обещания» [[48](#_n_2_6_048)] в смысле новой работы.

Не обрадовали Немировича-Данченко и известия о проводимой во МХАТ реорганизации руководства. Внешне она являлась следующим этапом приведения руководства в соответствие {219} требованиям Наркомпроса. Внутренне она была вызвана своими причинами.

Наркомпрос не признавал Высший Совет и Репертуарно-Художественную коллегию. Руководящий аппарат должен был состоять из трех лиц: директора и двух его заместителей, как во всех государственных учреждениях. Внутри театра возникали осложнения из-за того, что Высший Совет и Репертуарно-Художественная коллегия то дублировали друг друга, то действовали несогласованно. Процесс распада мхатовского руководства привел к тому, что Репертуарно-Художественная коллегия в последние дни сезона 1926/27 года заявила о своей отставке. А 7 сентября 1927 года и Высший Совет, и Репертуарно-Художественная коллегия были официально отменены.

Отныне директор Станиславский имел заместителем по художественной части Леонидова, по административно-хозяйственной — Егорова. Кроме этого, были введены все же четыре дополнительные должности, имеющие отношение к художественной части: заведующий труппой и репертуаром (Тарханов), заведующий Режиссерским управлением (Сахновский), заведующий Литературной частью (Марков) и режиссер-администратор (Судаков).

Немировичу-Данченко новый руководящий аппарат показался «не экономно раздутым» [[49](#_n_2_6_049)]. Вскоре он узнал из письма Юстинова, как Станиславский пытался добавить к нему еще должность — своего заместителя по внешнему представительству, которым хотел назначить Подгорного. Как он ездил просить об этом Луначарского. Как Наркомпрос предложил заменить Подгорного партработником[[60]](#footnote-61) и как убитый этим Станиславский ответил, что согласен заменить только Малиновской, но без Немировича-Данченко решать это не тактично.

Юстинов, очевидно, не знал одной подробности, что Станиславский пожаловался на Луначарского очень высоко: заместителю Председателя Совнаркома А. М. Лежаве. (Лежаву тогда приглашали в Худсовет МХАТ. Он отказался войти в его состав, но не отказался принимать посильное участие в делах.) Сохранился черновик письма к Лежаве, написанный под диктовку Станиславского Подгорным. В нем говорится: «Когда-то я обращался к Вам по поводу Красного директора. Тогда Вы сказали, что не нужно. Тем тяжелее это недоверие ко мне. Я считаю, что предложение А. В. ставит недоверие и ставит под удар ухода» [[50](#_n_2_6_050)].

{220} Немировичу-Данченко не хотелось входить в эти дрязги. Он мечтал, что осуществит свой план, «разработанный еще 5 лет назад», о полной перемене своей роли в Художественном театре: «<…> я не хочу больше быть Директором МХАТа, т. е. ответственным перед Правительством. Я могу быть только консультантом и прежде всего — режиссером новых постановок» [[51](#_n_2_6_051)]. Продолжая сомневаться в своей необходимости театру, он писал: «Я все думаю, что если нужен, то как режиссер и как душа…» [[52](#_n_2_6_052)].

И хотя все эти сомнения еще оставались при Немировиче-Данченко, распорядился он своей судьбой решительно и внезапно, получив страшное известие о скоропостижной кончине Южина 17 сентября 1927 года в Ницце.

Мистические знаки сопровождали его смерть. Он умер в день своего рождения. Он умер, написав заключительное слово «Конец» в рукописи своей последней пьесы «Рафаэль». Жена Мария Николаевна нашла его мертвым за письменным столом.

Немирович-Данченко был потрясен.

Пролетели ли перед ним их общее с Южиным гимназическое детство в Тифлисе, их юность в Малом театре, их жаркие споры и резкие охлаждения из-за искусства, их женитьбы на двоюродных сестрах из семьи Корфов?.. На венке Южину от себя Немирович-Данченко попросил написать: «С чувством глубокой осиротелости» [[53](#_n_2_6_053)].

Потом Немирович-Данченко расскажет о перевороте в своих мыслях и чувствах: «Смерть моего единственного друга Александра Ивановича Южина была новым толчком, и в ней окончательно потонули все мелочи души. Они потонули в огромном горе. В каждом человеке мне хотелось видеть только хорошее». Если смерть — утрата, она толкает ценить то, что еще есть. Толкнула и Немировича-Данченко.

Оттого и понятно прозрение, случившееся с Немировичем-Данченко перед лицом смерти Южина. Потеря не в житейском смысле, а в духовном родстве заставила его оценить оставленное в Москве — в Художественном театре, в Музыкальной студии — «и захотелось на родину страстно». Дальше каждый последующий день возвращал Немировича-Данченко на главный путь его жизни.

18 сентября он получил телеграмму от Станиславского: «Вместе с Вами грустим и душевно переживаем утрату дорогого Александра Ивановича» [[54](#_n_2_6_054)].

{221} 20 сентября он ответил Станиславскому: «Ваша телеграмма облегчает переживания. Сердечное спасибо».

Эта телеграмма, по словам Бокшанской, вызвала большое волнение Станиславского и Подгорного. Станиславский собирался ответить, но не успел этого сделать, как получил новую депешу.

21 сентября Немирович-Данченко все-таки первым протянул руку Станиславскому. Чувство прощения переполнило его. Он телеграфировал, как клятву: «Перед свежей могилой друга протягиваю Вам руку на полное примирение и полное забвение всех взаимных обид».

В тот же день он получил ответ Станиславского: «Бесконечно счастлив. Крепко жмите давно протянутую руку для полного примирения, полного забвения всех взаимных обид, полного слияния, как встарь». Станиславский понимал, что это не мир после частной ссоры из-за Музыкальной студии, а примирение в высшем смысле. Об этом говорит заключительная мысль его телеграммы: «Вместе жить, вместе умирать. Жду Вас с большим нетерпением».

Отныне так и пошло, хотя частные поводы к неудовольствию друг другом, даже какие-то действия друг против друга не исчезли из их жизни. Они и дальше отдалялись друг от друга, загадочно оставаясь вместе.

А в Художественном театре продолжалось волнение. Все чувствовали, по словом Бокшанской, приближение какого-то решения.

Лужский говорил Станиславскому по телефону, «что если действ[ительно] желать сдвинуть точку с места, то другого подходящ[его] случая не появ[ится]» [[55](#_n_2_6_055)]. («Точкой» и «мертвой точкой» Лужский называл отношения театра с Немировичем-Данченко с начала 1926 года.)

23 сентября Подгорный прочитал текст телеграммы к Немировичу-Данченко, составленной от имени «стариков». Она пришла в Голливуд 24 сентября. «Нам бесконечно дорого, что в минуты такого острого горя Вы вспомнили нас и поделились с нами, близкими Вам прожитою вместе жизнью, успехами, провалами, всеми радостями и страданиями, — телеграфировали “старики”, не стесняясь размерами послания. Все это спаяло нас, мы не можем быть не вместе» [[56](#_n_2_6_056)]. «Старики» чистосердечно подражали Немировичу-Данченко: «Все мы протягиваем Вам свои руки, все крепко Вас обнимаем и безгранично счастливы полным примирением» [[57](#_n_2_6_057)]. А заканчивалась телеграмма оптимистически, словно все плохое было бесповоротно отброшено: «Мы ждем Вас, дорогой Владимир Иванович, с радостью и {222} волнением» [[58](#_n_2_6_058)]. Следовало пятнадцать подписей. Первым подписался Станиславский, последним — автор текста Подгорный.

Лужский, который тоже подписался, нашел текст «довольно витиеватым» [[59](#_n_2_6_059)]. Со свойственным ему скептицизмом он полагал, что мир после ссоры, сотворенной собственными руками, надо заключать проще. А Немировича-Данченко вообще удивило появление телеграммы.

Этот момент отметил в дневнике Бертенсон: «Старики явно передернули и придрались к телеграмме В. И. Станиславскому, которая будто бы касалась их всех» [[60](#_n_2_6_060)]. Дальше Бертенсон записал важное для понимания исключительности связи со Станиславским признание Немировича-Данченко: «Между тем В. И. объяснил мне, что он телеграфировал *только лично* К. С., имея в виду его одного, с которым ему захотелось примириться. К “старикам” он этого чувства не питает» [[61](#_n_2_6_061)].

Немирович-Данченко легче прощал Станиславского, чем «стариков». Он считал его менее виновным в нанесенной обиде, поскольку, заботясь об его спокойствии, ему якобы не раскрыли всего. Они же — ведали, что происходит.

Немирович-Данченко не ответил «старикам» отдельной телеграммой. Прося Станиславского возложить венок Южину, он ограничился при этом фразой: «Благодарю, обнимаю Вас и всех» [[62](#_n_2_6_062)].

По документам заметно, что никакого развития этот, как его потом назовет Немирович-Данченко, «первый лирический порыв» [[63](#_n_2_6_063)] примирения не получил. Только потеплели тексты поздравительных телеграмм к годовщине МХАТ. Немирович-Данченко писал о «слезах умиления» [[64](#_n_2_6_064)], а Станиславский — что «до слез обрадовался» [[65](#_n_2_6_065)]. Общение со Станиславским в письмах, как можно было бы ожидать, не возобновилось. Немирович-Данченко заподозрил неладное. О своих подозрениях и о том, что открылось ему по этому поводу, он записал через десяток лет. Это весьма удручающая запись.

Однажды летом 1936 года на курорте в Карлсбаде он горько посмеялся над якобы полной, а следовательно, и правдивой историей своих отношений со Станиславским, какая, как «люди говорят» [[66](#_n_2_6_066)], складывается на основании его переписки с Бокшанской. В пример он привел факт осени 1927 года, отсутствующий там.

Это была ужасная сплетня про Станиславского. Но раз она есть в записи рукой Немировича-Данченко, нельзя ее игнорировать, потому что она имела для него значение. Уверен ли был Немирович-Данченко в ее правдоподобии? По тону записи — совершенно уверен. Несмотря на это, он раздумал пока {223} посвящать Бокшанскую в данную тайну и оставил запись для истории среди своих неотправленных писем[[61]](#footnote-62).

«Так вот не помню, при какой-то случайной встрече, — писал Немирович-Данченко, — и совершенно мимоходом рассказал мне Лапицкий:

Был он по делу у Луначарского (на квартире в Денеж[ном] пер.), пришлось ждать. Вышел Конст. Серг. — Луначарский любезно проводил его, идет к Лапицкому, улыбается: “Кто мог бы угадать, зачем он (К. С.) приезжал ко мне! Возвращается из Америки Немирович. Беда! Так все хорошо было и вдруг! Спрашивал совета, как быть”» [[67](#_n_2_6_067)].

Рассказ Лапицкого[[62]](#footnote-63) заставил Немировича-Данченко поверить, что Станиславский его предал, хотя и откликнулся на его искреннее предложение забыть все прошлые обиды. Вспомнив этот эпизод в 1936 году, Немирович-Данченко пообещал подсчитать как-нибудь, «сколько раз К. С. “предавал”» [[68](#_n_2_6_068)] его.

Приходится с сожалением признать, что Немирович-Данченко был легок на веру в предательства. Летом 1925 года он попал из-за этого в неловкое положение. Ожидая по отношению к себе и к Музыкальной студии только плохое, он поверил, что кто-то из Художественного театра предупредил антрепренера предстоящих гастролей Музыкальной студии в Берлине Л. Д. Леонидова, что она в Москве делала плохие сборы. Тот перестал проявлять особое рвение к организации гастролей. Немирович-Данченко просил Лужского огласить этот факт, чтобы предатель понял, что он раскрыт. «<…> Фарисейство и лицемерие продолжают гнездиться в нашем Театре» [[69](#_n_2_6_069)], — обвинял он, еще ничего не проверив.

«Старики» захотели, чтобы Леонидов назвал имя. Этим человеком оказался какой-то «маленький театральный агент» [[70](#_n_2_6_070)]. В двух подряд телеграммах к Лужскому Немирович-Данченко раскаивался в своем легковерии: «Глубоко сожалею и стыжусь, что заподозрил кого-нибудь в театре» [[71](#_n_2_6_071)]; «Искренно смущен, что поддался на злую мысль» [[72](#_n_2_6_072)].

Давно уже Немирович-Данченко хотел покаяться Станиславскому, что, считая его «одним из благороднейших людей» [[73](#_n_2_6_073)], с кем сталкивался в жизни, все же бывает поколеблен в этом {224} мнении о нем. Случалось это по вине других лиц. «Когда я поддавался наветам (а эти люди всегда говорят так убедительно!), мне самому были противны чувства против Вас» [[74](#_n_2_6_074)], — писал он еще в 1916 году. Порой он бывал слаб противостоять этому искушению поверить в дурное. Вот и теперь он с полной-верой воспринял цель визита Станиславского к Луначарскому.

Что же известно из документов о том, как Станиславский относился к возвращению Немировича-Данченко во МХАТ, не считая его примирительной телеграммы? Известно, что б октября 1927 года Станиславский просил Бокшанскую прочесть ему по телефону только что полученное ею письмо от Немировича-Данченко. Она и прочла, и переправила ему письмо. Оно было от 11 сентября, то есть еще до смерти Южина, случившейся через неделю. В том письме Немирович-Данченко извещал о приезде этой зимой. Станиславский удивился такой задержке: «А я думал, что его надо ждать вот‑вот сюда, и уж, во всяком случае, к началу ноября» [[75](#_n_2_6_075)].

Следовательно, возвращение Немировича-Данченко не явилось для Станиславского неожиданностью, невзначай свалившейся бедой. Он был готов к нему, так как знал официальный срок истечения американского контракта. Неожиданным было само примирение.

Марков, в то время находившийся в самом центре событий как председатель Репертуарно-Художественной коллегии, а потом заведующий Литературной частью, в «Книге воспоминаний» писал о том, как чувствовал себя Станиславский единоличным руководителем Художественного театра. Марков уверяет, что Станиславский отсутствие Немировича-Данченко «воспринимал довольно остро, одновременно в какой-то мере радостно, ощущая себя освобожденным от постоянного контроля, и вместе с тем явно тревожно, не вполне доверяя своему литературному вкусу и чувствуя отсутствие точного глаза Владимира Ивановича в момент выпуска спектакля».

Последнее, конечно, верно, но с оговоркой, что опять-таки не в прямом, а в высшем смысле их связи. Потому что сколько раз именно выпуск спектакля вызывал между ними столкновения. Немирович-Данченко требовал выпускать или вносить коррективы, а Станиславский считал спектакль неготовым или с коррективами не соглашался. Однако отмеченная Марковым двойственность состояния Станиславского могла привести его к беседе с Луначарским.

Если поверить, что разговор Станиславского был направлен против Немировича-Данченко, то надо представить себе, по каким конкретным причинам. В вопросах практического сотрудничества {225} Станиславский мог бояться новых столкновений на Большой Дмитровке из-за студий и в Художественном театре из-за воспитания молодежи в единых законах «системы». Обе эти причины находят косвенное подтверждение в документах.

Один из этих документов — письмо Луначарского к Немировичу-Данченко от 1 ноября 1927 года. По хронологии событий можно предполагать, что оно написано после визита Станиславского. Есть в нем замечание Немировичу-Данченко за его упрек правительству в неравном отношении к Оперной студии Станиславского и к своей. Луначарский подчеркивает преимущества Оперной студии. В подтексте этого подчеркивания опять как бы замечание, что Немирович-Данченко бросил свою студию на произвол. «Но студия Станиславского имеет своего главу, — рассуждал Луначарский, — и, разумеется, преуспевает поэтому лучше Вашей студии, обезглавленной, руководимой хорошей молодежью, но не опытной и не влиятельной» [[76](#_n_2_6_076)].

И еще чувствуется некий дипломатический оттенок в том, как Луначарский пишет о возвращении Немировича-Данченко: «Как же можете Вы спрашивать о том, желателен ли Ваш приезд к нам. Вы всегда в Москве желанный гость и желанный сотрудник» [[77](#_n_2_6_077)]. Какое неуместное слово вырвалось — «гость». Необъяснимое слово. Или велась речь о том, что Немирович-Данченко станет «наезжать» сюда для отдельных постановок?

Продолжение же просто обескураживает: «Но, конечно, с другой стороны, должен Вас предупредить, что ничего определенного я Вам обещать не могу. Очевидно, Вы займете подобающее место в 1‑м МХАТе, очевидно, Вы будете поддерживать Вашу студию <…>» [[78](#_n_2_6_078)]. Об остальном (вероятно, работе Немировича-Данченко в советском кинематографе) Луначарский судить вообще не брался. А уж одна фраза звучит совершенно как намек, что лучше не возвращаться: «Во всяком случае, поскольку в Америке Вы устроились, взвесьте все плюсы и минусы Вашего возвращения сюда» [[79](#_n_2_6_079)].

Есть ли характер этого письма следствие беседы Луначарского со Станиславским на квартире в Денежном переулке? Вполне может быть. Кто же тогда Станиславский в этой истории? Интриган? Нет. Все-таки кажется, что, когда Станиславский поступает некрасиво, совещаясь за спиной Немировича-Данченко с Луначарским или жалуясь на Луначарского Лежаве, он ищет правды, а не интригует. Возможно, он даже не представляет себе, как выглядят со стороны такие его поступки. {226} Лужский, например, судит о них так: «К. С. — типичный скиф! Сейчас он европеец, а сейчас же и по тому же вопросу и решению варвар и предатель!» [[80](#_n_2_6_080)]

Но самое обидное, что подобных поступков не было бы, как и не бывало прежде, когда над Художественным театром не стояло театральных властей, никакой Конторы Императорских театров. Теперь Наркомпрос, УГАТ и всякие театральные секции и подсекции советских учреждений от искусства вторглись в отношения Станиславского и Немировича-Данченко, которые до того были только их частным делом. И даже судить о том, насколько глубоко было это вторжение, нельзя, потому что личных встреч и телефонных разговоров, конечно же, было гораздо больше, чем документов.

И вот Станиславский — «европеец», когда пишет Немировичу-Данченко: «Жду Вас с большим нетерпением». И вот он же — «предатель», но не «варвар», когда думает о том, что Немирович-Данченко собьет актеров с толку своим противостоянием «системе» и требованием «синтетического» искусства. Вопрос получает теоретическое обоснование. Для разъяснения отношения Станиславского к возвращению Немировича-Данченко имеется еще один документ: строка в записной книжке. Станиславский пишет прямо: «Теперь Вл. Ив. будет вести труппу по-новому, — я не ручаюсь за дальнейш[ий] рост труппы и актера» [[81](#_n_2_6_081)]. Это написано после приезда Немировича-Данченко, ближе к середине 1928 года, в очень трудное для Станиславского время. Однако несомненно, что с этим опасением он готовился к его приезду и мог просить наркома подтвердить незыблемость творческого метода МХАТ.

Приближающееся возвращение Немировича-Данченко стало понемногу учитываться в жизни театра. В последнем сезоне он уже не упоминался в разных совещаниях. Теперь, 12 ноября 1927 года, его включили в состав организуемого Художественного совета. Станиславский уже считался с тем, что не может отправить с глаз долой (в отпуск или насовсем) Юстинова, с которым у него война дошла до состояния «либо я, либо он» [[82](#_n_2_6_082)], без согласия на то Немировича-Данченко.

20 декабря 1927 года Немирович-Данченко покинул Голливуд. Новый год он встретил на океанском лайнере, плывущем в Европу. Они со Станиславским обменялись поздравительными телеграммами. Немного задержавшись в Берлине, он отправился домой.

Не успел он пересечь границу, как за него началась борьба: кто его раньше перехватит. Музыкальная студия обошла Художественный {227} театр, выслав встречать Немировича-Данченко свою делегацию на самую границу. Возможно, по этой причине Немирович-Данченко телеграфировал во МХАТ, что не сможет прямо с дороги приехать туда, как ему предлагали.

В Москве 22 января 1928 года было холодно, около 17‑ти градусов мороза. На перроне вагон остановился не там, где ждал Станиславский с букетом, окруженный представителями академических театров и молодежью. Молодежь не растерялась, побежала, и Немирович-Данченко переходил из одних объятий в другие, пока добрался до Станиславского. Увидев его, он сказал: «У меня такие чувства, как были в 98‑м году! Точно мы встречаемся в Севастополе». Затрещали кинокамеры.

Потом в газетах помещали кадры встречи, где среди разных лиц крупным планом Немирович-Данченко в мягкой светлой европейской шляпе. Жаль, но ни разу рядом с ним нет Станиславского, а ведь так мало фотографий, на которых они вместе.

Все двинулись через вокзал к выходу, но тут Музыкальная студия, будучи хитроумнее, второй раз обошла Художественный театр. Перед подъездом уже стоял наготове ее автомобиль, и Немирович-Данченко был буквально похищен. Эти действия не ускользнули от внимания театральной общественности. «Новый зритель» писал, как автомобиль с Немировичем-Данченко сорвался с места, «оставив изумленных мхатовцев на подъезде» [[83](#_n_2_6_083)].

Дальше Музыкальная студия обставила все дело так, как будто он вернулся к ней. По дороге домой, на Малую Никитскую, сделали крюк и сначала завезли Немировича-Данченко на Большую Дмитровку. Ожидавшие там студийцы повели его в театр, в котором ведь он еще никогда не был, и вручили ему золотой ключ, как сказал ему при этом Баратов, «от дверей Студии и наших сердец» [[84](#_n_2_6_084)]. Заиграли туш, и Немировича-Данченко торжественно проводили в его новый кабинет.

Под вечер Лужский побывал у Немировича-Данченко на квартире и нашел: «Он собранный, но… нет, неискренний!» [[85](#_n_2_6_085)] Все-таки иначе на первых порах и быть не могло. Слишком многое лежало на дне души. Требовалось время, чтобы привыкнуть с этим грузом общаться без напряжения.

На следующий день, 23 января, Немирович-Данченко сделал первый официальный шаг: поставил в известность о своем возвращении Управление госактеатрами.

25 января в честь его возвращения родной Художественный театр устроил настоящий праздник встречи. Два дня заседала {228} специальная «Банкетная комиссия». Сначала она получила в Моссовете разрешение на банкет «с подачей вина и пива» [[86](#_n_2_6_086)]. Потом провела подписку по правилу, что работники с маленькой зарплатой подписываются на три рубля, а с большой — на десять. Ни из какого фонда театр не имел права взять деньги на это историческое событие своей жизни. Затем была разработана сама церемония встречи, на что во МХАТ были большие мастера. Распорядителем назначили Подгорного.

По окончании спектаклей на Большой и Малой сценах все собирались вместе. Подгорный поехал на автомобиле за Немировичем-Данченко с семьей.

Дальше было задумано так: «Как только Владимир Иванович переступает порог Театра — раздаются фанфары. В подъезде бельэтажа Владимира Ивановича встречает группа человек в 20 и проводит его под звуки труб через декорационный коридор на сцену, где тотчас же начинается звуковая симфония — колокола. На сцене все работники Театра приветствуют Владимира Ивановича кантатой, после чего под марш, исполняемый оркестром, Владимир Иванович через зрительный зал направляется в Нижнее фойе к столу» [[87](#_n_2_6_087)]. Вероятно, все так и было исполнено.

Официальная встреча в Музыкальной студии была через день, 27 января. «В Муз[ыкальной] студ[ии] банкет в честь Вл. Ив., — писал Лужский. — Столы в воздуш[ных] шарах разноцветных. Речь Новицкого о синтетическом театре. Шлуглейта о телефоне, по котор[ому] он теперь может звонить, а прежде ничего не мог возразить Остроградскому!» [[88](#_n_2_6_088)]

П. И. Новицкий в ту пору заведовал Художественным отделом Главнауки, а И. М. Шлуглейт был заместителем директора Музыкальной студии. Их выступления, полные намеков на отношения соперничающих театров, придали второй половине вечера некоторую злободневность.

Предшествовавшая банкету первая половина вечера была торжественна. Настроение задал симфонический концерт. При входе в зал Немировича-Данченко встретила такая овация, что он сказал: «Вы осторожнее, а то я заплачу» [[89](#_n_2_6_089)].

Баратов приветствовал его несколькими словами, означавшими «любовную и художественную присягу» [[90](#_n_2_6_090)] Музыкальной студии своему вернувшемуся руководителю.

Немирович-Данченко заговорил от души, не боясь признать, что домой его позвала смерть Южина и что он благодарен Станиславскому за сохранение Музыкальной студии. Присяга {229} студийцев вызвала его ответный порыв. Он вспомнил, что при коронации в Успенском соборе не только народ присягал царю, но и царь, присягая, опускался перед народом на колени. Чувства переполнили его, и он вдруг… преклонил перед студией колено.

«Я даю присягу» [[91](#_n_2_6_091)], — сказал Немирович-Данченко. Слова его потонули в овациях. Кажется, он не столько присягал на верность, сколько каялся и просил прощения у своей студии.

Он давно понял, что, оставшись в Америке сам и разрешив остаться там, как он оценивал, «главным силам», он совершил то, «что зарезало Студию» [[92](#_n_2_6_092)]. Он утешался, что худа без добра не бывает, и Станиславскому пришлось творить добро. «Скандал» с Музыкальной студией заставил его, «оправдываясь» [[93](#_n_2_6_093)], выхлопотать Дмитровский театр на двоих.

Теперь же и в Дмитровском театре, и в Художественном все начиналось для них обоих заново.

## Глава седьмаяНемирович-Данченко смотрит спектакли — Новая политическая установка — Падение акций Станиславского — «Двоевластие» в природе МХАТ — Текущий сезон оставлен за Станиславским — «Атмосфера глумления» — Заявление «девяти» — Открытое письмо и черновики — Молодая «шестерка» — Ради сохранения единства — Вопросы будущего репертуара — Настроение Станиславского — Праздник 30‑летия МХАТ — «Промах» Станиславского — «У К. С. Грудная жаба»…

24 января 1928 года Немирович-Данченко впервые после такого перерыва оказался зрителем в Художественном театре. Вместе со Станиславским он смотрел «Дни Турбиных». Затем они вместе побывали 28 января на «Горячем сердце», а 29 января Немирович-Данченко уже один пришел на «Бронепоезд».

Насколько полно делился Немирович-Данченко со Станиславским впечатлениями от этих спектаклей, судить невозможно. Понятно, что после истории с «Селом Степанчиковым» вполне откровенных разговоров уже быть не могло. Но даже и самые осторожные слова могли вызвать в Станиславском предчувствие, что Немирович-Данченко поведет театр по-своему. Быть может, поэтому Станиславский не составил ему компанию на «Бронепоезде» 29 января. В этот вечер он предпочел {230} со вторым составом репетировать «Майскую ночь» у себя в Оперной студии.

«Горячее сердце» особенно сильно разочаровало Немировича-Данченко. Актерское исполнение за вычетом некоторых недостатков он принял, но декорации Крымова и вся постановка прямо-таки сразили его. Когда он пришел на «Горячее сердце» в другой раз, уже в новом сезоне, то не досмотрел спектакля и после четвертого действия (на даче у Хлынова) ушел. Инструмент исполнения был не тот, которого хотелось бы Немировичу-Данченко. По его мнению, это был инструмент Станиславского, но не Островского. Все это на следующий день, 13 октября 1928 года, он высказал Бокшанской.

«Вот как раскрыли занавес на 2‑е действие, — рассказывал Немирович-Данченко, — Боже мой, какую старину я почувствовал. Так играли, в таких декорациях, с таким светом 60 лет назад в Малом театре. Этот задник, эти два камня на полу, это дерево, узаконенная зелень над арестантской… Или дерево в первой декорации. Ведь это ужас» [[1](#_n_2_7_001)]. Немирович-Данченко говорил, что после его опытов с условными декорациями и светом в «Лизистрате» и «Карменсите» такая допотопность уже неприемлема. Он не критиковал тут Станиславского, сознательно превращающего декорации в незаметный фон для артистов, а обвинял постановочную часть за то, что она не сделала «красиво» [[2](#_n_2_7_002)]. Ведь смогла же она сделать «красиво» «Безумный день, или Женитьбу Фигаро»[[63]](#footnote-64).

Но эти частности вытекали для Немировича-Данченко из главного: «Как начали мы с К. С. спорить 30 лет назад, так могли бы и сейчас продолжить этот спор» [[3](#_n_2_7_003)]. Немирович-Данченко уже теперь не помнил точно двадцать, двадцать три или двадцать пять лет назад он сказал Станиславскому: «<…> Вы можете ставить мелодраму, феерию, фарс, что хотите, но не должны трогать Тургенева, Островского, Гоголя, всех тех писателей, у которых есть своя ярко выраженная индивидуальность, которую Вы искажаете» [[4](#_n_2_7_004)]. Как скучно было бы сейчас Станиславскому (в какой уж раз!) услышать эти слова от Немировича-Данченко, потому что у каждого из них своя правда в искусстве, и они договорились об этом.

Немирович-Данченко опять отказал Станиславскому в интуиции и опять при этом сослался на то, как они ставили «Чайку»: «Самое лучшее было, когда я интуитивно почувствовал Чехова, а К. С. помог мне его расцветить красками» [[5](#_n_2_7_005)]. {231} Немирович-Данченко явно повторялся. Закончил рассказ он якобы тем, что Станиславскому надо бы самому писать для своей постановки пьесу или в крайнем случае кому-то заказывать. «Такой он великолепный художник! — сказал Немирович-Данченко. — Но чужих сильных пьес ему трогать не следует, он их искажает» [[6](#_n_2_7_006)].

Критика Немировича-Данченко основывалась на его собственном понимании нужд современного театрального искусства. Он говорил о них в интервью «Современному театру». Ему казалось, что даже экспериментаторские идеи Мейерхольда зашли в тупик[[64]](#footnote-65). Подлинный современный театр требует «известной музыкальности» [[7](#_n_2_7_007)] в постановках. Так, Немирович-Данченко нашел «Дни Турбиных» спектаклем «скучным, именно потому, что он лишен музыкальности» [[8](#_n_2_7_008)]. Ему он противопоставил «Бронепоезд», который «звучит» и «музыкален» [[9](#_n_2_7_009)], быть может, благодаря игре Качалова или оттого, что так написана Вс. Ивановым пьеса.

Интервью Немировича-Данченко было его программным заявлением. Он жаждал «работы общетеатрального значения» [[10](#_n_2_7_010)] и желал обновления руководства и репертуара Художественного театра. «После “Бронепоезда” театр должен идти вперед, а дальнейший план представляется В. И. Немировичу-Данченко как бы неувязанным с этим переключением на новые рельсы» [[11](#_n_2_7_011)], — записал корреспондент журнала.

В связи с этой задачей Немирович-Данченко снова захотел взять ответственность, от которой совсем недавно мечтал навсегда избавиться, на себя. «Разумеется, мне придется снять с Константина Сергеевича этот груз, — сказал он, имея в виду административное руководство, — если не целиком, то частично, но об этом речь может быть позже» [[12](#_n_2_7_012)]. Немирович-Данченко собирался проконсультироваться на этот счет с Луначарским и его заместительницей В. Н. Яковлевой.

Немирович-Данченко подчеркнул, что изучил вышедший в его отсутствие сборник «Пути развития театра» и понял особенности всех современных течений. В сборнике публиковались стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б), состоявшегося в мае 1927 года. Пожалуй, Немирович-Данченко натолкнулся в нем на одно несовпадение со своей рекомендацией к постановке {232} «Безумного дня». Он советовал избегать идеологизации и заботиться о театральности формы, а тут именно за это П. М. Керженцев объявлял постановку МХАТ ошибочной. Он указал на «Женитьбу Фигаро» как на «чисто зрелищный спектакль с абсолютно вытравленным социальным содержанием, с толкованием, которое противоречит даже тому, что писал Бомарше в XVIII веке».

Возможно, под влиянием этой политической установки Немирович-Данченко постепенно изменил свое отношение к задачам сценического воплощения пьесы. В 1936 году на совещании во МХАТ он тоже станет критиковать этот «идеологически неверный» [[13](#_n_2_7_013)] подход и возмущаться, что в тексте сокращен знаменитый монолог Фигаро.

Из обобщающей вступительной статьи к сборнику Немирович-Данченко мог понять, что период «*охранительно-экспериментальной*» политики партии по отношению к академическим театрам кончился. Наркомпрос получил замечание, что больше охранял, чем требовал «социалистически-экспериментальной линии». А давление новых зрителей на старых мастеров привело к тому, что они, сохраняя «свою аполитичность, более резко, чем раньше, выдвинули вопрос об эстетической самоценности постановок».

Нетрудно было догадаться, что в разряд этих мастеров попадает Станиславский. Перемена же будет в том, что отныне, как утверждалось во вступительной статье, «художественное мастерство Станиславского, Таирова, Южина и др. подконтрольно советскому государству во всех своих стадиях». Если за писателем невозможно проследить «до окончания творческого процесса», то за театральным деятелем — можно. Луначарский в своем докладе на совещании назвал инструмент этого контроля — Художественные советы в театрах с представителями общественности.

Театр, по указанию Луначарского, «должен сделаться в высоком смысле слова агитационным», сохраняя при этом «все черты художественности». Станиславский был убежден, что именно это можно сочетать только в ремесле, но никак не в искусстве, и говорил начальству об этом неоднократно. Акции Станиславского как руководителя с началом новой политики стали падать.

Немирович-Данченко приехал и застал их падение. Несмотря на то, что Станиславский отстоял «Унтиловск» на Художественном совете, через семь дней он бы признан провалившимся и подвергся идеологическому обстрелу критики.

{233} Чем объяснить, что Немирович-Данченко не пришел на обсуждение «Унтиловска» 10 февраля? Такой ответственный момент, а он отсутствует. Причины могут быть две. Одна формальная — он готовится к докладу «15 месяцев около американского кино», который назначен в Художественном театре через три дня — 13 февраля. Другая подспудная — Немирович-Данченко не хочет вмешиваться в дела, начатые Станиславским, тем более, что их сотрудничество в руководстве на будущее время еще не решено.

Дело осложняется тем, что в решение этого вопроса вовлечены власти. Среди них, оказывается, есть сторонники одного и другого претендента на главную роль в руководстве советским МХАТ. Внутри театра полагали, что за Станиславского лица из Кремля, а за Немировича-Данченко — из Наркомпроса. Все эти покровители, с одной стороны, мешали главным деятелям МХАТ решать вопросы руководства в своем узком кругу, с другой искушали их обращаться к ним за советом и протекцией. Кремль был всемогущ, но труднее доступен для контактов. Наркомпрос стоял ниже, но был практичнее для повседневных нужд.

На квартире Качалова 8 февраля 1928 года собрались самые активные из «стариков» и молодых: Лужский, Леонидов, Москвин, Судаков, Баталов, Прудкин, Марков и Сахновский, чтобы обсудить, как переустроить руководство театром с возвращением Немировича-Данченко. Они хотели при этом «не добить В. И. и не обидеть К. С.» [[14](#_n_2_7_014)], как понимал задачу Лужский.

После истории с Музыкальной студией Немирович-Данченко был бы принижен окончательно, если бы его не вернули в руководство Художественным театром. Станиславскому же нельзя было не сказать, что управлять театром через посредников, как он это делал, невозможно. Следовало учесть и дипломатию обоих друг перед другом: «Одному хочется, но он деликатничает, другой не уступает и деликатничает» [[15](#_n_2_7_015)]. Отбросив покровы, можно было понять, что директорами должны быть обязательно оба.

Леонидов взял на себя миссию объявить на следующий день обо всем Станиславскому, а также поставить его в известность, что на будущее Егорову оказывается доверие, а Подгорному — далеко не в таком же объеме и только негласно, да и то из-за его связей.

В этот же день, в четверг 9 февраля, Станиславский был извещен телефонограммой, что Луначарский просит его к себе для разговора в пятницу, то есть 10 февраля. Уклониться было {234} нельзя, потому что в случае нездоровья Станиславского Луначарский был готов ехать к нему домой. Сам он тоже приглашал Станиславского к себе домой, что могло означать интимный характер беседы.

Ответственные дела обступили Станиславского: 9 февраля — генеральная «Унтиловска», 10 февраля — закрытый просмотр «Унтиловска» и его обсуждение на первом заседании Худсовета. Чего же мог хотеть в этой напряженной обстановке от Станиславского Луначарский? Вряд ли чего-то, связанного с «Унтиловском». Вернее всего, он хотел скорейшего решения проблемы вхождения Немировича-Данченко во власть. Недаром 13 февраля после встречи Станиславского и Луначарского в дневнике Лужского появилась запись, что на состоявшемся в этот день докладе «15 месяцев около американского кино» Немирович-Данченко как-то счастливо расслабился от приятных волнений, одно из которых было «оттого, что его все-таки вытащил и защитил от позора быть не директором Луначарский» [[16](#_n_2_7_016)].

Если поставить эту неотложную встречу в связь с прошлым визитом Станиславского к Луначарскому в Денежный переулок, то ход событий кажется вполне логичным.

Провал «Унтиловска» у общественности явился для всех во МХАТ знаком опасности. Собиравшиеся на квартире Качалова решили высказать Станиславскому свое беспокойство письменно, в докладной записке. Она была написана рукой Маркова и подписана 21 февраля 1928 года председателем совещания Москвиным. В записке говорилось, что, хотя Немирович-Данченко и занялся проектированием репертуара будущего сезона, но этого недостаточно. Настоящее «вхождение» Немировича-Данченко в работу затянулось.

Как видится совещанию, этому препятствуют разногласия между ним и Станиславским в области финансовой политики. Совещание подчеркнуло, что оно на стороне «безусловно правильной» [[17](#_n_2_7_017)] финансовой политики Станиславского. Вместе с тем надо «дать полную возможность Владимиру Ивановичу ознакомиться с данной политикой в течение определенного месячного срока» [[18](#_n_2_7_018)]. Конкретно дело было в конфликтующих Егорове и Юстинове[[65]](#footnote-66).

Разумеется, что параллельно этим событиям действовал со своей стороны и Немирович-Данченко. Не мог он не побывать у Луначарского, тем более, что публично в интервью «Современному {235} театру» заявлял о намерении с ним встретиться. Только дата встречи (или встреч?) среди его бумаг не сохранилась.

В это время Немирович-Данченко был занят проектом докладной записки в Наркомпрос о составе Дирекции МХАТ. Его задачей было обосновать необходимость предоставить МХАТ исключение из правила единоначалия в государственных театрах. Немирович-Данченко призывал подойти к проблеме исторически: «<…> двоевластие было всегда как бы в природе этого театра» [[19](#_n_2_7_019)].

Немирович-Данченко справедливо доказывал, что «Двоевластие» — такая же уникальная ценность Художественного театра в области руководства театральным организмом, как и его спектакли в области творчества.

«Соображением огромной важности, — писал он, — является то обстоятельство, что оба они — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — соединяли в себе всегда функции “Главных Режиссеров”. И то, что Главный Режиссер обладал правами Директора, всегда было чрезвычайно существенной чертой внутренней структуры МХАТ.

История русского театра не знает другого подобного примера, но это потому, что история театра не знает другого подобного объединения» [[20](#_n_2_7_020)].

Следовательно, Наркомпрос должен признать в МХАТ Дирекцию из двух директоров. За разрешение возникающих между директорами разногласий можно быть спокойными, потому что имеется некий орган (будущий «Совет 16‑ти») из 12 – 15 человек, представляющий весь театр, который призван их разбирать, а оба директора «согласились подчиняться таким решениям, принимая на себя полную ответственность» [[21](#_n_2_7_021)].

Однако при утверждении сейчас этой структуры «Директором театра, ответственным перед Наркомпросом и другими Правительственными учреждениями *по всем делам текущего сезона*, остается один К. С. Станиславский» [[22](#_n_2_7_022)].

23 февраля 1928 года Станиславский и Немирович-Данченко подписали окончательный вариант текста этой записки и отправили ее в Наркомпрос.

Положение Станиславского на посту директора текущего сезона осложнилось для него личной конфронтацией с коллективом. Непредвиденное событие чуть не поссорило его со всем театром. На репетиции «Растратчиков» 22 марта произошел нелепый случай: Лилина снова наткнулась на неполадку по бутафорской части, на которую уже указывала. Это помешало ее игре. Сгоряча она ударила молодого помощника {236} режиссера за нерадивость. Пошли толки: ударила по лицу или оттолкнула в плечо? Как ответственный директор, Станиславский немедленно объявил ей порицание. Лилина дважды извинилась.

Несмотря на это, кто-то вынес сор из избы, так как в газете «Рабочая Москва» сейчас же появилась заметка «Рукоприкладство в МХАТ‑1». Эпизод был представлен в диалоге и в лицах, и Лилина «свирепствовала» в нем, как «разъяренная “героиня”» [[23](#_n_2_7_023)]. В духе времени газета требовала расправы: «Мы считаем необходимым услышать об этом деле мнение нашей общественности» [[24](#_n_2_7_024)].

Немирович-Данченко взял на себя ответить газете. Он отклонил факт удара по лицу и поставил общественность в известность, что надлежащие меры в театре приняты, и потерпевший ими удовлетворен. Он подчеркнул, что стороны пришли к примирению, потому что помощник режиссера знает, «как взвинчиваются нервы актера» [[25](#_n_2_7_025)] на генеральной репетиции.

Проект письма Немировича-Данченко был одобрен «Советом 16‑ти»[[66]](#footnote-67) и послан «на заключение» [[26](#_n_2_7_026)] Станиславскому. Неожиданно Станиславский от письма в редакцию отказался и попросил составить внутри театра комиссию для расследования. Он сделал тактическую ошибку. Вместо того, чтобы погасить происшествие авторитетным письмом Немировича-Данченко, он дал ход его развитию. Хотя логика его действия вполне понятна.

Стиль современной жизни с его превратно понимаемыми правами общественности и в частности месткома, взявшегося защищать помощника режиссера, очевидно, из «классовых» соображений, проник за кулисы Художественного театра. «Общественность» смаковала происшествие, и Станиславскому было важно, чтобы в театре осознали, что тем самым выступают против искусства, не говоря уже о правилах воспитания и этики поведения младших со старшими.

С 3 апреля 1928 года Комиссия из Завадского, Хмелева и Прудкина начала в письменном виде принимать показания свидетелей, а 5 апреля Лилиной прислали повестку «с вызовом ее на опрос в комиссию из Всерабиса» [[27](#_n_2_7_027)]. На нее и Станиславского это произвело гнетущее впечатление.

«История с М. П. Лилиной докатилась сегодня до общего собрания, — записал Лужский б апреля. — К. С. прислал письмо, {237} что он не придет в театр, пока в нем будет атмосфера подкапывания под него <…>» [[28](#_n_2_7_028)]. Это письмо Станиславский адресовал Немировичу-Данченко. В архиве сохранилось три его черновика. Письмо ему давалось с трудом. «В театре создалась за последнее время такая атмосфера глумления и оплевывания, при которой невозможно работать», — жаловался он. Станиславский вовсе не преувеличивал. Некоторые, как писал Лужский, ждали от собрания 6 апреля «эффекта общего возмущения» [[29](#_n_2_7_029)] инцидентом.

Станиславский предоставил Немировичу-Данченко право заменить его и Лилину в «Растратчиках». Немирович-Данченко не только не сделал этого, но попытался установить какой-то общий язык между месткомом, молодежью и Станиславским. Театр образумился. Комиссия из Завадского, Хмелева и Прудкина вынесла единственно возможное решение, «что в данном случае в действиях М. П. Лилиной нет злого умысла» [[30](#_n_2_7_030)]. К Станиславскому отправили делегацию просить его вернуться в театр.

Однако все уже не могло оставаться по-старому. «Совет 16‑ти» хоть и сделал примирительный шаг, выразив Лилиной «сожаление по поводу происшедшего инцидента» [[31](#_n_2_7_031)], пришел к печальному выводу относительно состояния театра. «Совет 16‑ти» предложил искать другую форму управления им. Имелось в виду, что эта форма станет авторитетна для современной общественности через участие в руководстве самой молодежи. Отдельное представительство ее в управлении было уже недостаточным в нынешней жизни.

Девять членов «Совета 16‑ти» вскоре выступили с заявлением на эту тему. Они делали акцент на необходимости «тесной связи» Немировича-Данченко и Станиславского с труппой. Они критиковали окружающую Станиславского Дирекцию, которая «вместо того, чтобы помочь сближению великого художника с творческими силами театра, — отделяет его от жизни, нужд и требований труппы». Потом под заявлением подписались еще тридцать восемь артистов. Когда заявление рассматривалось на «Совете 16‑ти» в присутствии Немировича-Данченко и Станиславского, Немирович-Данченко к нему присоединился.

Об отношении ко всему этому Станиславского в Протоколе заседания нет ни слова, как будто он молчал. Лужский записал: «Заседание с К. С. и В. И. кончилось в смысле произведенной молодежью революци[и] благополучно» [[32](#_n_2_7_032)]. В Протоколе отмечено, {238} что заявление принято к исполнению решением большинства и Немировича-Данченко.

Без сомнения, Станиславский не принимал требования понизить члена Дирекции Егорова до заведующего Финансовой частью. Как только и эти внутренние дела МХАТ опять получили скандальную огласку в «Рабочей газете», Станиславский ответил открытым письмом, в котором подчеркнул: «Я категорически протестую против совершенно необоснованных выпадов и обвинений, задевающих честнейших и преданнейших театру моих помощников». В официальном тексте открытого письма Станиславский, конечно же, не мог высказать всего того, что думал о них и писал в черновиках. Там он, перечислив заслуги Егорова и Подгорного, утверждал: «Этих двух лиц можно было бы назвать поборниками идеи возрождения прежнего Художественного Театра с его строем, дисциплиной, художественной и моральной этикой и традициями» [[33](#_n_2_7_033)]. Вряд ли Станиславский хоть сколько-нибудь уже забыл об отсутствии в театре великодушия к Лилиной, и потому возрождение утраченной морали было для него особенно актуально.

Попутно Станиславский хотел доказать, что управлять им никто не может. Он не то «слабенькое, безвольное существо», каким его «рисуют», и не тот «фанатик», какого осуждают. Будь все это правдой, он не добился бы успехов, результатом которых есть Художественный театр.

Революция мхатовской молодежи оказала давление на формирование новой структуры руководства. Согласно ему, Станиславский стал директором по художественной части, а Немирович-Данченко — ответственным директором. Это было традиционно, хотя и с некоторым перевесом в пользу Немировича-Данченко. Совершенно ново было другое: двойной трон их двоевластия был поднят на такой пьедестал, что мог стать чисто символическим. Дальше все зависело от непредсказуемых обстоятельств. Ситуация вполне допускала это, так как все области практического дела взяла в свои руки молодежь, создав из шести своих представителей «Управление театром». Эту «шестерку» составили Николай Баталов, Юрий Завадский, Павел Марков, Марк Прудкин, Илья Судаков и Николай Хмелев. Каждый из них становился уполномоченным в определенной области.

Практическая передача управления МХАТ молодежи соответствовала желанию Немировича-Данченко «сконструировать» [[34](#_n_2_7_034)] руководство так, чтобы оно могло работать без него и Станиславского.

{239} Станиславский воспринял произошедшее как свое поражение: «Считаю долгом признаться в своем бессилии» [[35](#_n_2_7_035)]. Он убедился, что в нынешнее время «правы» Немирович-Данченко и «шестерка», что они — «вместе» [[36](#_n_2_7_036)] и необходимы для дела, но это его не примиряло с самой сутью. Он понимал, что не находит с ними общего языка: «<…> я с “шестеркой” спорю и ссорюсь» [[37](#_n_2_7_037)]. Станиславский предполагал, что так продолжится и в будущем: «Может статься, что я останусь с 1 голос[ом] — на отлете» [[38](#_n_2_7_038)].

Некогда вынашиваемая Станиславским идея развития искусства Художественного театра через студийную молодежь оказалась вывернутой наизнанку. Молодежь завоевала Художественный театр не под лозунгом «за систему», а под красным знаменем «за современность». Они были прекрасными артистами, созданными школой Художественного театра, они по праву стали его гордостью, но они были другими.

Немирович-Данченко тоже это чувствовал и полной воли давать им не собирался. Лужский записал его слова: «Молодежь может зарываться в своих постановлениях и без некоторого тормоза нельзя!» [[39](#_n_2_7_039)] Это ему наглядно показала история с Лилиной. Станиславскому было труднее согласиться лишь на «некоторое» придерживание молодых.

В планах «шестерки» отныне — целевые спектакли для массового зрителя, современный репертуар и расширение состава Худсовета. Все это было направлено в сторону удовлетворения общественных запросов. Только один пункт плана затрагивал чистое искусство: воспитание режиссеров и поиски «живого сценического языка» [[40](#_n_2_7_040)]. Исполнением этого пункта заведовал Завадский. В своей программе он имел «режиссерскую лабораторию» для исполнения режиссерских поручений — «главным образом Константина Сергеевича» [[41](#_n_2_7_041)]. Правда, через полгода все это ему наскучило, и он ушел из МХАТ. С его уходом «шестерка» стала «пятеркой», и режиссерская сторона перешла к Маркову.

Очевидно, готовясь к доверительному разговору с каким-то влиятельным лицом, Станиславский записывал: «Условия работы резко изменились для меня». Он хотел предоставить этому лицу право самому судить, можно ли чего-нибудь ожидать от него в таких условиях. Не отказываясь от работы, он тем не менее предупреждал, что не сможет «ничего сделать» и «ни за что» [[42](#_n_2_7_042)] отвечать.

Немировичу-Данченко было хорошо известно это состояние Станиславского: «Он по-прежнему непримиримо настроен к {240} перевороту в Х[удожественном] т[еатре] и ездит на верхи жаловаться».

Однако чувство долга перед Немировичем-Данченко и Художественным театром заставляло Станиславского публично держаться совершенно иначе. Его внутреннее состояние не совпадало с тем, как он внешне выдавал себя сторонником реформы. Ради сохранения единства в театре он с положительной стороны охарактеризовал реформу МХАТ, отвечая на вызов «Рабочей газеты». Его ответ был опубликован в середине мая 1928 года в ряде газет и журналов.

По-прежнему, будучи единоличным директором до конца сезона, Станиславский отвечал за репертуар, хотя и делал попытку просить срочного назначения Немировича-Данченко «директором по репертуару». Читка новой пьесы Булгакова «Бег», прошедшая еще до возвращения Немировича-Данченко, 2 января давала небольшие надежды («нашим не понравилось» [[43](#_n_2_7_043)], по заключению Лужского), но все-таки давала. К весне «Бег» пришлось отложить в долгий ящик, потому что в этом варианте пьесу запретили. Предполагалось, что Немирович-Данченко будет говорить об этом при обсуждении Художественным советом постановки «Растратчиков», но он заболел.

На Худсовете о «Растратчиках» Станиславский был потеснен оппонентами. Быть может, Немирович-Данченко и не явился бы особым защитником постановки, ведь он ожидал успеха инсценировки катаевского романа «только в новой сценической форме» [[44](#_n_2_7_044)]. Постановка же демонстрировала силу классического психологического искусства МХАТ. Станиславский направлял исполнителей ролей Топоркова и Тарханова по-человечески объяснять поступки своих незадачливых героев, кассира и бухгалтера. На Худсовете потребовали их социального разоблачения, обобщения в них типа растратчика.

Худсовет закончился для Станиславского нерешенными вопросами: «Чего же теперь держаться театру в будущем? Какой курс держать?» Один Лежава снисходительно предложил, что пусть уж лучше МХАТ удачно ставит классику, чем неудачно современные пьесы.

Станиславский был в панике: «Подготовка буд[ущего] сезона проиграна. Все запоздало» [[45](#_n_2_7_045)]. «Заготовок никаких» [[46](#_n_2_7_046)]. Его пугало, что Немирович-Данченко, который «ответственен за репертуар» [[47](#_n_2_7_047)] нового сезона, больше занят личной работой. Он ставит две пьесы, правда, современные: «Блокаду» Вс. Иванова и «Квадратуру круга» В. Катаева. Но Станиславский опасается, {241} что от них его будет отвлекать Музыкальный театр и весьма серьезное участие в реформе Большого театра.

Вероятно, Станиславскому известно, что «шестерка» включила в план постановок инсценировку «Воскресения» Толстого. Режиссером собираются пригласить Михаила Чехова. Поскольку Станиславский и Чехов в этот период не могут договориться по всем пунктам «системы» и спорят, какой путь актера к образу правильней — через аффективную память или через фантазию, — Станиславского момент участия Чехова в работе может одновременно и радовать, и беспокоить. Если же Станиславскому уже стало известно, что в постановке «Воскресения» собираются использовать кинематограф, то он не сомневается, что это идет от Немировича-Данченко. Раньше Станиславский заинтересовался бы таким экспериментом. Теперь он выбрал один-единственный прием: в основу постановки надо класть актерское творчество, подчиненное законам природы.

Немирович-Данченко позднее Станиславского ощутил вкус к поискам режиссерских приемов. Сейчас пример использования кинематографа немецким режиссером Эрвином Пискатором в спектакле «Заговор императрицы» раздразнил его. Он знал, что в Художественном театре это надо делать иначе. Кино не должно подавлять актера на сцене. Задача Немировича-Данченко — «органически» связать актера с этим искусством.

Выходит, Станиславский, со своей точки зрения, не попусту волновался; «Как идти — делать спект[акль] (как Немир[ович]) и портить актеров или делать актер[ов] за счет левизны спект[акля?]» [[48](#_n_2_7_048)]. Не дает ему покоя и другое: как одна и та же труппа будет служить этим обоим направлениям? На деле будущее покажет: труппа прекрасно справится, да и различия Станиславского и Немировича-Данченко являются для нее не такими взаимоисключающими.

Летние гастроли МХАТ снова разлучают Станиславского и Немировича-Данченко. Станиславский уезжает с частью труппы в Ленинград, Немирович-Данченко остается с другой частью в Москве. Но оба вспомнили знаменательный для них день, когда тридцать лет назад начались репетиции Художественного театра в Пушкине. Тогда они тоже были в разлуке. И, как тогда, Немирович-Данченко шлет телеграмму Станиславскому: «<…> приветствую от всей души», а Станиславский отвечает: «Обнимаю мою дражайшую половину». Станиславский {242} еще спрашивает с тоской о прошлом: «Неужели оно окажется невозвратным?» Как всякое прошлое — да, но главное из прошлого от них никогда не уходило, и этому даже не нужны доказательства.

В конце сентября 1928 года, когда Станиславский пытался подлечиться перед новым сезоном в Германии, Немирович-Данченко известил его, что параллельно «Блокаде» ему поручается ставить «Плоды просвещения» и играть роль Звездинцева. Эта новость показалась Станиславскому странной. Три раза отказывали в постановке «Плодов просвещения» не только по стечению обстоятельств, но и по убеждению. Тем не менее он готов был согласиться, не берясь лишь одновременно играть и ставить. На это он не имел физических сил и, кажется, впервые пожаловался Немировичу-Данченко на свое сердце.

Окончательное согласие Станиславский считал для себя настолько серьезным, что предложил Немировичу-Данченко отложить решение до встречи. Кроме всего, спешная работа над «Плодами просвещения» опрокидывала намечающийся план. Он собирался принять приглашение Рейнхардта на постановку «Свадьбы Фигаро». В Германии Станиславского так чествовали, что можно ему простить желание отдохнуть там душой за работой, где он будет творить, окруженный почетом и славой.

Ехать домой Станиславскому не хотелось. «С ужасом думаю о возвращении, — писал он Таманцовой за две недели до приезда. — Не потому что здесь хорошо, а потому что театр стал мне почему-то противным. Сам не знаю почему». Но на деле он знал, и объяснение было простое: «Все случившееся в прошлом году теперь осело, кристаллизовалось и оставило внутри души зловонную окись, которая мешает мне жить. Не знаю, как я с этим справлюсь».

Очевидно, настроение Станиславского, при котором он никого не хотел видеть, не проходило. Он уже прятался ото всех, проведя три дня в Москве между Кисловодском и Берлином. Только побывал в Оперной студии. Немирович-Данченко его «почти не видел». По его впечатлению, Станиславский пробыл в Москве «инкогнито».

Теперь Станиславский умолял Таманцову избавить его и Лилину от фальшивой встречи на вокзале. Они вернулись в Москву 16 октября, за десять дней до празднования 30‑летия Художественного театра. Об этой процедуре Станиславский {243} тоже думал «с ужасом». Если он был подвержен предчувствиям, то его с полным правом могли угнетать самые плохие.

Когда 27 октября 1928 года раздвинулся привычный мхатовский занавес, эффект был небывалый. Театр сменил свои цвета: вместо скромного серовато-оливкового тона — белое, красное и золотое. На следующий день все газеты описывали белый амфитеатр на сцене, красные розы в четырех белых вазах по бокам ведущей вверх белой лестницы, устланной золотым парчовым ковром. Верхняя площадка лестницы была скрыта красным занавесом с золотым шитьем мхатовского орнамента. Над всем царила огромная белая чайка.

Труппа, работники и почетные гости уже занимали места в амфитеатре. Под звуки туша с верхней площадки спускались юбиляры. Последними вышли Станиславский и Немирович-Данченко. Для них по левую стороны лестницы был приготовлен в белом чехле диванчик на двоих.

Когда Художественному театру исполнилось десять лет, никто сверху не спускался. Шли навстречу друг другу: Станиславский и Немирович-Данченко из левой кулисы, а все остальные — из правой. Тогда все были юбиляры. Когда Художественному театру исполнилось двадцать лет, празднование прошло по-домашнему и лучшим подарком для Станиславского и Немировича-Данченко был белый хлеб. Юбилей четверти века провели в разлуке: Станиславский со «стариками» — в Париже, Немирович-Данченко со студиями — в Москве. «Если бы знать»: на 40‑летие диванчик на двоих уже не будет нужен…

30‑летие должно было показать, что Художественный театр не только жив, но и достиг своего академического значения. Вопреки всему. Вопреки гонениям на него всяческих пролеткультов. Вопреки даже тому, что в августе 1928 года руководством было объявлено: «Нет больше “аков”» [[49](#_n_2_7_049)]. Все бывшие академические театры — театры государственные, и этим все сказано. Художественному театру было предложено именоваться МГОХУТ. Вопреки этому он все же остался МХАТ.

О чем надо было говорить на 30‑летии? На первом юбилее Станиславский говорил об этапах развития направления театра, а Немирович-Данченко — об общественном служении. Теперь надо было прежде всего говорить о лояльности. Это было самое трудное, потому что данная тема не была органичной потребностью: оба основателя все-таки пребывали в сфере искусства, а не политики.

{244} Сто раз обдумавши свой текст, Станиславский накануне бросился к Немировичу-Данченко с предложением говорить не по отдельности, а вдвоем. Немирович-Данченко не скрыл этого от публики юбилея, встретившей его рассказ дружным смехом. Немирович-Данченко сказал: «Может быть, и вышло бы что-нибудь замечательное, но я должен признаться — побоялся; это было бы очень забавно, но недостаточно серьезно» [[50](#_n_2_7_050)].

Быть может, согласись Немирович-Данченко на эту форму общей речи, не случилось бы ничего рокового. Но судьба вела их со Станиславским иначе.

Егоров и Таманцова после вспоминали о провале Станиславского, утверждая, что он «страшно растерялся, с трудом связал в своей речи концы с концами» [[51](#_n_2_7_051)] и допустил «бестактность» [[52](#_n_2_7_052)]. Стенограмма не передает ничего подобного, а насчет «бестактности» история внесла поправку, и в моральном проигрыше оказались критики Станиславского.

Вся речь Станиславского имела одну «сверхзадачу» — говорить на пользу Художественному театру. Поэтому он сразу же снял то, что более всего подрывало театр во мнениях, — проблему их с Немировичем-Данченко отношений. Обращенные к МХАТ приветствия Станиславский сейчас же поделил с Немировичем-Данченко. «Прежде всего я буду делиться со своей дражайшей половиной — Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко», — сказал Станиславский, и зал крикнул: «Горько!» Они обнялись и поцеловались.

От шутки Станиславский перешел к серьезному опровержению бытующего термина, который прозвучал и в некоторых приветственных речах, когда МХАТ называли «Театром Станиславского». Он уверял, что подобное заблуждение происходит только потому, что он действует публично («мозолю глаза»), а Немирович-Данченко — в тиши своего кабинета.

Станиславский волновался, сможет ли он ответить на все приветствия, поблагодарив всех, никого не пропустив. С этой задачей он справился блестяще, начав с благодарности правительству и окончив несколькими фразами по-французски для иностранных гостей.

Для любимой темы о творческом методе Художественного театра осталось немного времени, но Станиславский коснулся и ее, и вытекающих отсюда задач сохранения традиций русского театра, народных идеалов и воспитания смены. Он попросил Немировича-Данченко поправить его, если все-таки что-то или кто-то пропущено им.

{245} Немирович-Данченко сказал, что у него нет поправок к речи Станиславского. Он поддержал принятую между ними шутку о супружестве и поспорил только с тем, кого считать отцом, а кого матерью. Немирович-Данченко представлял все наоборот. Театр родился в Пушкине у матери — Станиславского в то время, как он — отец был в отъезде.

Все, однако, восприняли соль этих шуток. Книппер-Чехова отмечала: «Вообще, хотя “они” и обменивались любезностями и называли друг друга мужем и женой, но сквозившая пикировочка не ускользнула от публики».

Конечно, Немирович-Данченко считал себя подающим идеи и потому — отцом. Станиславский же, как мать, эти идеи вынашивал. В сущности, это тоже лежало в корне их тридцатилетних творческих споров и не имеет окончательного решения.

Немирович-Данченко последовал примеру Станиславского и тоже стал делиться с ним заслугами. Он не согласился с другим бытующим мнением, что «Константин Сергеевич великий режиссер, а Владимир Иванович великий организатор» [[53](#_n_2_7_053)]. Он поделился со Станиславским славой организатора.

Но самое знаменательное в речи Немировича-Данченко было то, что он провозгласил формулу их сотрудничества. Она положила начало бессмертной легенде об уникальном творческом слиянии двух театральных деятелей. «Вообще где кончается один из нас и где начинается другой, не разберет сам мудрый Эдип» [[54](#_n_2_7_054)], — сказал Немирович-Данченко. Эта формула справедлива лишь относительно их общего детища — Художественного театра. О себе же они всегда сами знали, где область одного и где — другого и спорили об этом бесконечно.

Немирович-Данченко подчеркнул в своем выступлении, заключавшем торжественный день 27 октября 1928 года, что услышал в приветствиях главное — «ярко выраженную надежду на будущее Художественного театра» [[55](#_n_2_7_055)]. Можно себе представить, что раз так, то на душе Немировича-Данченко стало радостно и спокойно, и таким он вернулся домой.

Для Станиславского радость юбилея померкла в одночасье, как только ему объяснили, что он допустил политический промах. Его сковал страх, надежда на личное благополучие в будущем стала под вопросом. После юбилея Станиславский «весь следующий день лежал в постели, очень беспокоился по поводу дальнейшего» [[56](#_n_2_7_056)]. Станиславский ждал расплаты за «промах».

{246} Сам бы он и не догадался, что содеял, если бы его не просветили. Кто был этим опасным доброжелателем?.. Скорее всего — самые близкие к Станиславскому люди, испугавшиеся прежде него. Впоследствии двое из них продолжали думать, что Станиславский совершил идеологическую ошибку. Так считали Егоров и Таманцова.

Нелепо, с точки зрения Егорова, было то, что Станиславский, растерявшись, «в довершение всего предложил почтить вставанием память фабриканта Морозова (в свое время субсидировавшего театр)» [[57](#_n_2_7_057)]. Таманцова говорила об этом поступке Станиславского как об его «бестактности» по отношению к присутствовавшим в зале коммунистам.

Стенограмма свидетельствует, что Станиславский помянул *всех* ушедших в мир иной деятелей Художественного театра, но имя назвал одного Саввы Тимофеевича Морозова. К счастью, вершители судеб то ли не придали этому значения, то ли помнили о дружбе Морозова с Горьким и Андреевой, то ли знали, что он не совсем капиталист, но и немножко революционер, то ли просто простили «старику».

Однако судьи помельче рангом не пропустили случая ущипнуть за отсталость. «Нельзя не отметить курьеза, — писал журнал “Новый зритель”, — когда весь зал почтил вставанием деятелей, когда-то связанных с МХТ I, но ушедших из жизни, — в том числе и фабриканта Савву Морозова» [[58](#_n_2_7_058)]. «Новый зритель», родства не помнящий, воспитывал читателя в том современном духе, что не может быть благодарности тем, которые из прошлого, да еще и фабриканты.

В другом номере «Новый зритель» поместил репортаж «Юбилей МХАТ перед судом марксистского театроведения» о заседании в Комакадемии. Там, в докладе «Социология юбилея МХАТ», П. И. Новицкий говорил, что «ответная речь Станиславского на торжественном юбилейном заседании в МХТ показывает глубокую душевную и духовную — органическую — отчужденность его и театра от нашей эпохи» [[59](#_n_2_7_059)]. Он считал, что от Станиславского ждать больше нечего, и отдавал предпочтение Немировичу-Данченко: «Гораздо правильнее взятый Немировичем-Данченко курс на молодежь». Видно, Новицкий пропустил мимо ушей слова Станиславского: «Наша постоянная забота — о смене», или посчитал, что со своей обвиненной в идеализме «системой» он проявляет заботу не в том направлении.

Ко времени выхода этих враждебных Станиславскому публикаций он уже заболел бесповоротно. Пролежав один день, {247} он было поднялся и даже выступил в юбилейном спектакле в роли Вершинина (первый акт «Трех сестер»), но едва доиграл. «<…> Бледность лица была видна сквозь грим» [[60](#_n_2_7_060)], — запомнила Таманцова. За кулисами он слег от сердечного приступа.

«В театре печаль — у К. С. грудная жаба» [[61](#_n_2_7_061)], — записал в дневник Лужский.

Немирович-Данченко не сразу поверил в серьезность болезни Станиславского. Только когда приступ повторился и при домашнем режиме, а потом к нему прибавилось воспаление легких, он убедился, что Станиславскому плохо и что он уж не вернется к работе в этом сезоне.

Прошел ноябрь, наступил декабрь. Станиславский лежал. Ему было то лучше, то хуже. Лужский, принявший его болезнь близко к сердцу, отмечал в дневнике эти колебания. Видные врачи наводнили дом Станиславского, давали информацию о ходе болезни в газету «Известия».

Лужский удивлялся Немировичу-Данченко, как это он в такое время думает о встрече Нового года в театре. Но Немирович-Данченко, понимая необходимость держаться вместе, подчеркнул на этом празднике, что «со времени болезни Константина Сергеевича вся жизнь театра окутана <…> дымкой печали, грусти, опасений…».

Замкнутость стала атмосферой дома Станиславского. Лилина старалась не пускать и самых близких, и даже врачи считали это напрасным, а у Станиславского от запретов повышалась температура. Он хотел знать, что происходит в театре. Наконец к нему прорвались, но полной правды он все равно не узнал.

Лужский записал, со слов участников визита, как это было: «Подгорный и Таманцова рассказывали про то, как они были у К. С., как ему говорили про то, что все, начиная со Сталина и Рыкова, справляются о его здоровье. Он спрашивал про то, как правит “шестерка”, но мы говорили, говорят, только о приятном ему, да и теперь ведь уже “пятерка”, а не “шестерка”» [[62](#_n_2_7_062)].

Станиславский грыз себя, что своей болезнью подводит театр. Только в конце прошлого сезона возобновили «Вишневый сад», и Станиславский сыграл в нем двадцать раз за полтора месяца. Его участие, конечно, поддерживало возрожденную славу этого спектакля. Завоеванное место в репертуаре следовало укреплять, а с болезнью Станиславского с афиши уходили {248} обе чеховские пьесы: «Вишневый сад» и «Дядя Ваня». «Совет 16‑ти» постановил оставить «Вишневый сад» в репертуаре. Станиславский написал на присланном ему Протоколе: «Все другие вопросы отпадают потому, что если надо ставить “Вишневый сад”, то надо ставить, что же рассуждать». Речь шла о спектакле без Станиславского. Думал ли он, что отказывается от исполнения Гаева на время или покидает сцену навсегда?..

Врачи сказали Немировичу-Данченко, что Станиславский восстановит силы лишь к новому сезону. Таманцова говорила об его страхе за свое материальное будущее. Немирович-Данченко поклялся Станиславскому, что не оставит его в беде: «Повторяю, отвечаю Вам за это всей моей жизнью». Этой помощи «никакой Наркомпрос, никакая фининспекция» не смогут препятствовать. Немирович-Данченко говорил о не подотчетной никому их человеческой связи. «<…> Письменно закрепляю свои слова крепким пожатием руки и крепким братским поцелуем», — писал он Станиславскому 31 декабря 1928 года.

Их общая жизнь в искусстве, все более походящая на параллельные пути, подошла к порогу последнего своего десятилетия.

# **{****249}** Эпизоды

## Глава первая«Не всякому слову верь» — Линия превращается в пунктир — Кому передать руководство? — Переговоры о «красном директоре» — Представление МХАТ Гейтца — Отбор информации для Станиславского — От «Блокады» к «Воскресению» — Незадавшаяся судьба «Отелло» — Отчетное письмо и ответ — Немирович-Данченко у Рейнхардта — Три директора больны — Отклоненная встреча — Письмо «в срочном порядке» — Наконец «длинная беседа» — Разные заявления Гейтца — Согласие и доверие — Смерть Лужского

«<…> В артистической области ценят людей не по тому, что они делают плохо, а за то, что они делают прекрасно. Так и с нашим театром» [[1](#_n_3_1_001)], — сказал Немирович-Данченко, открывая выставку к 30‑летию МХАТ. Его озадачило, что Музей Художественного театра подбирал и копил без разбору и хорошее и плохое, имеющее значение и пустое[[67]](#footnote-68). Немировичу-Данченко стало страшновато перед будущими суждениями историков, которые могут верить каждой бумажке, и «тут начнется плохая история» [[2](#_n_3_1_002)].

Среди этих бумажек явятся на суд публики, которая ничего этого не подозревает, не только ошибки, «но много и плохого, ненужного, несправедливого» [[3](#_n_3_1_003)]. Немирович-Данченко опасался, что какие-то выхваченные частности могут быть обобщены. «<…> Будут случаи, — говорил он, — когда скажут: {250} Немирович-Данченко сказал то-то и то-то, — я в гробу перевернусь» [[4](#_n_3_1_004)]. Жуткие предчувствия!

Немирович-Данченко не принадлежал к тому типу людей, которые ни от чего в своем прошлом не хотят отказаться. Ему ближе тип чеховского Вершинина, мечтавшего прожить одну жизнь начерно, а другую уж без ошибок набело. Иначе Немирович-Данченко не думал бы: «Если бы мне сказали: — Вы хотели бы повторить историю Художественного театра? — Я бы сказал: — Ни за что, — Столько у меня было ошибок, за которые мне становится стыдно» [[5](#_n_3_1_005)]. Его беспокоило, как сказанное им «звучит через 5 – 10 – 20 лет» [[6](#_n_3_1_006)], и тогда он с тоской восклицал: «Как я иногда хотел бы изменить то, что у меня бывает под руками!» [[7](#_n_3_1_007)]

Хотел бы — но не менял! Сожаления Немировича-Данченко о собственном несовершенстве никогда не приводили к тому, чтобы он редактировал себя в прошлом. Он мог говорить о новом взгляде на тот или иной факт с высоты прошедших лет, но факты были для него неприкасаемы. Наблюдаемые им вокруг переоценки людей и явлений с точки зрения советской идеологии привели его к неутешительному выводу, несмотря на то, что сам он был человек идеологический. «Минус долгой жизни, — открыл он, — что наглядно видишь, как много *история* сочиняет, искажает событий, как ей удобнее для современности» [[8](#_n_3_1_008)].

Более другого толкованию в интересах современности, конечно, подвергались отношения Станиславского и Немировича-Данченко с советской властью. Они представлены как движение к полному осознанию и принятию ими партийной идеологии. На самом деле этого не было, какие бы доказывающие обратное тексты ни были опубликованы от их имени в советской печати. (Тот случай, «когда скажут Немирович-Данченко» или Станиславский «сказал то-то и то-то»!) Станиславский и Немирович-Данченко не были борцами с господствующей идеологией. Они лишь сопротивлялись ей по-своему, используя подчиненное партии и правительству положение для получения всякого рода исключений Художественному театру из общего режима театров страны. Исключения касались то репертуара, то структуры внутреннего управления, то финансовых правил. Это позволяло им сохранить многие критерии собственного художественного направления, до какой-то степени оставаться самими собой.

Здесь находится разгадка того, что их искусство оставалось глубоко духовным, а МХАТ продолжал быть любимым {251} театром широкого круга интеллигенции. Власти всегда сознавали, что делают Станиславскому и Немировичу-Данченко поблажку.

Станиславский, боявшийся получить от истории только один упрек, что не передал следующим поколениям традиции русского реализма и ключ к ним — свою «систему», не мучился ошибками прошлого, как Немирович-Данченко. Он относился к архивам прагматически. Ценил то, что может пригодиться в работе, в том числе и собственные ошибки, предлагая выставлять их в назидание напоказ. Например, заранее сочиненные им режиссерские планы как опыт работы, противоречащий природе творчества. О своей роли в будущем он шутил как-то жутковато. Директор Музея Н. Д. Телешов записал его слова, что он желает, чтобы после смерти урна с его прахом стояла в музейной «комнатке» и туда бы посылали для исправления актеров, — «Вы затворите его в этой комнате денька на два вот тогда мы с ним и побеседуем об искусстве!»

Самое невероятное, что нечто подобное в виде какого-то мистического общения со Станиславским происходило. Как наблюдали, Добронравов в периоды творческого кризиса вдруг «куда-то таинственно исчезал на полчаса, на час». Оказывается, он пробирался в оставленную нетронутой артистическую уборную Станиславского. «Посидев здесь немного, он выходил ободренный, успокоенный и окольным путем появлялся на сцене. Ему казалось, что Константин Сергеевич вновь руководит им», — объясняла эту странность вдова Добронравова.

Размышляя о том, что настоящее неизбежно станет прошлым исторического значения, Немирович-Данченко, бывало, записывал какие-то факты с одной целью — избежать будущих кривотолков, или рассказывал что-то Бокшанской, чтобы она записала для «тайников истории» [[9](#_n_3_1_009)]. Ради утверждения правды и справедливости Немирович-Данченко предложил провозгласить «лозунг»: «“Не всякому слову верь”, чтобы люди знали, что и в подлинных документах нужно рыться с известной добросовестностью» [[10](#_n_3_1_010)].

Удивительно, что Немирович-Данченко заговорил об этом именно в преддверии того времени, когда «плохое, ненужное, несправедливое» в их отношениях со Станиславским, на взгляд со стороны, сильно заслоняет «прекрасное» — их мужественное переживание взаимных обид во имя Художественного театра. Так, в дневниках Лужского и записных книжках {252} Леонидова имеются утверждения, что борьба друг с другом стала для Немировича-Данченко и Станиславского смыслом деятельности в театре.

Они же всегда хотели верить в то, что прощают друг друга даже тогда, когда этого не было на самом деле. Их примирительные слова и обещания на фоне противоречащих этому поступков все равно надо понимать как искренние. В этом суть их отношений, в которых так легко подозревать фальшь. Одним словом, и не всякому поступку верь.

Об этих психологических особенностях надо постоянно помнить, прикасаясь к самым мрачным документам последнего десятилетия их сотрудничества. Задача понять отношения Станиславского и Немировича-Данченко в этот период осложняется еще и тем, что отношения эти из дотоле непрерывной линии превращаются в пунктир, составленный из эпизодов. Сами же эпизоды бывают произвольно вырваны из цепочки событий.

В последнем виноваты житейские причины — частые болезни, долгие отъезды за границу. Теперь Станиславский и Немирович-Данченко чаще поодиночке принимают участие в событиях мхатовской жизни. Один, присутствуя в Москве, определяет их течение; другой, находясь за границей, только комментирует их или вообще молчит.

А сами всеядные архивные документы, которых опасался Немирович-Данченко, напротив, иссякают: то ли не сохранены, то ли их и не было, так как действующие лица говорили по телефону. Самое же худшее, что и те, которые есть, чаще всего косвенные свидетельства, а не факты непосредственной переписки между Станиславским и Немировичем-Данченко, как это было раньше. Парадокс: когда в прежние годы расставались реже, переписывались чаще.

Итак, далее остаются одни эпизоды… И малочисленные документы к ним — «плохие» и хорошие.

С 29 октября 1928 года, когда у Станиславского случился сердечный приступ, и до отъезда за границу 2 мая 1929 года он ни в Художественном, ни в Оперном театрах не появлялся. Это были первые полгода, когда Станиславский оказался в новом положении директора без коллектива и режиссера без сцены. За полгода он не репетировал ни разу, а если были силы, работал над книгой по «системе». Его мучили перебои в сердце, он был «худ и угрюм». Не имея сил писать новое, он мог «только подбирать, систематизировать то, что уже {253} написано», и вынужден был признавать за достижение, что «слепил» из старого две главы.

Он болезненно относился к тому, что будет с работами, начатыми под его руководством. И всякие разговоры об этом его обижали. Настроение Станиславского отражено в дневнике Лужского, пересказывающего его слова: «Вообще надо театр, в сущности, закрыть. Его нет в работе и нечего делать! Правительство, общественность и сами в МХТ большинством, в сущности, должны решить, надо продолжать дело без него, можно ли это, ценно ли это?!» [[11](#_n_3_1_011)] Лужский изумлялся такому самомнению. А ведь то была драма.

В театре действительно пытались решить, ждать ли им выздоровления Станиславского или вести работы, не рассчитывая на него вовсе, собственным разумением. О том, чтобы закрыть театр, конечно, не думали. На то и права не было, так как театр государственный. А главное, с ними был второй директор и режиссер Немирович-Данченко, и не все считали, как Леонидов, что Станиславский «имеет полное право <…> сказать: МХАТ — это я».

Хотя, к огорчению Немировича-Данченко, отсутствие Станиславского на посту директора воспринималось некоторыми из вышестоящего начальства как обезглавливание руководства МХАТ. Меньше всего он мог ожидать этого от Луначарского, а он-то как раз и проявил себя неожиданно: писал о пьесе Киршона Маркову, не зная, «к кому обращаться в Художественном Театре за болезнью Станиславского» [[12](#_n_3_1_012)]. Немирович-Данченко вынужден был напомнить ему, кто есть кто: «Я думал, что это какая-то ошибка: как Анатолий Васильевич может не знать, что я состою директором и руководителем Театра?» [[13](#_n_3_1_013)]

Однако произошло непредвиденное. Начальник Главискусства Свидерский навестил Станиславского перед его отъездом на лечение в Баденвейлер. Речь пошла и о том, на кого оставить Художественный театр. «На это я сказал Свидерскому, что единственным выходом я вижу назначение красного директора», — определенно ответил Станиславский. Потом Станиславский еще писал: «По этому поводу у меня был разговор со Свидерским неоднократно <…>»

Эти разговоры сравнительно долго оставались в тайне. Так, например, прощаясь с Лужским по телефону, Станиславский ничего не сказал ему о своем кардинальном решении.

Лужский как раз волновался о будущем театра без Станиславского и о том, что все неопределенно между ним, Немировичем-Данченко {254} и остальными. «Уехал?! — писал он в дневнике 2 мая 1929 года. — А что будет — кто может сказать? Так они вдвоем с Октября-праздника[[68]](#footnote-69) 1/2 года не повидались и не поговорили! Нормально это-то хоть? И каким он возвратится? А этот что предпримет? И мы — старики?!» [[14](#_n_3_1_014)]

На самом деле Станиславский перед отъездом говорил один раз с Немировичем-Данченко по телефону. Разговор вряд ли был удачный, потому что интонации описания его и Станиславским, и Немировичем-Данченко несколько настораживают. Да и тема, та самая, на кого оставить МХАТ, была для обоих неприятная.

Станиславский (в письме к Л. М. Леонидову): «Мой разговор со Свидерским я передал по телефону Владимиру Ивановичу настолько, насколько позволял телефонный разговор и медицинский контроль моего пульса».

Лужский, разговаривая как-то со Станиславским, отметил: «Голос его что-то слабоват» [[15](#_n_3_1_015)]. Нет сомнения, Станиславский очень болен, но как осуществлялся этот «медицинский контроль за пульсом»? Неужели во время разговора с Немировичем-Данченко кто-то держал руку на пульсе Станиславского? Можно ли было в таких условиях выздороветь?

Станиславский (там же): «Если не ошибаюсь, Владимир Иванович соглашался не на красного директора, а на красного члена управления. Но ведь это же игра слов, важно не то, как он называется, важно, что он коммунист, официально приставленный для наблюдения за ведением дела». (О том, как Станиславский понимал это «наблюдение», выяснится дальше.)

Немирович-Данченко (Бертенсону, как только сам вырвался за границу): «<…> расскажу Вам еще одно “предательство” Константина. Вы помните, как сильно, даже красиво оттолкнул он назначение красного директора в бытность его директором и Леонидова — Подгорного — Егорова дирекцией». (Это тогда, когда Немирович-Данченко не верил в опасность «красного директора», называл его «жупелом», позволяющим Станиславскому сформировать власть в театре из своих людей.)

Немирович-Данченко (там же): «И что же Вы думаете? Незадолго до своего отъезда за границу он, принимая визит Свидерского, сказал, что теперь он за назначение красного {255} директора. <…> И Свидерский распустил уши и повел дело так».

В чем же различие отношения обоих к «красному директору», кроме того, что Немирович-Данченко его вообще не хочет? Оказывается, что они оба не допускают его впрямую к руководству МХАТ и оба имеют план, как извлечь из его присутствия там пользу для театра. Станиславский потому предпочитает, чтобы коммунист был директором, а не одним из членов Управления МХАТ, что это определяет весомость кандидатуры. На большое место пришлют «большого коммуниста», на маленькое — «маленького», «неавторитетного». Театр заинтересован во влиятельном человеке. Кроме того, Станиславский рассчитывал, что, совещаясь втроем в качестве трех директоров, если ему с Немировичем-Данченко удастся «столковаться», у них будет два голоса против одного, в случае навязывания им чуждых нововведений.

По замыслу Станиславского, «образованный, интеллигентный, понимающий и любящий театр», пусть он и «красный директор», но вместе с Егоровым и Подгорным составит надежную «тройку» в административных и финансовых делах, освободив их с Немировичем-Данченко для творчества.

Немирович-Данченко пристрастно истолковывал предлагаемую Станиславским тактику: «Это значит, только бы власть не находилась в руках ненавистной ему (или, вернее, Егорову-Подгорному-Леонидову) молодой “пятерки”».

Относительно «пятерки» они думали противоположно. Станиславский полагал, что она вредна и некомпетентна у руководства и ей следует заниматься не им, руководством, а совершенствованием своих дарований в искусстве. Немирович-Данченко считал, что без молодежи инвалиды-«старики» уже, пожалуй, оказались бы без театра. Поэтому он давал возможность «пятерке» укрепляться. Перед отъездом в отпуск он выдал доверенность Судакову на руководство театром и не торопился обратно, поручив без него открыть сезон: «Приучаю молодую дирекцию к полному управлению». По его понятиям, «красный директор» растворился бы в этой среде и не был бы опасен.

Немирович-Данченко не оставил телефонного разговора со Станиславским просто так. Он принял меры против «красного директора», обратившись к своим связям. «К счастью, и мне еще верят очень, — писал он Бертенсону, продолжая рассказ обо всей этой истории. — И Луначарский, и Яковлева восстали против, сказав, что Художественный театр работает хорошо {256} самостоятельно и не надо его трогать». Заручившись такой защитой, сбросив тяжесть с души, Немирович-Данченко 12 июня 1929 года на три месяца уехал за границу.

Только он радовался своей победе напрасно: 29 августа в Женеве его настигла телеграмма Свидерского. Она извещала, что «проектируется» [[16](#_n_3_1_016)] заменить мхатовское руководство тремя директорами — «Станиславский, Немирович-Данченко и коммунист Гейтц». Такую же телеграмму от Свидерского получил в Баденвейлере Станиславский. Ответили они на нее по-разному.

Станиславский подчеркнул, что «все дело в личности директора», понимает ли он «природу театра». Станиславский давал свое согласие только на понимающего и желал обязательно иметь при нем «правление» с участием Егорова и Подгорного.

Немирович-Данченко настаивал не ломать дров: «Со всей энергией прошу отложить до более глубокого обсуждения». Что он хотел защищать? Институт «правления» двух директоров и «пятерки», «каким не может похвастаться ни один театр в мире». Он прямо сказал и о том, что «новый содиректор» будет осложнением и для него лично.

Но события налетели вихрем: только Свидерский послал свои телеграммы, как сам был смещен. С должности наркома сместили и Луначарского. Смятение в театральном мире сделалось большое.

В это время «пятерка» под давлением вышестоящих учреждений (и не без своего внутреннего согласия с ними) уволила Егорова из театра. Судаков письмом через Лилину пытался уведомить об этом Станиславского. Прочитав его письмо, Лилина не спала ночь и, посоветовавшись с баденвейлерским доктором Швёрером, решила повременить посвящать Станиславского в новости.

Немировичу-Данченко «пятерка» писала, что условие Станиславского сохранить при третьем директоре Егорова создает в театре «небывалую по напряженности обстановку» [[17](#_n_3_1_017)]. Немирович-Данченко ответил ободряюще: «Все образуется!»

Немирович-Данченко складывал чемоданы. «<…> Сейчас мы уезжаем в Москву, где будем 12 сентября в 10.50 утра», — писал он в последний раз вольно из Европы Бертенсону. Он сожалел о назначении третьего директора, но радовался, что ему все-таки удалось сохранить «пятерку». Он понимал, что впереди с этим еще будут «хлопоты», но не предполагал разочарования в «пятерке».

{257} Михаил Сергеевич Гейтц был коренной москвич, молодой человек высокого роста, разумеется, партиец, прежде возглавлявший Управление зрелищными предприятиями Москвы. Во МХАТ уже собрали о нем одни хорошие отзывы как об «очень культурном работнике». Немирович-Данченко представил Гейтца Художественному театру 14 сентября 1929 года, созвав в полдень всех в зрительном зале.

Немирович-Данченко страшно волновался. Ведь с первой минуты он должен был указать Гейтцу его место — место сотрудника, на которого, как глава театра, он надеется при условии соблюдения им правил дома, куда его допустили. А в правилах было то, что в доме управляет «пятерка» молодых деятелей, призванная со временем заменить «стариков», заслугами которых возведен этот дом.

Немирович-Данченко в своей речи говорил нарочно для Гейтца о Станиславском и о Второй студии, вырастившей «пятерку». Как потом сам описывал Станиславскому, в своей речи он не скрыл от Гейтца, что назначение третьего директора при существующей в театре благополучной системе руководства ненужно. Более того, он открыто заявил, что считает этот факт проявлением недоверия к себе со стороны властей. Он сделал Гейтцу снисходительный комплимент, сказав, что теперь, увидев воочию, кого прислали, он думает, что Гейтц «защитит Театр от несправедливых нападок» [[18](#_n_3_1_018)].

Гейтц от этой речи не растерялся. Он несколько иначе и тоже открыто доложил о своих задачах. «Гейтц сказал, — записал Лужский, — что он будет счастлив, если <…> сумеет помочь высокую культуру театра поставить на должную теперь высоту и широту, как этого требуют директивы правительства» [[19](#_n_3_1_019)]. Иными словами: он не собирался признавать устав этого монастыря и намеревался пошире распахнуть его двери для современных идеологических понятий. Тут же он отверг версию недоверия, с которой Немирович-Данченко связал его назначение.

Станиславский приветствовал появление Гейтца в театре поздравительным письмом и словами: «Очень хочу скорее вернуться к работе и лично пожать Вашу руку» [[20](#_n_3_1_020)]. Получив от правительства разрешение на продление лечения за границей, Станиславский поблагодарил за это и Гейтца. Между ними установился обмен письмами и телеграммами любезного свойства.

За назначением Гейтца последовали еще изменения в руководстве МХАТ. Главискусство понизило «пятерку» Управления {258} МХАТ, растворив ее в новом совещательном органе при Дирекции. Это совершенно не входило в планы Немировича-Данченко, но отвечало желанию труппы, не принявшей деятельности и «властолюбия» ее членов. Труппа хотела работать только со Станиславским и Немировичем-Данченко и требовала «живого продолжения пусть устарелых, но все же традиций» [[21](#_n_3_1_021)].

Об упразднении «пятерки» Лилина решилась рассказать Станиславскому, но увольнение Егорова все еще от него скрывала. Естественно, первая новость не должна была его огорчить, чего не скажешь о второй. В предчувствии, что Егоров может стать жертвой начавшейся в театре «чистки» [[22](#_n_3_1_022)] (о чем Станиславский все-таки узнал), он написал Гейтцу. Он объяснил, что в театре «необходимо иметь такого человека, как Егоров, стоящего, как Цербер, на страже интересов дела» [[23](#_n_3_1_023)].

Письмо, в котором Таманцова описывала, как «очень тяжело было расставаться с Николаем Васильевичем» [[24](#_n_3_1_024)], Станиславскому не показали. Лилина объяснила «дорогой Рипсиньке» [[25](#_n_3_1_025)] ее ошибку. Надо было писать не в прошедшем времени («было»), а в будущем («будет расставаться»). Тогда «письмо было бы подготовительное» [[26](#_n_3_1_026)] и не столь опасное для здоровья.

Об увольнении Егорова Станиславский узнал только весной 1930 года и все равно сразу почувствовал себя плохо. «Это ужасно! — писал он. — Будущее заслонилось точно серой копотью» [[27](#_n_3_1_027)]. Он упрекал Немировича-Данченко: «Неужели Влад. Ив. не ударил пальцем?» [[28](#_n_3_1_028)] Он думал так, потому что, очевидно, никто не известил его о письме Немировича-Данченко Егорову. Опять скрыли? Письмо же это совершенно меняет дело.

Оно от 3 ноября 1929 года, и в нем Немирович-Данченко пишет Егорову, что бессилен сейчас ему помочь, но не теряет надежду на его возвращение: «<…> буду очень рад встретиться с Вами на работе при более благоприятных обстоятельствах» [[29](#_n_3_1_029)]. Вот пример тому, как обереганием настраивали Станиславского на определенный лад.

Лилина писала Таманцовой, что все ее письма уничтожает и впредь просит ее разделять их по темам. О делах и неприятностях — адресовать ей, а о репетициях и спектаклях — Станиславскому. Но Таманцова была профессиональной секретаршей и оставляла письма у себя в копиях. По этим копиям можно судить, о чем и как она хотела рассказать Станиславскому. К сожалению, неизвестно, что и в каком изложении все-таки доходило до него.

{259} Отбор писем был субъективный. И почему сообщения о репетициях и спектаклях должны были волновать Станиславского меньше? Скорее наоборот. Особенно когда писали, что творческая атмосфера без него упала. Полагали, что ему приятно читать об его незаменимости, а он страдал от сознания гибели дела своей жизни.

С болезнью Станиславского театр не замер. Немирович-Данченко в третий раз обеспечивал непрерывность творческой жизни, оставаясь единственным его руководителем. Теперь он выпустил за два года обойму премьер. Это было семь спектаклей подряд (не считая «Отелло», которого не касался) — урожай, сравнимый лишь с ранними сезонами Художественного театра. Нынче он брал не новаторством и оригинальностью, а жизнеспособностью, энергией и репертуарным разнообразием. Рядом с Достоевским и Толстым он не боялся начинающих современных авторов и пьес, которые были не бог весть какими.

В наследство от Станиславского ему досталось дорабатывать с молодыми режиссерами, почти учениками — Котлубай и Горчаковым — вещи, не им к постановке выбранные. К тому же это были не пьесы, а инсценировки, что еще труднее. Повесть «Дядюшкин сон» он не любил, считая, что «она компрометирует Достоевского». Станиславский был «в восторге» от «Трех толстяков» Олеши. Немирович-Данченко не мог увлечься ими, «как вообще никогда не увлекается сказками» [[30](#_n_3_1_030)]. Тем более его добросовестнейший труд над этими постановками был образцом высочайшей профессиональной организованности.

«Хвалю себя, — писал он после премьеры “Дядюшкиного сна”, от которого особенно устал. — Из совершенно безнадежного сумбура сделал очень живой и сильный спектакль. <…> Занимался я до надрыва». В результате таких усилий его неожиданно порадовали Синицын в роли Мозглякова и Кнебель в роли Карпухиной.

К программным своим работам этого времени Немирович-Данченко относил лишь постановки «Блокады» Вс. Иванова и «Воскресения» Толстого. Первая не была признана, а вторая — причислена к шедеврам МХАТ. Судьба этих постановок была, видимо, такова потому, что в период от одной к другой Немирович-Данченко совершил некий художественный переход: от моды на современность к моде на свои, мхатовские традиции.

{260} «Блокаду» Немирович-Данченко взял в руки, когда ее уже основательно проштудировал с актерами Судаков. Немировичу-Данченко пришлось, как он писал впоследствии, потратить «много времени на возвращение к автору», то есть к пьесе. В ней он видел материал, позволяющий искать монументальность формы и музыкальность внутреннего строя. Для решения таких задач актерское и режиссерское искусство МХАТ виделось ему отягощенным штампами. Актеры и режиссеры, во время его отсутствия слушавшие одного Станиславского и помещенные в границы «системы», казались ему «запущенными» в своем мастерстве. К их сценической простоте Немирович-Данченко постарался прибавить героическую ноту.

Достижениям в «Блокаде» он придавал принципиальное значение: «Спектакль получился замечательный, но не по качествам пьесы, а по искусству, настоящий Художественный театр, мой Художественный театр в романтическом тоне». На последние слова стоит обратить особое внимание.

Немирович-Данченко говорит о том, каков его собственный («мой») Художественный театр. Этот «романтический тон» он искал и раньше, называя его поэтическим или требуя поэзии в искусстве театра. Часто он думал, что этим поискам препятствует сугубо реалистическое направление МХАТ. С «Блокадой» Немирович-Данченко пережил ту же сложность, стараясь «тянуть ввысь» Качалова в роли «железного комиссара». Ему хотелось раскрыть в «Блокаде» «потрясающие чувства», а получилась все-таки «мелкая вещь», какой он опасался. Быть может, дело было в пьесе, где, с одной стороны, изображался героизм подавления кронштадтского мятежа, а с другой — запретное чувство свекра к невестке? Или это была вообще неразрешимая в Художественном театре задача? Бывало, когда он упрекал Станиславского в отсутствии у него лирического начала, тот давал ему понять, что считает его лиризм довольно шаблонного вкуса, в духе городского романса. И как этот спор связать с тем, что спектакль «Блокада» тем не менее казался Немировичу-Данченко «замечательным»?..

Следующая программная постановка Немировича-Данченко — «Воскресение» — вышла почти через год[[69]](#footnote-70). В то время год был емким сроком для перемен моды, вкусов и поощряемых направлений в искусстве. Дело шло к тому, что верх {261} стал брать реализм в классических формах. Постановочные новации 20‑х годов уходили. Это движение сказалось и на Немировиче-Данченко, разумеется, в самой мягкой степени, как и его поиски иных средств выражения, которые никогда не были резкими. Если на диспуте после премьеры «Блокады» он еще вспоминал, каким закоснелым нашел искусство МХАТ, приехав из Америки, то к «Воскресению» совершенно перешел на ту точку зрения, что это искусство живо и ценно именно в своих классических качествах. Так его взгляды совпали со взглядами Станиславского. Конечно, он не потерял при этом своей творческой индивидуальности. Ставя «Воскресение», он был верен ей настолько, что можно говорить: после некоторых, скажем, путешествий в сторону «Лизистраты» с ее экспрессией и конструктивизмом он вернулся к самому себе.

Над «Воскресением» витала надежная слава «Братьев Карамазовых». В январские дни 1930 года, когда «Воскресение» выпускалось, Немирович-Данченко поставил его по «достижениям» в один ряд с «Братьями Карамазовыми», «Живым трупом» и «Юлием Цезарем». Все это были его собственные режиссерские работы, выразившие до конца его замыслы. Он писал: «Теперь уже несомненно, что это спектакль самого высокого качества спектаклей Художественного театра». Сами качества он назвал в письме к Станиславскому: «Тут слились и обаяние Толстого, и обаяние Качалова, и лучшие приемы старого Художественного театра, и очень много настоящих актерских блесток».

Немирович-Данченко охладел к своему новаторскому экспрессионизму — намерению использовать в постановке кино. «Кино в “Воскресении” нет — все это лежит на Качалове», — пояснял он изменение режиссерского приема. Его идея киноповествовательного авторского сопровождения нашла театральный вариант воплощения. Качалов в роли «От автора» появлялся на фоне белого занавеса, напоминающего экран. Затем занавес исчезал, открывая картины эпизодические, как кинокадры. Они были поставлены на круг. На подчеркнуто светлом фоне давались детали пейзажа или интерьера. Действие шло словно в кинематографическом павильоне, готовом для съемок. В нем появлялись и начинали работу актеры, как отмечал Немирович-Данченко, очень верно подготовленные «по внутренней линии» [[31](#_n_3_1_031)]. Честь этой подготовки он отдавал Судакову.

Сам Немирович-Данченко в большей степени сосредоточился на создании инсценировки. Лицо «От автора» в своем {262} вкусе он задумал еще ранее того, как Ф. Ф. Раскольников написал принятую МХАТ инсценировку романа. В этой инсценировке он многое изменил, чтобы поставлен был «именно роман, чтобы дух Толстого (хотя кое в чем и преодолеваемого идеологически) — наполнял зал». Он отчетливо понимал, что «в интерпретации московской (“советской”)» Нехлюдов, в сущности, не «воскресает». Нехлюдов осуждается и исполнителем его роли Ершовым, и жесткой интонацией объяснения его состояния Качаловым, и тем, что весь спектакль душевно повернут к Катюше.

Эта неизбежная дань времени, однако, не повлияла на сценическую ткань спектакля, которая была столь художественно совершенна, что ее магии подчинилась публика «всех разрядов». «Поколение дореволюционное весь спектакль проливало слезы умиления, радости, — описывал Немирович-Данченко. — <…> Все, что есть в нашей интеллигенции лучшего, от Луначарского, Эфроса, Черткова, профессоров старше, профессоров моложе, гудело вчера все антракты, называя спектакль “событием в русском искусстве”».

Главным итогом работы для Немировича-Данченко было то, что «спектакль называют “воскресением Художественного театра”». И, как всегда от такого успеха, перед творческим взором Немировича-Данченко возникал радужный мостик в будущее: от постановки «Воскресения» к постановке «Мертвых душ» Гоголя и даже к какому-то необыкновенному «Евгению Онегину» в Музыкальном театре «вообще по Чайковскому».

Успех «Воскресения» заинтриговал Станиславского, которому о нем писали в Ниццу «с разных сторон (за исключением Рипси)». То, что не писала она, боясь разволновать Станиславского невольным пробуждением зависти, еще больше заставляло его верить в подлинные достижения постановки.

Станиславский увидел «Воскресение», когда спектакль шел уже третий сезон. Он появился в зале 17 сентября 1931 года, в день, когда «спектакль шел хорошо, но не блистательно» [[32](#_n_3_1_032)] (по мнению Бокшанской). После трех актов Станиславский устал и отправился за кулисы похвалить актеров, на четвертый акт не остался. «Он не всегда был согласен с вводом чтеца, но исполнение Качалова ему очень понравилось», — сообщала Бокшанская Немировичу-Данченко, который тогда уже жил в Берлине и собирался в Италию. Так что вряд ли они когда-нибудь поговорили о «Воскресении».

{263} О предыдущем спектакле Немировича-Данченко — «Блокаде» — Станиславский не мог составить себе впечатления, так как уже не застал его в репертуаре.

Уезжая на лечение 2 мая 1929 года, Станиславский оставил начатую постановку «Отелло». Он выбрал эту трагедию Шекспира для репертуара МХАТ в 1925 году, когда Немирович-Данченко гастролировал с Музыкальной студией. Цель его постановки была такая же, как у Немировича-Данченко в «Воскресении», — дать образец настоящего Художественного театра. Была у Станиславского и вторая, своя задача — «показать, что такое трагический актер и что такое трагедия».

Трагическое должно было рождаться бессознательно как результат работы актера по законам «системы». В это верил, пожалуй, один Станиславский, но ему еще ни разу не удалось до конца доказать это практически. Нерешенная эта задача еще со времени «Моцарта и Сальери» не оставляла его помыслов.

Кроме того, «Отелло» была его любимая пьеса. Он чувствовал себя уверенно в ней, потому что проникновение в ее тайны по-прежнему освещал ему неувядаемый авторитет Сальвини. Да и память о самом себе в роли Отелло на сцене Общества искусства и литературы — о себе молодом, красивом, сильном, дерзающем играть по своим убеждениям — несомненно служила ему опорой.

Станиславский понимал, что его работа над «Отелло» будет экспериментальная, что «это есть роскошь, которая не приносит денег, а укрепляет марку». В лице Леонидова Станиславский нашел вдвойне союзника. Тот и Отелло сыграть мечтал, еще раз проявив себя трагическим актером, и «системой» живо интересовался, то принимая ее как луч просветления с небес, то отвергая со всей страстью.

Экспериментальный характер работы одобрял и Немирович-Данченко. «Кто-то где-то сказал, что я не люблю “Отелло”, — возмущался он. — Это спутали. Я был против того, чтобы “Отелло” с Леонидовым делать *пьесой сезона*. Т. к. знаю, как Леонидов будет играть, начиная с 5‑го раза (maximum). Но вообще “Отелло” и именно с Леонидовым, просто — для какого-то “дня” искусства — оч[ень] хорошо» [[33](#_n_3_1_033)]. Подобный день Немирович-Данченко представлял себе время от времени дополняющим повседневный репертуар МХАТ.

Однако эксперимент мог удасться, если бы его провел от начала до конца сам Станиславский, а он заболел. Еще не понимая, сколь долго будет отсутствовать в Москве, он просил {264} «поруководить репетициями “Отелло” Леонидова, тем более, что Судаков занят “Воскресением”». Когда же выяснилось, что по состоянию здоровья ему приехать нельзя, он просил у Немировича-Данченко разрешения участвовать в работе «издали», присылая «приблизительную мизансцену».

Станиславский прибегал к этому отвергнутому им методу работы — писанию мизансцен, чтобы не отрываться от театра и оправдать то денежное содержание, которое было ему оставлено. Ведь кроме денег на лечение от правительства он располагал своим ежемесячным жалованьем в театре.

Времена были другие, подчиненные таким понятиям, как «производственное совещание» и «производственный план». Когда Станиславский проболел сезон 1910/11 года, «Гамлета» отложили до его выздоровления. Теперь это было невозможно. Как писал Немирович-Данченко, в театре было принято решение: «“Отелло” доведет до конца Судаков по мизансценам, которые пришлет Константин Сергеевич».

Вокруг «Отелло» сошлись известные противостояния самолюбий: Немировича-Данченко со Станиславским, Немировича-Данченко с Леонидовым, Станиславского с Судаковым.

Станиславский уже не мог предлагать свои мизансцены Немировичу-Данченко, как на заре Художественного театра. Не мог он и просить его приглядеть за постановкой. Слишком они разошлись как независимые режиссеры. Напрасно Таманцова предполагала, что Станиславскому «может показаться странным, что Владимир Иванович не вошел в эту постановку» [[34](#_n_3_1_034)]. Ничего странного в том не было. Наоборот, его поведение было принципиально, и другим быть не могло.

Перед выпуском «Отелло» Бокшанская, посвященная в мотивы данной политики, объясняла Бертенсону: «Вл. Иванович совсем не работает в этом спектакле. Он не был ни на одной репетиции, приведя абсолютно убедительные доводы. Не придет он и на генеральную, т. к. не видит в этом пользы для спектакля и для себя».

Леонидов обижался, что Немирович-Данченко не интересуется его репетициями, догадываясь, что он не хочет касаться этой постановки. Леонидов побаивался ответственности, которая ложилась ведь в первую очередь на него, а не на Судакова. После того как побывавшие на премьере гости из Кремля похвалили его игру, он расхрабрился, но еще пуще обиделся на Немировича-Данченко. Даже попросил его не приходить на первые спектакли, пока все не устоится.

{265} Премьера «Отелло» была 14 марта 1930 года, но по прошествии двух месяцев Немирович-Данченко все еще не был зван на спектакль. «Знаете ли, что я так и не видел до сих пор “Отелло”, — жаловался он Бертенсону 16 мая. — Какое уродство!» Оценивал он спектакль по слухам: «Отзывы единодушно плохие. В особенности о самом Отелло». Позднее он скажет: «<…> сколько я знаю, в основу стремлений театра вкладывалось не то, что для Шекспира нужно было».

Не менее уродливо поступили и со Станиславским. Известно, что он продолжал сочинять мизансцены для «Отелло», не зная, что спектакль сыгран. Он торопился, желая никого в Москве не задерживать, и ради этого отложил писание книги. Леонидов, сообщая ему 17 февраля 1930 года, что Дирекция предполагает выпустить «Отелло» 14 марта, уверял, что считает такой срок абсурдным и только пока не спорит, потому что срок дисциплинирует работающих. Этим Леонидов поддержал в Станиславском веру, что халтуры и спешки не допустят.

На самом деле в первых числах марта в Москве уже началась предпремьерная горячка. Москвин, Качалов, Судаков, Леонидов и директор Гейтц телеграммой просили у Станиславского разрешения поставить его имя на афишу. Отдельной телеграммой к их просьбе присоединился и Немирович-Данченко.

Он оправдывался, что перегрузка в работе помешала ему участвовать в «Отелло», а участием «накоротке» он бы мог лишь «задержать и повредить» делу. Полагаясь на положительные впечатления Москвина и Качалова, Немирович-Данченко советовал Станиславскому согласиться на упоминание его имени в афише. Упоминание было такое: «План постановки народного артиста Республики Станиславского».

Станиславский сдался, сомневаясь, правильно ли поступает. Все-таки он оговорил свое согласие — «если моя мизансцена выполнена и спектакль готов по требованиям Художественного театра».

Все в театре отдавали себе отчет, что это не так. Да и не могло быть иначе. Лужский, еще когда «Отелло» принимался к постановке, отметил, что Судаков отнесся к этому легкомысленно. К тому же Судаков, по его мнению, был очень современный человек, «как теперь говорят “даешь”, а там хоть потоп, — разберемся» [[35](#_n_3_1_035)]. В театре было известно и то, что Судаков не во всем следовал режиссерскому плану Станиславского, {266} «многое заменял своим, в трактовке некоторых образов шел другим путем».

Кажется, что Судаков и не был обязан уж так трепетно придерживаться плана Станиславского — ни с точки зрения профессиональной самостоятельности, ни с точки зрения человеческого долга. Об «Отелло» и присылаемых мизансценах Станиславский ведь переписывался не с ним, а с Леонидовым.

Когда Станиславский представил себе по отчетам Леонидова и описаниям Таманцовой, что получилось из постановки «Отелло», он пожалел о том, что его «мечты приняли судаковское оформление». Ужас охватил его, и он стал просить, чтобы его имя сняли с афиши. Директор Гейтц обещал это сделать, но расторопности не проявил. Вскоре судьба распорядилась по-своему.

29 мая 1930 года Немирович-Данченко писал Гейтцу, уехавшему с частью труппы на гастроли в Тифлис: «Сегодня в ночь Синицын полетел с 4 этажа и через несколько секунд умер. Значит, “Отелло” летит совершенно» [[36](#_n_3_1_036)].

Синицын талантливо играл Яго. У него была оригинальная точка зрения на этот шекспировский персонаж: злодейства Яго вызваны трагедией его одиночества. Аргументы он извлекал из самой пьесы. Синицын даже писал по своей воле Станиславскому об этой трактовке. Быть может, не считая Леонидова, он был единственным из исполнителей «Отелло», мучившихся, что репетирует без Станиславского. Синицын писал, что ревнует Станиславского ко всем и что без него ему «театр больше не нужен и как-то бессмыслен».

В словах Немировича-Данченко, что «“Отелло” летит совершенно», с одной стороны, есть убеждение, что Синицын незаменим, с другой стороны, есть решение, что постановка не возобновится. Между тем и Леонидов, и Станиславский хотели ее дорабатывать. «Напрасно Вы думаете, что Вам в будущем сезоне не дадут переделать “Отелло”, — спорил Леонидов со Станиславским, правда, еще до гибели Синицына, — этого не может быть и этого не будет». Но продолжения работы не последовало, хотя Качалов и Прудкин тоже являлись кандидатами на роль Яго. Памятью о ней остался режиссерский план Станиславского — сам по себе произведение искусства.

Немировичу-Данченко было не безразлично, какое мнение составит себе Станиславский о минувшем сезоне по чужим письмам. Кроме того, внутри труппы не было все гладко. Он счел необходимым дать всему свое освещение. Получив возможность {267} заняться этим во время летнего отпуска, живя в Берлине, Немирович-Данченко написал отчетное письмо к Станиславскому.

«Сначала нечто вроде предисловия, — предупредил он, — потому что ведь два года мы с Вами не перекинулись ни одним словом» [[37](#_n_3_1_037)]. Главная мысль предисловия была та, что все взаимодействия с Гейтцем и «пятеркой», в которые он вступил в прошедшем сезоне, не являются нарушением им клятвы примирения, данной Станиславскому над могилой Южина.

Немирович-Данченко подчеркивает, что, хотя и был сначала противником назначения Гейтца, но старался поддерживать его авторитет и тем не менее при всей своей объективности окончательно раскусил его. «Я ему не верю» [[38](#_n_3_1_038)], — писал он Станиславскому 18 июля 1930 года из Берлина в Баденвейлер. Посылая письмо за границей, да еще не по почте, а с Л. М. Леонидовым, Немирович-Данченко мог позволить себе такую откровенность. Он пояснял, что не верит ни в его «преданность», ни в его «комплименты», ни в его «любовь» [[39](#_n_3_1_039)] к Художественному театру. Немирович-Данченко уже подумывал и даже говорил с начальством об его увольнении, но отчетливо понимал, что в положении, когда они оба со Станиславским не в состоянии быть до конца директорами, Гейтца пока заменить некем.

Немирович-Данченко повинился Станиславскому в серьезной ошибке, что ввел в руководстве «курс на молодежь». Он понял, что «идеализировал так называемую “пятерку”», и убедился, что «вся она оказалась мельче», «далеко не такая благородная и единодушная» [[40](#_n_3_1_040)], как смотрелась. Он сожалел теперь о своем присоединении к группе девяти лиц из «Совета 16‑ти», потребовавших реформы руководства весной 1928 года. Тогда-то в результате и родилась «шестерка» (нынешняя «пятерка») и «курс на молодежь» вылился в курс ее руководства театром. Он думал, что труппа это поддерживает. Нынешний сезон показал, что труппе не нужно управление из своих представителей, которых она критиковала на собраниях, как зазнавшихся и не справившихся с делом. Немирович-Данченко понял, что труппе нужен «командир» [[41](#_n_3_1_041)], даже такой непопулярный, как Гейтц.

Немирович-Данченко раскаивался, что не устоял и, будучи втянутым борющимися во МХАТ административными течениями, снова занял позицию директора. «Я должен был воспользоваться тем, что аппарат двигался под Вашим руководством и без меня, и остаться в стороне» [[42](#_n_3_1_042)], — признал он.

{268} Все эти признания Немировича-Данченко Станиславский разбирать не стал. Он не входил в обстоятельства, доставившие ему столько волнений в последний год перед отъездом, и только сказал по их поводу, что «ближайшее прошлое» точно так же тяготит и его. Он считал, что в их с Немировичем-Данченко отношениях ничего «нельзя ни выяснить, ни исправить». Исполнение клятвы над могилой Южина Станиславский видел в том, чтобы быть мудрее на будущее и чаще вспоминать все хорошее в прошлом.

По письму заметно, что Станиславский не собирался его писать по собственной инициативе. Оно ответ, и только ответ, потому что нельзя же не отвечать, если получаешь такое призывающее к диалогу письмо, как это от Немировича-Данченко.

Почти половину ответа Станиславский отдает описанию своего здоровья и состоянию работоспособности, которая возможна лишь в атмосфере радости. Неприятности ему запрещены. Это объяснил ему доктор Швёрер.

«Далее в своем письме Вы говорите о Гейтце, о новых организациях в форме управления», — выделяет Станиславский вопрос, требующий его ответа. Но судить о Гейтце он не может, не будучи с ним знакомым. «Как и Вы, я был бы чрезвычайно счастлив уйти от директорства и администрации», — уверяет он Немировича-Данченко, но окончательное решение этого вопроса перекладывает на докторов и на возможное рассмотрение с Немировичем-Данченко своего утраченного положения в театре.

(Как похожи они с Немировичем-Данченко в том, что их намерения не быть директорами остаются лишь намерениями, и, заняв директорский пост, они тотчас же начинают переделывать устройство руководства на свой лад.)

«Вы пишете о клятве наших секретарш», — отвечает Станиславский на этот отмеченный Немировичем-Данченко отрадный факт и пример для подражания. Его не обнадеживает то, что вот даже Таманцова с Бокшанской поклялись друг другу беречь их единство. Станиславский вдруг пишет, что лучше бы обойтись без их посредничества вовсе. Немировичу-Данченко, верно, было забавно это читать. А если подумать, то лучшие полжизни секретарш-то у них не было!

На «несколько слов» Немировича-Данченко о премьерах минувшего сезона, где об «Отелло» говорилось полфразы, что он снят из-за гибели Синицына, Станиславский никак не отозвался.

{269} Кто-то в Берлине напечатал Немировичу-Данченко его письмо на машинке. Своей рукой он только сделал в конце приписку о том, что если бы Станиславский имел «столько тем для беседы, что перепиской нельзя было бы ограничиться», то он бы «на несколько часов приехал» к нему в Баденвейлер.

Похоже, что Станиславский таких тем не имел. Из вежливости он отвечал, что короткое свидание пользы не принесет и только «утомит» Немировича-Данченко. Он приглашал его «из городской женевской сутолки» переселиться в деревенский Баденвейлер для отдыха, но тут же предупреждал, что квартиру найти трудно из-за здешней перенаселенности. Это было как желание избежать свидание.

Немирович-Данченко все понял. Он отвечал непринужденно: «А Женева совсем не “суматошная”, как Вам кажется. Мы живем в ней, как в деревне или на даче». Он обещал еще писать, но то ли не выполнил обещания, то ли его письмо затерялось.

Вместо Баденвейлера Немирович-Данченко в середине августа 1930 года поехал к Максу Рейнхардту в Зальцбург. Помимо того, что приятно было посетить старинный замок Леопольдскрон[[70]](#footnote-71), в котором Рейнхардт «жил широко», устраивая театральные фестивали и собирая мировых знаменитостей, у Немировича-Данченко была деловая цель. Он хотел поставить в театре Рейнхардта «Воскресение». Рейнхардт предложил, чтобы качаловскую роль «От автора» в этом спектакле сыграл Михаил Чехов. Замысел был заманчивый, но к началу сезона финансовые дела немецких театров покатились под горку, и Рейнхардт от предложения отказался.

О посещении Рейнхардта Немирович-Данченко оставил прелестное описание на двух листочках из блокнота, как он проснулся утром в комнате, где «вещи бог знает какой старины» [[43](#_n_3_1_043)], а во дворе кудахчут куры, как он прошел через парк по обросшей мохом тропинке, дошел до озера с лебедями, до огородов и фруктового сада, и, наконец, ему «представилась изумительная панорама» [[44](#_n_3_1_044)]. «Налево на утесе, покрытом лесом, большой обширный замок. Стены серые, башни, окна. Серый камень, а слева направо цепь гор, леса (альпийские), луга сине-зеленые, а дальше снеговые вершины» [[45](#_n_3_1_045)].

Однако там, у Рейнхардта, судьба вознаградила Немировича-Данченко за сорвавшееся «Воскресение» встречей, которая {270} принесет ему удачу. Он познакомился с Татьяной Павловой. Русская актриса, ученица Орленева, Павлова с 1921 года жила в Италии, где завела собственную театральную труппу. Очевидно, тогда и промелькнула между ними мысль о возможном сотрудничестве. Пока же Немировичу-Данченко предстояло возвращаться в Москву и ожидать там приезда Станиславского.

4 октября 1930 года он был уже дома. Ехал он с думами о том, как сложатся у него отношения с «двумя Сергеевичами» [[46](#_n_3_1_046)], как он писал, — Гейтцем и Станиславским, когда они окажутся втроем. Он выработал себе стороннюю позицию: «<…> я в настроении уступчивости до самых крайних пределов, даже беспредельно» [[47](#_n_3_1_047)]. Только так он полагал сохранить театр от новых ненужных потрясений.

При этом Немирович-Данченко понимал, что необходимо свидание со Станиславским, доверительный разговор, но именно это никак не могло устроиться.

Станиславский, возвращаясь в Москву, простудился в дороге и застрял в Берлине. Лишь 1 ноября Подгорный выехал его встречать в Негорелое. Он привез Станиславского 4 ноября в отдельном вагоне-салоне, пожалованном не то Енукидзе, не то Бубновым. Впрочем, скорее Бубновым, так как, по сведениям Лужского, Подгорный дружил с последним.

Станиславский приехал и слег, по причине почек. К этому времени сам Немирович-Данченко тоже слег, по причине печени. А Гейтц отсутствовал, страдая воспалением надкостницы. «Вот незадача! — писал Немирович-Данченко. — Все три директора расклеились» [[48](#_n_3_1_048)]. Сам он не надеялся скоро появиться в театре и терял терпение от непривычки ощущать слабость сердца. А ведь только этим летом Немирович-Данченко хвастал своим здоровьем и даже пренебрег традиционным лечением в Карлсбаде. Свое домашнее сидение он посвятил тому, что «перечел всего Чехова» [[49](#_n_3_1_049)].

Еще хуже чувствовал себя Станиславский, в отличие от Немировича-Данченко, привыкший к положению, когда «болезнь задерживает в постели». Он плохо смирялся с тем, что не может побывать ни в Художественном, ни в Оперном театре.

Кончался 1930 год, а с ним и первая половина сезона миновала. Жизнь во МХАТ текла неопределенным образом. Худсовет пополнялся людьми неподходящими и даже такими, которые не стремились видеть спектакли, о которых имели право судить. А прежде Немирович-Данченко умел манипулировать {271} этим Советом, направляя здравомыслящих его членов на борьбу с нападающими на Художественный театр.

В начале января 1931 года Станиславский стал допускать к себе избранных лиц, тех, кого он мог принимать «в постели, в пижаме» [[50](#_n_3_1_050)]: Лужского, Москвина, Леонидова. Гейтца в таком виде принимать откладывал, но, может быть, не столько из-за вида, сколько из-за недовольства его деятельностью. Внешние признаки его деятельности по осовремениванию МХАТ были особенно грубы. Везде, в том числе и в зрительном зале, были развешаны плакаты и лозунги, а фасад украшал призыв: «Переведем весь комсомол в ударные бригады по выполнению пятилетнего плана» [[51](#_n_3_1_051)]. Обо всех этих неприемлемых новшествах Станиславский узнавал от Лилиной, которая даже радовалась, что он не может поехать в театр и увидеть их воочию. Станиславский пометил в записной книжке: «Убранство кабацкое, плакаты». Об этом он с возмущением говорил с Лужским. Говорил и о необходимости переменить нынешнюю подчиненность МХАТ Главискусству Наркомпроса на Всесоюзный Центральный Исполнительный комитет, то есть напрямую высшей власти.

Очевидно, об этом Станиславский хотел посоветоваться с Немировичем-Данченко в первых числах февраля 1931 года. Через Таманцову он поручил Бокшанской написать Немировичу-Данченко, что хочет свидания с ним. Ответ последовал отрицательный. «Екатерина Николаевна звонила мне, — писала Таманцова Станиславскому, — и просила передать Вам, что хотя Владимир Иванович и выходит на прогулку, но эта прогулка санаторного порядка и что профессора ему запрещают заниматься делами» [[52](#_n_3_1_052)]. Таково было фактическое положение.

Жена Немировича-Данченко дополнила его разъяснением психологической причины нежелательности встречи: «Кроме того, свидание, особенно после такого долгого промежутка, да еще по волнительным театральным вопросам — вряд ли может быть полезным и Вам и Владимиру Ивановичу» [[53](#_n_3_1_053)].

Станиславский прочел это все и разочарованно написал на полях: «Что ж делать!» [[54](#_n_3_1_054)]

Возможно, Немирович-Данченко остерегался свидания, не желая входить в хлопоты Станиславского по обращению в правительство. Бумаги о трудном положении МХАТ составляли для него Марков и Сахновский. Параллельно им сочинял варианты текста и сам Станиславский. Один из них в форме письма, которое он намеревался послать ряду лиц {272} (Ф. Я. Кон, А. С. Бубнов, А. С. Енукидзе, К. Е. Ворошилов, Г. М. Леплевский), все-таки попал к Немировичу-Данченко. Сделанные на нем беглые черновые пометки не отражают мнения Немировича-Данченко о содержании письма.

Быть может, отсутствие архивных документов создает впечатление, что Немировича-Данченко в это время больше занимала другая проблема, или так оно и было. Не прошло и двух дней после объявления, что ему нельзя встретиться со Станиславским, как он принялся ему писать.

Словно испытывая некоторую неловкость, Немирович-Данченко начал было с оправдания: «Хотя я уже выхожу и даже понемногу работаю, однако все еще так осторожно, что к свиданию с Вами только собираюсь. Главное все же, очень боюсь *Вас* беспокоить» [[55](#_n_3_1_055)]. Затем оправдания он вычеркнул. Немирович-Данченко писал «в срочном порядке» [[56](#_n_3_1_056)], подгоняемый обстоятельствами. Он считал, что они со Станиславским должны предварительно сами договориться по проблеме, которая так «остро ставится правительством».

Дело касалось не Художественного театра, а двух их отдельных — Музыкального и Оперного. Наркомпрос шел к их объединению. Немирович-Данченко был совершенно согласен с таким решением, хотя, как утверждает, перед начальством «всегда уклонялся от какого бы то ни было влияния на решение вопроса». О том, что Станиславский против категорически, он знал от Остроградского. Теперь же писал Станиславскому, надеясь уговорить его. Он доказывал разумность объединения с точки зрения государственных и художественных интересов.

По художественной части Немирович-Данченко не находил коренных различий между направлениями в опере своими и Станиславского. То, что его театр более современен по форме и репертуару, а Станиславского — более классический (оба с привнесением предпочтений: один — к теме, другой — к музыке произведения), по его мнению, не служит препятствием объединяться. Наоборот, это даст обогащение их единому театру. Раз Станиславский считает это полезным в Художественном театре, почему этому не быть в музыкальном?

Немирович-Данченко, видимо, настолько был убежден, что объединение произойдет, что представил Станиславскому четкий организационный план, как оно будет проходить с помощью одного переходного сезона, после которого появятся уже общие новые постановки слившейся труппы. В отношении {273} амбиций он сразу предупредил, что уступает Станиславскому первое место.

«Не сделаем ли мы историческую ошибку, если не создадим этого единого и нового оперного дела?» — задавал он Станиславскому главный вопрос.

Ни одного письма Станиславского к Немировичу-Данченко за 1931 год неизвестно, и остается загадкой, ответил ли он на эти уговоры письменно или устно. Но его точка зрения была доведена до Немировича-Данченко, ибо он писал, что «сам Станиславский и его приспешники против» объединения и что «очень досадно, что Константин Сергеевич упрямится».

Станиславский твердо не хотел сотрудничать с Музыкальным театром не только по художественной части, но и по материальной. И это было, между прочим, одной из тем наконец-то состоявшегося свидания обоих.

Дата этой встречи неизвестна. По косвенным фактам можно предполагать, что она произошла между 29 мая и 8 июня 1931 года. Тогда Станиславский отказал предоставить Музыкальному театру долгосрочную ссуду из прибыльных средств МХАТ. (Видно, в нем не угасло представление, что Музыкальный театр норовит, как прежде, жить за счет Художественного театра.) Немирович-Данченко объяснил ему, что эти деньги все равно не достанутся МХАТ, а будут перераспределены государством какому-то чужому театру. На это Станиславский «пожал плечами и сказал: “Что делать!”» [[57](#_n_3_1_057)] Немирович-Данченко уже и не обижался, но думал: «Так мы теперь разыграем пьесу “Собака садовника”!..» [[58](#_n_3_1_058)]. Но Станиславский по тем же убеждениям не взял мхатовских денег и для своего Оперного театра, как это предлагалось и ему.

«Со Станиславским провел длинную беседу, — информировал Немирович-Данченко Гейтца. — Она оставила во мне очень тягостное впечатление. С Коном[[71]](#footnote-72) у него вражда чуть ли не открытая. Я было начал писать Вам большое письмо именно о моих выводах после этой беседы, но это так сложно и может повести к таким путаным заключениям, да еще на почве “войны Алой и Белой розы”, что я должен отказаться от такого письма» [[59](#_n_3_1_059)]. Единственное, что Немирович-Данченко сообщил Гейтцу, было то, что Станиславский прочел ему полученное на днях от Гейтца письмо.

В том письме Гейтц, предполагая, что скоро будет отозван из МХАТ, предупреждал Станиславского, кого ему следует остерегаться внутри театра. По его мнению, это бывшие деятели {274} «пятерки». Они ведут интриги, запугивают театр предполагаемыми идеологическими нападками на него. Он писал открыто, кого из них надо «в 3 шеи» [[60](#_n_3_1_060)] гнать из МХАТ. Гейтц не делал из своего обвинения тайны, подчеркивая, что отвечает за свои слова, оставляя против себя документ — данное письмо. Это заявление Гейтца давало право Станиславскому прочесть письмо Немировичу-Данченко. Немирович-Данченко выразил Гейтцу свое потрясение его отзывами о конкретных лицах.

Кроме того, Гейтц писал, что одной из причин внутренних осложнений является «отдаленность» [[61](#_n_3_1_061)] от театра Станиславского и Немировича-Данченко. Хотя Гейтц производил впечатление директора, забравшего в свои руки власть, практически это было не совсем так. Он чувствовал себя между двух стульев. Отданные им распоряжения вызывали неудовольствие то одного, то другого директора. Это становилось известным в театре, и Гейтц переживал, что он дискредитирован.

Особенно сложно было ему, когда отсутствовали сразу оба директора. Наконец он поставил перед ними вопрос, как ему управлять театром без них, хотя они и в Москве. Он написал им, что с ними трудно сговориться даже по телефону, потому что у него с ними не совпадает рабочее время. Гейтц не знал, как ему быть, если вопрос срочный, неотлагаемый. Все претензии он заявил в общем письме к Станиславскому и Немировичу-Данченко 14 апреля 1931 года.

Его письмо было написано по следам Художественного совещания 3 апреля 1931 года, на котором трем директорам было предложено «в виду состояния здоровья Константина Сергеевича и Владимира Ивановича» решить проблему руководства путем «создания в театре твердого художественного ядра, которое могло бы служить им опорой в проведении художественной линии театра». Одной из мер называлось введение в руководство «стариков».

В соответствии с этими требованиями Гейтц создал новую должность заведующего Художественной частью МХАТ и назначил на нее Сахновского. Однако этого было мало. Немирович-Данченко понимал и настоящее положение, и его перспективу, собираясь скоро на три месяца за границу. Он решил предложить Станиславскому назначить им двоим себе заместителей — Леонидова и Москвина. Вероятно, они говорили и об этом во время своего единственного свидания в сезоне 1930/31 года.

{275} Они полюбовно договорились о том, как начнут следующий сезон. Немирович-Данченко уступил Станиславскому репетиционное время в сентябре и в половине октября, когда теплая погода позволит ему приезжать в театр. Себе он взял время попозднее, так как в этом случае мог не торопиться с возвращением из-за границы. Можно думать, что со Станиславским он был откровенен, обсуждая сроки своего возвращения, может быть, и не скрывал от него надежды временно поработать за границей ввиду того, что выданных ему на поездку денег ни за что не хватит. В этих вопросах они доверяли друг другу.

Возможно, во время этого свидания Станиславский попросил Немировича-Данченко передать сыну известие, которого не мог передать по почте. Вследствие этого в маленькой записной книжке, с которой Немирович-Данченко уехал, появилась запись: «Игорю = Мика умер от цынги и слабости сердца. Похоронили честь честью. Жена отправлена в Кемь. Мама и папа Игоря скучают по ним (и Кире), но сюда не зовут. = Хотелось бы, чтоб К. С. уехал на зимние месяцы за границу» [[62](#_n_3_1_062)]. А над этой записью адрес: «М‑м Эрнестина Климентова в Женеве» [[63](#_n_3_1_063)].

Тем самым Немирович-Данченко взялся известить сына Станиславского через его бывшую гувернантку о том, что его двоюродный брат умер в заключении, тело его было выдано для похорон, жена его сослана.

И как символична в связи с этим для сознания поколения мхатовских «стариков» запись, сделанная Лужским в дневнике 4 июня 1931 год «Я признаю гибель своего класса — растерт в порошок, одни жалкие, дохлые остатки, но ведь взамен-то за 13 лет то тут, то там опять то же!» [[64](#_n_3_1_064)] Чему принесены жертвы?

29 июня Лужский последний раз пишет в дневнике. Много дней до этого он завидовал Немировичу-Данченко, что вот тот получил визы, вот уехал, вот уже в Берлине. Лужский серьезно болен и все еще обивает пороги, дожидаясь разрешения выехать для лечения за границу. В два часа дня 2 июля 1931 года он падает и умирает от сердечного приступа на углу Арбата и Старо-Песковского переулка.

Со смертью этого страстного аналитика жизни, обладавшего острым и ироничным взглядом, обрываются его дневники — уникальный источник познания людей и истории Художественного театра.

{276} Подгорный пытался подготовить Станиславского к печальному известию, но тот сразу догадался о случившемся. Ради прощания с Лужским Станиславский приезжал в театр. Немирович-Данченко писал за границей: «Судьба меня поберегла, что это произошло не при мне». С Лужским оба «старика» утратили частичку себя.

Когда Немирович-Данченко трогался из Москвы в Европу 18 июня 1931 года, он не знал, что уезжает на два года. Месяц спустя, 18 июля, Станиславский впервые уехал отдыхать в советский санаторий для привилегированных лиц — подмосковное «Узкое». Подгорный, поселившийся там на том же этаже, опекал его. Здесь Станиславского порой охватывала пугающая тоска, что нет у него в искусстве продолжателя.

Быть может, от этих унылых настроений его отвлек визит в «Узкое» Бернарда Шоу. На фотографии, где они сняты втроем вместе с Луначарским, он так обаятельно весел.

## Глава втораяСтаниславский проводит реформы — Переподчинение МХАТ властям — Выпуск «Страха» — Немирович-Данченко продлевает отпуск — Станиславский действует самостоятельно — Мнения о «Самоубийце» — Замыслы «Мертвых душ» — Летом 1932 года в Берлине — Образование «совета трех» — Немирович-Данченко уехал в Италию — Станиславский в Москве — Отзывы о «Мертвых душах» — Раздоры из-за Судакова

Ласковые сентябрьские дни 1931 года задержали Станиславского в «Узком». Только десятого числа он приехал в Москву. Свой первый приход в Художественный театр он назначил на два часа дня 15 сентября.

Это было событие и для него, и для всех. Несмотря на то, что был выходной день, в театре собрались почти все, желавшие посмотреть на Станиславского после очень долгой разлуки. Ведь лишь немногие побывали у него дома в прошлом сезоне на репетициях.

Всем было наказано ждать Станиславского в зрительном зале. Актрисам раздали астры и хризантемы. «Старики» от нетерпения встречали его у входа в зал, где он их всех и «перецеловал» [[1](#_n_3_2_001)]. Чуть он вошел в зал, как его осыпали цветами. Приветственные речи говорили Сахновский и секретарь партячейки Мамошин. Станиславский попросил представить ему всех новеньких в театре. Память Лужского и других ушедших {277} из жизни он попросил почтить вставанием. На этом как бы официальная часть закончилась, и для беседы все перешли в чайный буфет, а когда Станиславскому стало там душновато, перебрались в фойе.

В фойе вокруг Станиславского сидели кружком и спрашивали его «об искусстве, о кино, о системе» [[2](#_n_3_2_002)]. Станиславский был в хорошем настроении и хорошо выглядел. Он начал энергично, о чем свидетельствовала и новость, припасенная им к началу наступившего сезона 1931/32 года, — на службу во МХАТ был возвращен Егоров.

Это было естественно, так как Станиславский издавна писал Егорову: «Вы знаете, что я директор до тех пор, пока Вы ведете контроль» [[3](#_n_3_2_003)]. Немирович-Данченко приветствовал этот шаг Станиславского, написав из Берлина: «По совести, *очень* рад возвращению Егорова» [[4](#_n_3_2_004)].

Так же не огорчился он тому, что пустует директорский кабинет Гейтца, уже не появившегося во МХАТ в новом сезоне. Решение об его отставке, тянувшееся все лето, было принято властями по желанию Станиславского. Гейтц открыто говорил об этом, надеясь одновременно сыграть в свою пользу на расхождениях Станиславского и Немировича-Данченко. Но Немирович-Данченко, хотя и думал, что «относился к нему лучше всех» [[5](#_n_3_2_005)] в театре, под защиту брать его не стал. О намерении Станиславского избавиться от Гейтца он знал. Вероятно, знал и причину: Станиславский считал Гейтца халтурщиком, при руководстве которого «не для чего писать систему». Не желая принимать участия, Немирович-Данченко заблаговременно, с середины лета, перестал переписываться с Гейтцем. Для «сведения» Бокшанской он писал, что Гейтц не может думать, что будь он на месте, его судьба решилась бы иначе. Немирович-Данченко напоминал «о необычайной твердости взятого» [[6](#_n_3_2_006)] им «курса» [[7](#_n_3_2_007)] на единение со Станиславским при своем отходе от административных дел.

При случае Немирович-Данченко объяснил, почему Гейтц не подошел Художественному театру: с положительной энергией и опытом он все же «не смог или не захотел принять специфические методы искусства Художественного Театра и приемы управления, на каких создались традиции этого Театра» [[8](#_n_3_2_008)]. В самом деле, ведь Гейтц считал МХАТ «одним из гигантов театрального производства» [[9](#_n_3_2_009)] и руководил им соответственно.

Немирович-Данченко был доволен Станиславским. «Искренно любуюсь издали поведением Конст. Серг. как директора! — {278} писал он Бокшанской. — И в вопросах художественной администрации, и в отношении хозяйственной части». Эти его слова ничуть не были написаны с прицелом на огласку. Точно то же самое он писал и Бертенсону в Америку, с которым ему незачем было дипломатничать: «<…> Станиславский директорствует, по-видимому, с рвением. И должен сказать, очень хорошо».

В это время Станиславский преобразовывал МХАТ по всем частям: и технической, и художественной, и административной. Одно плохо — не будучи в силах сам держать дело в руках, он опять прибегнул к посредникам. Всю корреспонденцию, все обращения к себе он снова направил через Таманцову и даже труппу разделил на «десятки», чтобы общаться с ее представителями. Он думал, что, занимаясь с возглавляющими «десятки» актерами «системой» или обсуждая с ними творческие вопросы, охватывает своим учением и влиянием всех. К сожалению, так не получилось. В «десятках» постепенно победил дух казенщины, дисциплинарных «проработок» и начетничества.

Главное же — Станиславский продолжил хлопоты по изменению руководства МХАТ со стороны правящих органов. Зная, что не все во МХАТ (особенно из среднего возраста и молодежи) разделяют его недовольство требованиями вышестоящих учреждений, Станиславский брал на себя говорить об этом с правительством. «<…> Я пишу от своего имени, за свой страх и ответственность» [[10](#_n_3_2_010)], — подчеркивал он неоднократно в черновиках и вариантах обращения к правительству. Станиславский просил двух нововведений: «красного директора», который бы на самом деле учился управлять театром у него и у Немировича-Данченко, став их последователем, и «точных Правительственных и Партийных директив» [[11](#_n_3_2_011)] управления театром.

Кажется, что вторая просьба говорит о полной сдаче Станиславского на волю властей, если бы не сопровождающее ее разъяснение. Станиславский объявляет, что директивы могут быть приемлемы для МХАТ только «при полном учете его специфических качеств, отличающих его от других театров» [[12](#_n_3_2_012)]. Иными словами, директивы должны исходить из поставленного Станиславским условия, что существенно меняет дело. Станиславский хотел строить отношения с властью в первую очередь на поддержке ею Художественного театра, а не на идеологической поддержке Художественным театром власти, что требовалось от него в реальности.

{279} Практически просьбы Станиславского были об оказании доверия в выборе репертуара, согласно его понятиям об углубленности и правде. В режиссуре это означало самостоятельность художественного решения, при планировании сезона — ожидание созревания спектакля, а не выпуска его к определенной дате. Разрешение этого явилось бы наступлением на халтуру, агитку и скороспелость, на которые театр постоянно подталкивали лица внутри и снаружи, лица, желавшие его наглядного соответствия современности.

Исполнение этих просьб казалось Станиславскому достижимым, если МХАТ будет подчиняться сразу высшим властям в государстве, минуя нижестоящие инстанции, и если «красным директором» станет Малиновская.

Немирович-Данченко писал по этому поводу: «Радуюсь, что то, о чем так много мы говорили — Константин Сергеевич, я и Елена Константиновна, — может вот‑вот осуществиться». Когда происходили эти переговоры, установить не удалось.

В сущности же, эти стремления Станиславского и Немировича-Данченко иметь сотрудницей большевичку Малиновскую, а начальниками Секретаря ЦИК СССР Енукидзе и наркома просвещения Бубнова основывались не на расчете на их партийное и должностное могущество, а на иллюзии. Им казалось, что эти люди поняли Художественный театр и разделяют теперь их убеждения в искусстве. Иллюзия эта радовала Станиславского и достигала у него таких пределов, что уже была заметна и смешна со стороны.

Сахновский, описывая свое посещение «Патриарха Сергеевича» (возможно, еще в Леонтьевском переулке, до отъезда в «Узкое»), иронизировал над этой слабостью Станиславского. Сахновский рассказывал, что Станиславский считает дело переподчинения театра уже решенным. А наблюдаемое затишье объясняется тем, «что уговаривают республики Вселенной о том, чтоб все было по слову Станиславского, и, де, правительство стоит только на его точке зрения, и МХТ начинает с осени новую эру всесоюзного театра с иными задачами, чем досель, превращаясь частичкой в театральную академию при большой сцене» [[13](#_n_3_2_013)].

Сахновский, объясняя эти преувеличения тем, что Станиславский «бредит полной реформой внутри театра» [[14](#_n_3_2_014)], вопросов ему задавать не стал, но про себя отметил, что до него Станиславского посещал Енукидзе. И более того — «знает Константин, что именно такова точка зрения на Художественный Театр Иосифа Виссарионовича» [[15](#_n_3_2_015)].

{280} Сахновский по-своему любил Художественный театр и обоих его руководителей. Он пришел к ним сложившимся режиссером, педагогом и теоретиком театра. Полностью войдя в мир МХАТ, он вместе с тем не мог не видеть его со стороны. О многом нелепом здесь в те поздние годы, когда он пришел, болела его душа. Сахновский жертвовал своими оригинальными замыслами, добросовестно исполняя режиссерские задания то Станиславского, то Немировича-Данченко. Ему давали большую власть, доводили до отказа от нее и снова ее давали. Несмотря на все это, Сахновский твердо стал человеком Художественного театра.

Осенью 1931 года из Москвы писали Немировичу-Данченко об уверенности Станиславского в благополучном исходе хлопот, о том, что только ждут приезда наркома Бубнова и что, наконец, к Бубнову ходил Сахновский и вернулся полный надежд. В середине сентября по этому случаю «старики» встречались дома у Станиславского с Горьким, и тот уверял тоже, что «руководящие круги» смотрят на МХАТ «как на академию сценического искусства».

Но начальство не торопилось. Президиум ВЦИК постановил подчинить МХАТ непосредственно себе, забрав его из ведения Наркомпроса, только 15 декабря 1931 года. Вырезку публикации этого постановления в «Известиях» Бокшанская послала Немировичу-Данченко.

Таким образом, критические выступления Главреперткома и РАПП уже были не столь опасны для МХАТ, но их чиновников следовало еще приучить к перемене положения. Станиславский доказывал особые права театра при выпуске спектакля «Страх», для чего отважился на вмешательство в работу, относящуюся к сфере руководства Немировича-Данченко.

Пьеса Афиногенова «Страх» понравилась обоим директорам МХАТ, и сразу Немирович-Данченко взял ее себе для постановки. Его увлекли «прекрасные роли» и тема пьесы — «наука и политика». Кроме того, он надеялся с этой пьесой немножко сдвинуть вперед искусство МХАТ. Но надо сказать, что приступить к преобразованию Немирович-Данченко задумал с совершенно неожиданной стороны. «В последнее время наш театр так пошел по пути общебанальной театральности, что нехудо прописать ему хорошую дозу натурализма. Да и исполнителей это убедительнее введет в “научную” атмосферу» [[16](#_n_3_2_016)], — писал он и заказал для оформления профессорского кабинета «живых кроликов и крыс» [[17](#_n_3_2_017)]. Он даже подчеркнул, {281} что настаивает на «живых». Он пользовался старым приемом Станиславского погружать артистов и зрителей в правду сценической жизни, применяя что-нибудь совершенно настоящее. Немирович-Данченко не боялся, что от этого кругом заговорят о повторении Художественным театром своего раннего натурализма.

К этому времени Немирович-Данченко продумал, как достигать гармонии между задачами нормативной идеологии и самого искусства. Он еще воспринимал их отдельными друг от друга. (Позднее он придет к остроумной формуле их синтеза.) Сейчас Немирович-Данченко объяснял свой метод не по поводу «Страха», а по поводу музыкального театра, но, без сомнения, прибегал к нему же в драматическом. Он говорил о неизбежном столкновении «общественного, идеологического» плана с задачами театра. Преимущество он, не скрывая, отдавал задачам театра: «Для меня эти задачи стоят на первом месте». Требования идеологии не пугают Немировича-Данченко, поскольку он не видит в них препятствия к выполнению первостепенных профессиональных замыслов. Он спокойно признается, что и считаясь с идеологическим планом, всегда сможет «показать лицо театра». Немирович-Данченко умел добиваться этого в своих лучших постановках советского времени, таких как «Три сестры». За это его спектакли особенно ценили те зрители, кто приходил в Художественный театр не за идеологией, а за искусством.

Однако те же навязанные МХАТ без учета его специфики организационные порядки — «непрерывка, ударные бригады, выездные спектакли», против которых восставал Станиславский, обращаясь в правительство, помешали Немировичу-Данченко выпустить «Страх», как он хотел, «около половины мая». Афиногенов уже тогда был недоволен этим сроком, тем более недовольным стало Правление РАПП, когда поняло, что столь современной премьеры не будет и к Октябрьским праздникам. Ведь Немирович-Данченко из-за границы 7 сентября 1931 года прислал Афиногенову письмо, что от дальнейшей постановки «Страха» вынужден отказаться. В том письме он надеялся, что за него доведет дело до конца Станиславский.

От лица Правления РАПП Л. Авербах направил письмо в Художественный театр с просьбой «усилить темпы работы <…> и показать спектакль как свой творческий отчет» [[18](#_n_3_2_018)] к революционному празднику. Станиславский принял это письмо за предписание и впал в неописуемый гнев — «страшно {282} рассердился, страшно», «давно не видали К. С. в таком состоянии» [[19](#_n_3_2_019)].

На эту бумажонку Станиславский наложил резолюцию: «В Музей» [[20](#_n_3_2_020)]. Он поступал так, когда хотел оставить документ в назидание потомкам. Для него это был документ, направленный против искусства.

Опять Сахновский поехал в Наркомпрос и привез Станиславскому заверение Бубнова, что он может сам назначить дату премьеры. Станиславский показал «Страх» 24 декабря 1931 года.

Копию авербаховского письма Станиславский распорядился послать Немировичу-Данченко. Она должна была свидетельствовать, что его поставили перед необходимостью помочь выпустить «Страх». При этом он просил Бокшанскую объяснить Немировичу-Данченко, «что он ни в коем случае не претендует на эту постановку» [[21](#_n_3_2_021)] и не станет нарушать его режиссерский замысел.

Как раз накануне этого решения Станиславского Немирович-Данченко писал из Берлина Маркову, что в искусстве он — «сторонник — и в спектакле и в пьесе — единой воли, единого хотения. Если этого нет, — лоскутное одеяло». Это его утверждение еще раз показывает, что от идеи «коллективного художника» он пришел к ценностям индивидуальности в искусстве, в данном случае режиссера, подчиняющего себе всех работающих над постановкой. Сейчас же надлежало пожертвовать «единой волей» и передать «Страх» Станиславскому. Ему было неприятно, что он перед Станиславским виноват, нагружая его дополнительной режиссерской работой.

Вместе с тем Немирович-Данченко не мог совсем отказаться от своей причастности к «Страху». За две недели до премьеры он написал Судакову: «Я хотел бы, чтобы на этом празднике я не был забыт; чтоб помянули меня не по действиям моим, а по желаниям». О том, в какой форме это осуществилось, судить затруднительно. По крайней мере в программе спектакля режиссером значился один Судаков, а художественное влияние Немировича-Данченко или Станиславского никак не отмечено.

На премьеру «Страха» Станиславский приехал ко второму действию. Он смотрел спектакль из зала, со своего традиционного места в восьмом ряду. Спектакль шел хорошо, но не только этому радовался Станиславский. Быть может, ему важнее было другое. Впервые была обойдена процедура приема спектакля Главреперткомом. «Мы имели сведения, что просмотра {283} Реп[ерткома] не требуется, раз спектакль был просмотрен нашим шефом» [[22](#_n_3_2_022)], — объясняла Немировичу-Данченко Бокшанская. Шефом был Енукидзе. Сталин к тому времени спектакля не видел.

И все же Главрепертком пытался воздействовать. Во МХАТ было направлено письмо об идеологических ошибках не проконтролированного до премьеры спектакля: неверно трактован образ Клары в исполнении Соколовской, излишне подчеркивает характерные черты «дикарства» [[23](#_n_3_2_023)] Ливанов, играя казаха Кимбаева. И еще: «Совершенно неприемлемо показана сцена допроса в ОГПУ. Комната без окон, с грязными стенами, черными, обитыми войлоком и клеенкой дверями, бесшумно открывающимися, — дает недопустимо превратное представление о том, как допросы происходят в действительности. Мрачность и приглушенность всей обстановки добавочно подчеркнута совершенно замученным видом Кастальского» [[24](#_n_3_2_024)].

Кастальский, по пьесе — любимый ученик и аспирант профессора Бородина, давал ложные показания, будто бы Бородин подстрекал его к контрреволюционной деятельности. Конечно, Афиногенов писал Кастальского жалким подлецом, но вся эта сцена в описании Литовского, председателя Главреперткома, звучит двусмысленно и позволяет заподозрить, не выбиты ли его показания обычными приемами Лубянки.

Для искусства и сотрудничества Станиславского с Немировичем-Данченко в этом эпизоде важно подтверждение другого. Как видно из описания сцены, Станиславский исполнил обещание: он оставил в силе принцип режиссерского натурализма Немировича-Данченко в этой пьесе, тем самым показав страшную правду жизни.

Удостоверившись, что Книппер-Чехова никак не может сценически соответствовать большевичке Кларе, Станиславский посоветовал ей «пропустить всю премьерную шумиху, т. к. что простится Соколовской», не простят ей. Книппер-Чехова и понимала его, и была в претензии. Она жаловалась: «Обидно, что мне не дали ни одной генеральной, я ведь всегда нахожу себя на генеральных. Владимир Иванович так бы не поступил». Может быть, из-за того, что и более типажно соответствующая Соколовская не была одобрена, Книппер-Чехова этой роли так и не попробовала сыграть. А Немировича-Данченко при выпуске «Страха» в Москве не было, и как выяснилось, и скорый приезд его не предвидится.

Уже в начале октября 1931 года он стал просить у начальства продления отпуска на неопределенный срок, жалуясь на {284} плохое самочувствие — приступы сердцебиения, слабость и потерю голоса. Отрываться же совсем от Художественного театра он тоже не мог, да и опасался быть вычеркнутым властями в Москве. В этом положении он взял пример, как он писал, с людей «практических», вроде Михаила Чехова[[72]](#footnote-73) и Станиславского. Они и не возвращались к сроку, и не прерывали связей.

Дело стало за получением разрешения не возвращаться. Немирович-Данченко в Берлине написал подряд три письма: одно 6 октября 1931 года наркому Бубнову, одно 7 октября Станиславскому и другое того же 7 числа, разъясняющее, как следует в Москве поступать, Бокшанской. Он просил Станиславского похлопотать о получении отпуска и, в случае надобности, передать его письмо Бубнову. «Пишу Вам, может показаться, — сжато и сухо, — признавался он Станиславскому, — потому что, с одной стороны, всякая лирика разбивается в данном случае о неприятность, какую я причиняю, а с другой — и лишнее слишком распространяться» [[25](#_n_3_2_025)]. Как всегда, он надеялся, что в театре и без него, при одном Станиславском, «все идет блестяще» [[26](#_n_3_2_026)].

Лишних слов действительно было не надо. Станиславский взял на себя заботы и о Немировиче-Данченко, и о театре. И как покажет время — надолго. Единственное послабление, которого Станиславский попросил, было то, что он из-за чрезвычайного обилия работы не станет сам отвечать Немировичу-Данченко. Весь дальнейший обмен неотложными вопросами и ответами уже без всяких обид направлялся через Бокшанскую. Ее письма дают представление, о чем бы стал писать Немировичу-Данченко Станиславский, если бы делал это сам.

Первое, что он хотел сообщить: ему пока удается отклонять желание начальства прислать во МХАТ кого-нибудь на пустующее место Гейтца[[73]](#footnote-74). Станиславский уверен, что предлагаемые кандидаты были бы забракованы и Немировичем-Данченко. Но, оставаясь один директором, он предупреждал, что впредь будет принимать срочные решения сам. Он опасался, что Немировичу-Данченко это может показаться «обидным или невнимательным» [[27](#_n_3_2_027)] с его стороны.

{285} Бокшанская успокоила Станиславского, что уже знает от Немировича-Данченко об его согласии с любыми решениями. В дальнейшем по разным вопросам Немирович-Данченко трижды подтверждал сказанное Бокшанской. «Передайте К. С., — писал он, — что я прошу его действовать не только самостоятельно, но даже не тяготясь мыслью обо мне» [[28](#_n_3_2_028)]. Он не вкладывал в такой порядок никакого особого отношения к самостоятельности Станиславского. Просто считал, что расстояние и время, необходимые для письменного совета, исключают это само собой. Впрочем, он ведь и хотел устраниться от администрирования.

И все же на первых порах Станиславский спрашивал и о серьезном, вроде планов Немировича-Данченко об академии при МХАТ и о пустячном, вроде того, что можно ли из-за нехватки материи взять (с отдачей) занавес из «Братьев Карамазовых» для «Мертвых душ» или внести некоторые переделки в «Дядюшкин сон» для переноса его на Большую сцену, что будет выгоднее для театра.

Немирович-Данченко и занавес взять разрешил, и переделать «Дядюшкин сон» тоже, признавшись, что вовсе не считает его своей постановкой. Только об академии ничего не ответил, вероятно, предчувствуя, что этот момент станет спорным. Немирович-Данченко отнесся заинтересованно только к судьбе «Горя от ума». Для него эта пьеса все еще была предметом продолжающихся режиссерских поисков. Ему хотелось еще раз обновить постановку. Его интересовали некоторые новые толкования и редакции текста.

Между тем у Станиславского имелись другие планы на «Горе от ума». Спектакль нужен ему в текущем сезоне 1931/32 года, и времени для серьезных перемен в нем нет. Станиславский хотел обновить спектакль только новой и неожиданной для публики работой Качалова. Он должен будет сыграть Фамусова. Такое смелое предложение заинтриговало Немировича-Данченко. «Во всяком же случае, это *интереснее* других новых Фамусовых» [[29](#_n_3_2_029)], — откликнулся он.

В сезоне 1931/32 года возобновление «Горя от ума» все же предпринято не было, но на будущее каждый остался при своем плане. Станиславский возвращался к мысли работать с Качаловым над Фамусовым в сезоне 1934/35 года, а Немирович-Данченко показал свое новое «Горе от ума» в 1938 году, с Чацким — Качаловым по-прежнему, уже после смерти Станиславского.

{286} Станиславский не обращался к Немировичу-Данченко за советами, как действовать, чтобы включить в репертуар «Самоубийцу» Эрдмана. Не запрашивал он его мнения и о самой пьесе. Станиславскому она нравилась без всяких оговорок. Сомневаться в своем выборе ему не приходилось, раз пьесу не только признал, но и обещал выцарапать из цензуры и отнять у Мейерхольда для МХАТ сам Горький.

Обо всех событиях с «Самоубийцей» писали Немировичу-Данченко Бокшанская и Марков. И о том, как Эрдман читал Станиславскому пьесу у него дома и заставил его, больного, от всей души смеяться. Но самыми интригующими были известия в письмах Бокшанской к Немировичу-Данченко от 27 октября и 11 ноября 1931 года. В первом была изложена просьба о «Самоубийце», с какой Станиславский обратился к некоему лицу, назвать которое Бокшанская не решалась. Во втором письме Бокшанская пересказывала полученный Станиславским ответ: «<…> он не является поклонником этой пьесы» [[30](#_n_3_2_030)]. Немирович-Данченко должен был догадаться, что «он» — это Сталин.

На самом деле обращение к Сталину не было уж таким отчаянно смелым поступком Станиславского. Ведь он действовал лишь через голову Главреперткома и шел по пути, проложенном ему Горьким. Недаром он начинал свою просьбу со ссылки: «От Алексея Максимовича Горького Вы уже знаете, что Художественный театр глубоко заинтересован пьесой Эрдмана “Самоубийца” <…>»

Он объяснил, почему заинтересован. Во-первых, в пьесе вскрыты «корни мещанства, которое противится строительству страны», то есть она подходит идеологически. Во-вторых, пьеса по своему реализму родственна традициям искусства Художественного театра. Без всяких материальных затрат на постановку Станиславский просил у Сталина разрешения только показать ему срепетованный спектакль и тогда уже принимать любое решение об его дальнейшей участи.

Сталин разрешил. Однако катастрофа была в том, как он разрешил. Себя он объявил «дилетантом», а потому решать будет не он, а «знающие художественное дело» товарищи. «Мне кажется, что отзыв Реперткома недалек от истины», — якобы полагался он на их вкус и знание. То, что Станиславский хотел обойти, было опять поставлено перед ним. А уж желающих товарищей потопить пьесу из идейных соображений и писательской зависти было предостаточно.

{287} Немирович-Данченко не был уверен в пьесе так безоговорочно, как Станиславский. «“Самоубийца” как вся пьеса в целом трудно охватываема, — писал он в ответ на изложенные Бокшанской события. — Надо еще установить какой-то внутренний стержень, и после этого автор что-то подчистит. Но отдельные куски замечательной силы — и их много» [[31](#_n_3_2_031)]. Имел ли он в виду только драматургический стержень или если и не в лоб идеологический, то все-таки идейный, после подчистки в соответствии с которым пьеса будет крепче противостоять цензуре?..

Вероятно, об этом Немирович-Данченко говорил со Станиславским следующим летом 1932 года в Берлине. Потому что через десять дней после свидания Немирович-Данченко писал о своих сомнениях определеннее. «“Самоубийца” вещь замечательная, — был он также убежден в художественных качествах произведения, — но с последними сценами что-то автору придется сделать» [[32](#_n_3_2_032)].

И в самом деле, финал, с неожиданным драматизмом подводящий итог, казалось бы, безраздельно комедийному развитию действия, парадоксален. Герой пьесы Подсекальников так и не стал самоубийцей. Вместо него покончил с собой некий другой персонаж, ни разу не появившийся на сцене, но, как оказалось, глубокий последователь его идей. Он оставил предсмертную записку: «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит». Тут-то окончательно и проясняется намек, что своими поносящими действительность монологами презренный мещанин Подсекальников говорил самую грустную правду. Смысл комедии преображался под занавес. Таких парадоксов на советской сцене не должно было быть.

Немирович-Данченко предсказывал, что это место поймется буквально, и нельзя, чтобы публика ушла со спектакля под таким впечатлением. Реакцию общественности он предвидел и с ней соглашался: «<…> этот парень-самоубийца *не имеет права* на свой монолог, который, кстати, особенно будет, вероятно, опротестован» [[33](#_n_3_2_033)].

Немирович-Данченко оказался прав. Именно к этому придрался ярый враг пьесы драматург Всеволод Вишневский. «Насквозь порочный текст, этот разрозненный на реплики контррев. монолог. Монолог — будет давить», — писал он о «Самоубийце», с его точки зрения, — «безнаказанном памфлете против Сов. власти», который «полезно разгромить», как «Дни Турбиных».

{288} Летний разговор о «Самоубийце» с Немировичем-Данченко, очевидно, лишил Станиславского надежды поставить пьесу. Он понял, что, если руководство не примет позицию театра, «то выйдет только ерунда и затяжка». Станиславский поручил Сахновскому узнать об этом у Енукидзе «прямо»[[74]](#footnote-75). На совещании в МХАТ 29 декабря 1932 года Сахновский доложил мнение Станиславского, «что работу над этой пьесой в настоящее время надо отложить и вернуться к ней тогда, когда общественно-политическая обстановка поможет пьесе прозвучать наиболее выразительно» [[34](#_n_3_2_034)]. «С “Самоубийцей” столько всяческих хлопот — и административных и художественных, — что уж Бог с ним!» [[35](#_n_3_2_035)] — думал так же Немирович-Данченко. Он уже давно устал от противоборства, ему обрыдло «противное, как клопы и комары, “идеологическое” испытание», которое надо выдерживать при каждой новой работе. Оттого временами он мечтал о работе где-нибудь подальше, в Америке, на другом континенте, и даже Берлин был для него «слишком близко от Москвы».

Вторая половина сезона 1931/32 года сложилась для Станиславского неудачно. В марте он болел так сильно гриппом, перешедшим в воспаление легких, что в театре вывешивали бюллетени об его состоянии. «Я провел зиму очень плохо, — отчитывался он в конце апреля. — В разное время пролежал в постели в общей сложности около четырех месяцев и теперь еще не встаю с кровати».

В. А. Орлов, тогда молодой артист МХАТ, отнес к этому времени воспоминание о весьма драматическом посещении Станиславского. Вместе с другими лицами из МХАТ он был вызван в Леонтьевский переулок. Станиславский, лежа в постели, приветствовал их сухо: «Общий поклон». Он намеревался грозно отчитать приглашенных за допущенный ими развал Художественного театра, но не выдержал взятого тона и заплакал. Ведь ничто не помогало: ни его обращение к театру о «небывалом» [[36](#_n_3_2_036)] падении дисциплины, ни унизительное распоряжение, которое ему пришлось подписать 14 февраля 1932 года о том, чтобы работники театра вернули в столовую унесенную оттуда посуду. Таков был диапазон возмутительных фактов.

Жизнь в МХАТ шла без Станиславского и Немировича-Данченко собственным ходом. Приезжал Енукидзе, проверял приготовленный молодежный спектакль «Дерзость» и сомневался {289} в его идейных и художественных качествах. Станиславский узнавал об этом из письма Таманцовой и помечал на полях: «Какое бы благодеяние оказал театру А. С., если б определенно и решительно однажды и навсегда не принял скверной пьесы» [[37](#_n_3_2_037)]. Писал за глаза, не видя сам, что показывали.

Не утешило Станиславского, что, по словам Таманцовой, Енукидзе (приезжавший на этот раз на очередной спектакль «Женитьбы Фигаро») доволен его руководством Художественным театром и не ищет другого «авторитетного лица» [[38](#_n_3_2_038)]. Ведь в это время Станиславский, наоборот, надеялся, что ему в помощь пришлют на должность заместителя или помощника директора секретаршу Председателя Совнаркома Е. В. Артеменко. Но среди начальства шли свои игры. Внутри же театра испытывали недостаток в руководстве, в чем Станиславский убедился, прочитав протоколы производственного совещания от 8 и 11 апреля 1932 года.

Разобщенность режиссуры и затяжная работа над новыми постановками были главными объектами критики. Станиславский пытался отвечать письменно. В черновиках ответа он признает упрек за задержку «Мертвых душ».

И все же нельзя не обращать внимания на обстоятельства. В репертуарных планах, режиссерских замыслах и репетициях «Мертвые души» пребывали уже более двух лет, считая с января 1930 года, когда Немирович-Данченко вдохновился идеей поставить их не в виде банальной переделки, а в жанре гоголевской поэмы с главным персонажем «от автора». Он думал в этой роли занять Москвина или, может быть, как в «Воскресении», — Качалова.

Немирович-Данченко ждал от Булгакова именно такой инсценировки. Однако он разочаровался в ней, услышав ее в булгаковском чтении 31 октября 1930 года. По его мнению, лицо «от автора» не заняло того места, чтобы дать «глубокий и насыщенный материал для монументального, чрезвычайно значительного спектакля» [[39](#_n_3_2_039)]. Немирович-Данченко задал присутствовавшим вопрос, какой из четырех планов «Мертвых душ» они ставят во главу угла: уголовный сюжет преступлений Чичикова, галерею типов, резонанс вокруг сделок с Чичиковым или «пафос и сатиру поэмы» [[40](#_n_3_2_040)] Гоголя? Разумеется, все захотели видеть в спектакле все разом, а это мешало четкому приему инсценирования. Сам Немирович-Данченко твердо выбирал последнее, связывая этот план с «духом гоголевского произведения» [[41](#_n_3_2_041)]. Тут ведущей для него была {290} роль «от автора», к тому времени получившая название роли «Первого».

Настоять на своем выборе Немирович-Данченко не смог, и расхождение его с остальными осталось открытым. Булгаков описывал: «Влад. Иван, был в ужасе и ярости. Был великий бой <…>»[[75]](#footnote-76). В специальном письме Булгаков пообещал ему развить роль Первого в процессе репетиций, что будет органичнее для работы. Он уверял, что Первый войдет в спектакль непосредственным живым участником действия.

Немирович-Данченко не препятствовал такому варианту работы, о чем просил тогдашнего директора Гейтца оповестить Художественное совещание. Роль Первого поручили Качалову. И хотя Бокшанская посылала заболевшему Немировичу-Данченко на дом сделанные Булгаковым наброски роли Первого в январе 1931 года, новый вариант инсценировки практически не складывался. Когда в феврале 1931 года «Мертвые души» читали и обсуждали на Художественно-политическом совете в прежнем варианте текста, то было уже сказано, что не исключается «возможность построения спектакля в виде стройной комедии, без включения роли Чтеца» [[42](#_n_3_2_042)].

Очевидно, предчувствуя, что его идея не осуществляется, Немирович-Данченко постепенно терял желание заниматься режиссурой «Мертвых душ». А 28 апреля 1931 года он уже совершенно спокойно писал: «С “Мертвыми душами” очень медленно и как-то коряво. Я, впрочем, передал их Станиславскому, который работает с актерами и режиссерами дома»[[76]](#footnote-77).

С апреля 1931‑го по апрель 1932‑го прошел год, после чего Станиславский и вынужден был объяснять театру, почему «Мертвые души» до сих пор не вышли. Как хорошо известно, Станиславский употребил этот год на то, что начал всю работу заново. «Я не знал, что эта постановка является учебным классом даже для таких стариков, как я», — определил он характер работы. При этом он открыл для себя, что роль Первого ввести невозможно, что вообще у него другая задача: показать Гоголя не через оригинальную инсценировку, а через доведенное до совершенства мастерство актера. Достичь этого быстро было нельзя, потому что, как писал Станиславский: «У {291} нас нет *абсолютно никакого темпа* в изучении своего искусства, в усовершенствовании своей квалификации» [[43](#_n_3_2_043)].

Свой ответ на Протоколы производственного совещания Станиславский, очевидно, хотел обнародовать в виде обращения к театру. Он передал копию текста Маркову, который начал эту редакторскую работу, но по неизвестной причине не закончил. Быть может, очередного обращения Станиславского было недостаточно, так как недовольство касалось не только задержки «Мертвых душ», но и руководства театром в целом.

Станиславский послушался и выполнил желание театра, записанное в Протоколе от 11 апреля 1932 года, чтобы он назначил себе полномочного заместителя в делах. Совещание предлагало кого-нибудь из «стариков» МХАТ. Так как Станиславский считал, что «старики» ему мало и плохо помогают, а молодежи он не доверял управления, то выбрал человека солидного: назначил своим заместителем по Художественной части Сахновского. Об этом он издал распоряжение 14 июня 1932 года, незадолго до своего отъезда в летний отпуск. В пару к Сахновскому он сделал своим заместителем по администрации, хозяйству и финансам Егорова, с выдачей ему доверенности на полное ведение этих дел МХАТ. Из этой «пары» союза не получилось, вышла сплошная вражда.

Летом 1932 года, в первых числах июля, «старики» МХАТ собрались в Германии: Качалов, Леонидов, Москвин, Книппер-Чехова. Станиславский и Лилина приехали в Берлин 7 июля. Долгожданным событием для всех была встреча с Немировичем-Данченко. Станиславский нашел, что Немирович-Данченко «выглядит отлично», что «он довольно бодр, но все-таки какой-то другой, чем раньше» [[44](#_n_3_2_044)]. Немирович-Данченко тоже нашел, что Станиславский выглядит хорошо, и больше ничего не подметил.

Станиславский и Лилина поселились в пансионе «Bayerischer Platz» на шестом этаже, в номере с балконом. В том же пансионе жил и Немирович-Данченко. Хозяйкой была русская дама, его знакомая. Естественно, что соотечественникам, да еще из Художественного театра было у ней хорошо. Здание стояло на прекрасной площади со сквером посередине. Пансион был первого ранга, с центральным отоплением, с горячей водой, ваннами и телефонами в лучших номерах.

Станиславский и Лилина сразу почувствовали себя отдыхающими, чему не помешали тотчас же начавшиеся очень серьезные разговоры с Немировичем-Данченко, который выразил {292} полное одобрение всему предпринятому во МХАТ за минувший сезон. «Со мной он очень мил <…>, — писал Станиславский и все же оставался начеку: — Но я уже ученый и знаю, что в Берлине — одно дело, а в Москве будет совсем другое» [[45](#_n_3_2_045)].

Два вопроса были для них острейшими во время этих встреч: срок возвращения Немировича-Данченко и создание очень представительной (представительней Сахновского и Егорова) власти в театре. Второй вопрос зависел от первого, был продиктован им. Ведь Станиславский заранее предусматривал, что с наступлением московских холодов не сможет бывать в театре. Поэтому он уже заготовил еще до отъезда из Москвы некое положение о «Совете трех», его первую редакцию.

К приезду «стариков» и Станиславского в Берлин Немирович-Данченко уже знал и не скрывал, что раньше ноября 1932 года не вернется, так как взялся написать за границей книгу, да и не чувствовал свое здоровье вполне окрепшим. Следовательно, надо было принимать страховочные меры. Выслушав исповеди каждого о том, что и как происходит в театре, а также поправки к ним Станиславского, Немирович-Данченко пришел к выводу, что «тройка», «троица» или «Совет трех» — необходимая вещь. Но взгляд на полномочия этой новой власти сложился у них со Станиславским разный.

Немирович-Данченко полагал, что Качалов, Леонидов и Москвин должны на деле управлять театром, а Станиславский — что они должны быть «коллективной авторитетной единицей, а в дела их путать нечего» [[46](#_n_3_2_046)]. Управлять театром должны Егоров и Сахновский. Сами кандидаты в «Совет трех» закапризничали по мелочным поводам и отказались. Взаимоотношения этих ведущих актеров в глубине так же не были вполне свободны от соперничества. Так и расстались: разъехались отдыхать, а Немирович-Данченко остался в Берлине. Недели, прожитой ими бок о бок в одном пансионе, не хватило для принятия решения.

Немирович-Данченко написал письмо Качалову, уговаривая его согласиться. «Вот придет осень, когда в Театре не будет ни К. С., ни меня; неужели же лучше, чтоб во главе Театра были Егоров и Сахновский, а не Ваша Тройка? Оба они очень почтенные, но имена их не импонируют!» [[47](#_n_3_2_047)] Он послал Качалову и затребованную из Москвы копию проекта распоряжения Станиславского о «Совете трех», в котором, по его мнению, в конечном итоге закреплены «высшие права Тройки» [[48](#_n_3_2_048)].

{293} Качалов отвечал, как показалось Немировичу-Данченко, что Станиславский передумал учреждать «тройку». Немирович-Данченко недоумевал и был расстроен этой новостью. Он решился на последнюю атаку: переслать Станиславскому копию своего письма Качалову как полное изложение своей аргументации. «Поступите как найдете лучше» [[49](#_n_3_2_049)], — отдавал он решение Станиславскому. «Какое скверное лето!» — заключил он.

От запутавшихся переговоров скверным стало и настроение. С одной стороны, Немирович-Данченко понимал, что нет им со Станиславским иного выхода, как создать эту «тройку», а с другой — думал, как это «старо, старо, старо… Все, все, все одно и то же!».

Между тем в Баденвейлере Станиславский редко виделся с Качаловым и Леонидовым и старался не говорить с ними о деле. Но полученное от Немировича-Данченко письмо призвало его к действию. Станиславский возобновил переговоры с ними, пытаясь объяснить, что все предпринимается ради их же будущего. Он считал, что «в конце концов принципиально решено, что тройка будет». Это было ясно, раз, как убедился Станиславский, «самым большим» ее «заступником и поклонником явился Владимир Иванович».

Во второй половине августа дело двинулось до того стремительно, что двадцать восьмым числом уже было издано в Москве Распоряжение по МХАТ о «Совете трех». Оно было написано Немировичем-Данченко от лица Станиславского, отправлено в Баденвейлер ему на подпись и переправлено в Москву. В нем говорилось, что к Москвину, Качалову и Леонидову все работники театра могут обращаться как к заместителям Станиславского и Немировича-Данченко. Это означало, что, как того хотели «старики» и Немирович-Данченко, члены «Совета трех» в своих правах были уравнены с Егоровым и Сахновским. Подписывая это распоряжение, Станиславский сделал примечание: «Не имею под руками нашей первой редакции и не могу сравнить и узнать поправки. Текст этот принимаю» [[50](#_n_3_2_050)]. Получается, что у него оставалось какое-то недоверие к документу.

Ко дню оглашения этого распоряжения случилось два события. Первое — Судаков написал докладную записку Енукидзе в Комиссию ЦИК СССР по управлению ГАБТ и МХАТ о недостатках в Художественном театре и о том, что надо снять Сахновского (которого едва только назначили). Второе — Немирович-Данченко перебрался в Сан-Ремо. Эти события {294} определяли ту напряженность в театре, в которой Станиславский должен будет провести свой второй сезон без Немировича-Данченко — сезон 1932/33 года.

«Нуждаясь в прочном солнце, я поехал сюда», — писал Немирович-Данченко о Сан-Ремо. Кроме того, и жизнь здесь была гораздо дешевле, чем в Берлине или Карлсбаде, где он хотел полечиться.

Станиславский, за неделю берлинской жизни присмотревшись к Немировичу-Данченко, нашел его здоровье пошатнувшимся, а материальное положение ужасным. Об этом он написал в Москву Егорову: «Нет сомнения, что он серьезно болен. Надо что-то сделать для него». Станиславского пугало, что долги Немировича-Данченко растут.

Он предлагал подкрепить своим именем хлопоты о спасительных деньгах. Егоров немедля написал Бубнову, напоминая ему об обещании предоставить Немировичу-Данченко валюту. С этих пор хлопоты о валюте сделались постоянными, а проживание Немировича-Данченко за границей продлевалось благодаря выдаче ему выпрошенных небольших сумм, которых каждый раз не хватало на то, чтобы покончить тамошние дела и оплатить обратный путь.

Об отсутствии обоих основателей Енукидзе говорил Бокшанской в ноябре 1932 года: «Ваш театр без них ведь не может быть, не так все получается» [[51](#_n_3_2_051)]. Естественно, что выходило «не так», чему еще и сам Енукидзе способствовал, придерживаясь то одного, то другого направления. Этим он очень удивлял Станиславского. То он хотел «системы», академии и классического репертуара, то после докладной записки Судакова давал тому продвижение по службе. Судаков был назначен заведующим Производственно-плановой частью МХАТ. Говорилось, что это назначение согласовано со Станиславским, а он не скрывал, что на него просто оказали давление. Енукидзе чудилось, что можно с пользой сочетать две программы — Судакова и Станиславского. Они же не сочетались.

Немирович-Данченко продолжал относиться к Судакову терпимо, считая, что он «чрезвычайно полезен, но очень уж привык к “явочному порядку”!..» [[52](#_n_3_2_052)]. А этот недостаток смог бы сдерживать новоявленный «Совет трех». Поэтому он наставлял Станиславского перед его возвращением из отпуска: «И Вы: не кладите *жизни* на борьбу с судаковщиной» [[53](#_n_3_2_053)]. И еще он утешал Станиславского, что Енукидзе, доверяя Судакову, все же — «опирается только на нас, стариков» [[54](#_n_3_2_054)].

{295} Станиславский возвращался в Москву после трех с небольшим месяцев, проведенных за границей. Была середина ноября 1932 года. По дороге заболела Лилина, пришлось пять дней ждать в Берлине, пока она выздоровеет. За это время с ним дважды говорили по телефону Таманцова, Егоров и Подгорный — говорили прямо из Художественного театра и были потрясены, пользуясь таким чудом техники.

В Сан-Ремо Немирович-Данченко волновался: «Как доехал Конст. Серг.?» [[55](#_n_3_2_055)] Вскоре он получил от Бокшанской подробное описание встречи Станиславского и узнал, что доехал он в конце концов благополучно. «К. С. показался мне как-то мыслью сильно ушедшим в себя, — писала Бокшанская, — он не был, как обычно при приезде, весел и параден» [[56](#_n_3_2_056)]. Станиславский удивился, что в Москве уже снег. Надев принесенную ему шубу и спрятав лицо в шарф, он «быстро прошел по вокзалу от вагона до машины» [[57](#_n_3_2_057)].

Не оттого ли возвращение Станиславского было безрадостным, что его снова охватил «ужас при мысли о зимнем тюремном медицинском заточении»? [[58](#_n_3_2_058)]. Чтобы сбить это настроение, он нарушил предписание врачей два‑три дня ни с кем не общаться. В тот же день он говорил с Таманцовой по телефону и сразу оказался посвященным в кучу тайн, к которым уже был подготовлен встречавшим его на границе Подгорным. То ли теперь Егоров против Сахновского, то ли Сахновский против Егорова, то ли Судаков против всех, то ли «тройка» сумела всех помирить к его возвращению. Одним словом, как будто и не уезжал.

Летом Станиславский планировал предстоящий сезон: «В этом году нам надо дать на Большой сцене “Мертвые души”, “Самоубийцу” и “Мольера”. Думаю, что поспеют “Таланты и поклонники”. <…> Кроме того, — Горький на Малой сцене»[[77]](#footnote-78). Из этого плана осуществились только «Мертвые души» и единственный раз показанные под занавес сезона 14 июня 1933 года «Таланты и поклонники». Но Станиславский не увидел этого спектакля: лежал с температурой 39,4. До некоторой степени оживило сезон возобновление «Хозяйки гостиницы» в режиссерской редакции Мордвинова и Яншина, с молодыми актерами второго поколения (Мирандолина — Еланская, Кавалер — Ливанов). Станиславский этой работой не занимался.

Центральным событием сезона, конечно, стали «Мертвые души». Спектакль не был бы им, если бы покорил всех поголовно. {296} Он стал событием, потому что расколол театральный мир на две партии — «за» и «против». «Против» был Мейерхольд, выражавший свое несогласие прямо в зрительном зале в антрактах спектакля, и Андрей Белый, напечатавший рецензию «Непонятый Гоголь». Их отрицание основывалось не на идеологической точке зрения, с которой ругали постановку Бескин, Ермилов, Новицкий, Тальников, а на споре художественном. Это было интересно.

И Мейерхольд, и Белый так же, как и Станиславский, правы в своем субъективном взгляде на Гоголя. Тут их спор и не должен иметь решения, иначе он не творческий, а директивный. Но в «Мертвых душах», как кажется, Станиславский одержал победу над внутренним своим оппонентом — над Булгаковым, оказавшимся в конце концов в партии «за» такого Гоголя, которого показал Станиславский.

Во время декабрьских репетиций 1931 года, когда Станиславский, отказавшись от пути Немировича-Данченко, пошел к Гоголю по-своему, он получил от Булгакова письмо. Это знаменитое бесконечно цитируемое булгаковское письмо. Оно означало, что Булгаков поверил в подход, избранный Станиславским. Он писал: «Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас».

Вместе с тем в этих словах Булгакова заметен и другой смысл. Только сам Станиславский, его художественная индивидуальность способны донести Гоголя в постановке, о которой Белый напишет, что в ней «театр прилепился к анекдотической фабуле сюжета» [[59](#_n_3_2_059)], а лирические отступления Гоголя потерял.

Станиславский в «Мертвых душах» сумел передать блестки своего гения исполнителям, и они оправдали его подход к постановке как к поэме гоголевских типов. Они выразили восторг Станиславского перед Гоголем, упоение каждым его словом, каждой его деталью, наслаждение бесконечным юмором и бесконечно добрым взглядом на эту единственную во всем мире нелепую русскую жизнь. Злость, беспощадность и сатира как не свойственные Станиславскому обошли мхатовский спектакль стороной. Станиславский смотрел на «Мертвые души» по-детски ясно, гармонично и светло, без малейшей мистики.

Получив от Бокшанской отчет о премьере, Немирович-Данченко ответил, что представляет себе постановку в виде отдельных актерских шедевров и разного рода «технических выдумок», а «в общем все-таки скучновато». Другого он не {297} ждал. Успех спектакля его, конечно, радовал. Он поддержал Станиславского поздравительной телеграммой, в которой были и такие слова: «Еще и еще раз: театр — как искусство <…>» Это были те самые в точку попадающие в данном случае слова.

Побывал на «Мертвых душах» Немирович-Данченко только 7 октября 1933 года. Его впечатления известны из двух независимых источников. Елизавета Сергеевна Телешева своим профессиональным режиссерским глазом следила за восприятием Немировичем-Данченко спектакля и говорила с ним. Она послала Станиславскому подробное описание. «После первого акта он был в восторге», — писала она. Всем исполнителям за редким исключением он поставил «пятерки». Игру всех разобрал подробно, и все это Телешева тоже с точностью изложила Станиславскому. Самое же ценное было то, что Немирович-Данченко одобрил сценическое решение: «Очень понравились ему декорации и весь принцип постановки», «зеленые занавески тоже ему понравились», «очень ему понравилась буфетная и ужин» [[60](#_n_3_2_060)].

При помощи «зеленых занавесок» обстановка показывалась фрагментами, оставляя в центре внимания актеров. В картинах «Буфетная» и «Ужин» режиссерский гений Станиславского сочетал правду действия с необычайной веселостью и юмором. Этот торопливый звон ножей и стук посуды в буфетной комнате, это торжественное построение слуг цепочкой друг за другом, с высоко поднятыми над головой блюдами, груженными богатой снедью, это их по знаку старшего лакея начавшееся шествие вместе с поворотом круга из буфетной в столовую, а там — белизна скатертей, сверкание свечей, пышность дамских туалетов и парадность мужских фраков. Было это восхитительно, невероятно комично, празднично, театрально и напоминало длинные гоголевские описания.

Лишь одно замечание сделал Немирович-Данченко по режиссуре. И это был тот недостаток, который он всегда видел у Станиславского. Грех против литературы. «Ему только показалось, — записала Телешева, — что чересчур бело освещение, и поэтому бал получается Грибоедовский или Пушкинский, а не Гоголевский» [[61](#_n_3_2_061)]. Оно справедливо… Но, с другой стороны, ведь какая минута у Чичикова и у всех! Можно сказать, пик, Монблан! Как же тут без ослепительного света. При желтых свечах? Нет, невозможно.

Второй источник для познания впечатлений Немировича-Данченко — Елена Сергеевна Булгакова. Она записала в {298} дневнике, что спектакль удостоился его похвалы, но одновременно и сожаления, что в нем нет чтеца. А на возражения Булгакова, что он «три раза давал варианты с чтецом», последовало: «Да, да… впрочем, все равно, спектакль хороший».

Однако «все равно» Немировичу-Данченко никогда не было. И это доказывают два его позднейших письма, в которых ему случайно довелось вернуться к этой теме. Первое из них — поэту К. А. Липскерову, давшему ему прочесть свою инсценировку «Госпожа Бовари» по Флоберу. Он не принял этой инсценировки опять из-за того, что она переделка, пьеса. Он привел в пример собственный опыт и сожалел, что не имеет в нем наследников. «Я сам проделал путь беллетристики на сцену, — писал он, — сам довел дело до “Воскресения”, как своеобразную форму для *романа на сцене*. Очень жалею, что эту форму не подхватили авторы, чувствующие театральность многих беллетристических сцен и образов. И даже в самом моем театре упрямо отвергали эту форму (“Мертвые души”)» [[62](#_n_3_2_062)].

Кого было упрекать: одного Станиславского или Булгакова тоже? Скорее всего, виновато стечение обстоятельств, помешавшее Немировичу-Данченко самому довести дело до конца. Кроме него, никто не умел воплотить этого изобретенного им сценического жанра.

О том же он поведал во втором письме — А. Я. Рожанскому. Этот кандидат филологических наук, прослушав «Мертвые души» в 1938 году по радио, не удовлетворился представленной ему галереей типов и подивился, куда же исчезла «Повесть о капитане Копейкине» и другие знаменитые места.

«Вы, кажется, правы» [[63](#_n_3_2_063)], — с этого тяжелого признания начал свой ответ Немирович-Данченко. А дальше рассказал, как задумывал «Мертвые души» и с капитаном Копейкиным, и с прочими «сильнейшими мыслями великого автора», но заболел, уехал, а довершавшие дело не справились «с крупными, непреодолимыми затруднениями технически-сценического характера» [[64](#_n_3_2_064)].

При выпуске «Мертвых душ» осенью 1932 года Станиславский не думал о помощи Немировича-Данченко, поскольку постановка была всецело передана ему и шла так, как он хотел. Он нуждался в его помощи для других репертуарных планов. Если Немирович-Данченко будет «*трудоспособен*» хотя бы для домашних репетиций, план сезона удастся вытянуть. Для Станиславского было неожиданностью, что Немирович-Данченко медлит с возвращением. В декабре он посылал {299} Михальского на квартиру Немировича-Данченко с заданием привести все в порядок к приезду хозяина.

У Немировича-Данченко был свой взгляд на расчеты Станиславского в отношении него. В последних числах декабря 1932 года, зная, что еще не скоро вернется, он писал: «Станиславский очень искренне и крепко хочет моего возвращения, но это не потому, что он думает, что я очень нужен с моим искусством». Истинная причина виделась ему в бессилии Станиславского как директора: «Он один не управится с течениями Судакова и Ко. Ему нужна опора и во мне. Он знает, что с первого положения его уже никто не собьет, но все-таки приходится бороться». Немирович-Данченко рассуждал так не вообще, а имея в виду конкретную историю. Он только не чувствовал того, насколько она для Станиславского драматична, потому что в глубине ее не личности, а искусство.

Едва ли Станиславский надеялся на помощь Немировича-Данченко в пресечении судаковских попыток преобразовать уклад мхатовской жизни. За помощью он обращался туда же, куда и Судаков со своим донесением, — в правительство, к Енукидзе.

Узнав, что «группа середняков» [[65](#_n_3_2_065)] направила письмо к Енукидзе с жалобой на притеснения с его стороны, Станиславский тоже счел единственным выходом писать ему же. Обострение этих отношений произошло из-за поставленного Судаковым спектакля «Слуга двух господ» Гольдони. Трудно сказать, насколько он был хорош или плох, но на вкус такого театрала, как Енукидзе, оказался вполне приемлем, и он его к исполнению разрешил.

Легко представить, какие требования предъявил Станиславский к режиссуре и исполнителям. Гольдони в Художественном театре! Станиславский сам прошел через это с неимоверными муками, ставя «Хозяйку гостиницы» и играя Кавалера. А «Слуга двух господ» еще более итальянская, еще более гольдониевская пьеса с центральной ролью, рассчитанной на виртуозное мастерство актера. Столько проблем: и традиция итальянского театра, и индивидуальность исполнителя, и правда сценической жизни в понимании МХАТ. Интермедиями и музыкой отделаться от всего этого было нельзя. Станиславский посмотрел, что вышло, спросил исполнителей, в чем «сквозное действие» [[66](#_n_3_2_066)], и, не получив ответа, счел спектакль опасным рассадником штампов. От возражений Судакова и огорчения у него даже заболело сердце.

{300} Частью работников МХАТ это было воспринято как несправедливость, даже снобизм. Постыдная заметка появилась в стенгазете МХАТ. Станиславский был обвинен в том, что он не понимает, «в чем творческий смысл соревнования, когда нет реального должного эффекта» [[67](#_n_3_2_067)]. Невозможно поверить, что внутри театра могли писать о Станиславском в подобном хамском и малограмотном тоне, но тем не менее писали следующее: «Наступает 4‑е декабря, приходит большой художник сценической кисти К. С. Станиславский за тем, чтобы бросить несколько последних, ярких мазков, после которых заблестевшее законченное полотно должно быть показано публике.

Но… Кисть великого художника не поднялась. Коллективу, рвущемуся в бой, было объявлено, чтобы он отдохнул и немного успокоился. А затем… возможно, будет продолжена работа над “Слугой двух господ”» [[68](#_n_3_2_068)].

По словам Бокшанской, Станиславский смеялся над этой заметкой. Но можно было и заплакать.

Бюро партячейки МХАТ экстренно собралось 18 декабря 1932 года и постановило ответственного редактора стенгазеты А. Г. Тарасова снять с работы. Однако любопытно — за что. Оказывается, не за хамский тон, а за то, что он выступает от лица общественности, когда общественность ничего сама не высказывала. На следующий день с заявлением выступил «Совет трех». Оно было по существу, и в нем стенгазета обвинялась в намеренной «политической дискредитации Константина Сергеевича» [[69](#_n_3_2_069)]. В защиту «Совету трех» ничего больше не оставалось, как пригрозить пятым условием, провозглашенным недавно товарищем Сталиным: о бережном отношении к специалистам. В партячейке это должны были понять.

Немирович-Данченко из Милана следил за развитием событий вокруг «Слуги двух господ», которые, по его признанию, его особенно не трогали. С одной стороны, он не считал угрозы «Совета трех» приемлемой мерой против оппозиции, с другой — вспоминая урок от допущенного им самим некогда «либерализма» к «пятерке», подумывал, «что иного тона, как просто угрожающего, эти господа и не заслуживают» [[70](#_n_3_2_070)]. Вообще же он по-прежнему считал — «вопрос о Судакове чрезвычайно сложный» [[71](#_n_3_2_071)]. Он не верил, что с его уходом, как, возможно, предполагает Станиславский, «художественная атмосфера в Театре расчистится» [[72](#_n_3_2_072)]. И был прав, потому что атмосферу в театре определял не Судаков, а время.

{301} От Енукидзе Станиславский получил в январе 1933 года ответ с заверением, что его курс на «образцовый театр» правилен, потому что МХАТ является «базой развития театральной культуры в Союзе ССР». Енукидзе извещал о передаче МХАТ здания бывшего коршевского театра для открытия там филиала.

Тогда Станиславский назначил Судакова заведовать Планово-производственной частью Филиала МХАТ. Станиславский задумал в старом здании Художественного театра оставить его искусство академическим, а в Филиале дать полную свободу группе Судакова для экспериментов. Станиславский надеялся, что и Немирович-Данченко к такому разделению присоединится. Из этого намерения ничего не вышло, так как МХАТ остался единым театром.

Ожидая скорого возвращения Немировича-Данченко, Станиславский, однако, не настаивал на этом. Особенно когда появлялись сомнения в получении денег на оплату долгов и на обратный путь. Тогда он просил Бокшанскую предупредить Немировича-Данченко, чтобы тот на всякий случай не отказывался «от какого-нибудь приглашения или предложения там, на Западе <…>» [[73](#_n_3_2_073)]. А Немирович-Данченко и не отказывался.

## Глава третьяНемирович-Данченко пишет книгу — «Немножко Европы» — «Цена жизни» — Свидание с Бертенсоном — Неопределенное положение — «Благородные отношения» со Станиславским — Планы поработать за границей — Итальянские проекты — «Вишневый сад» по-другому — Современная пьеса «Кошка» — Поездка к Горькому в Сорренто — Станиславский просит Сталина — Милость власти и возвращение домой

Покидая Москву летом 1931 года, Немирович-Данченко уже знал, что выданной ему суммы денег на проживание и лечение не хватит. Вскоре он убедился, что и при самой унизительной экономии ему не обойтись без дополнительного добывания денег за границей. И тут он, к счастью, при протекции Оливера Сейлера смог подписать контракт на две книги с американским издательством.

С 1927 по 1931 год у Немировича-Данченко было несколько замыслов разных книг. Две должны были представлять собой учебники для театральных школ. Каждую главу он хотел отдать определенной теме: идеология в творчестве актера, {302} техника актера, сцена, зал, публика, режиссер в работе с актером, режиссер в работе с автором и т. д. В одной из книг он хотел писать о собственной практике: «Как я делаю спектакль». Наконец, у него был план мемуаров, в которых история МХТ рассматривалась бы в связи с художественными, литературными и общественно-политическими процессами в России. Одновременно это была бы директорская, педагогическая и писательская исповедь Немировича-Данченко.

Как известно, ни одного из этих замыслов Немирович-Данченко не осуществил, а воспоминания «Из прошлого» построил по другому принципу — в узких тематических и временных границах. Он писал о своем личном взгляде на Художественный театр и Станиславского, о своих переживаниях и главных, с его точки зрения, исторических этапах, связанных с Чеховым, Горьким, Толстым. Его мемуары так же, как и мемуары Станиславского, нельзя считать полной историей Художественного театра. В книге «Из прошлого» острые темы были подводными течениями, как речка Неглинка, взятая в трубу. Спрятана, но есть.

Еще в Москве в 1931 году Немирович-Данченко записал на отдельном листке свой девиз: «Только то из прошлого имеет цену, что может радовать сегодня» [[1](#_n_3_3_001)]. Руководствуясь этим, он взялся за воспоминания. Сложность была в том, что Станиславский о многом уже рассказал. Немирович-Данченко принял решение писать, «не очень стесняясь тем», что упомянуто в «Моей жизни в искусстве». Собрался он много поведать и о самом Станиславском, но при этом не посвящать ему отдельной главы. В ходе работы Немирович-Данченко справился, вероятно, с самой трудной для него задачей во всей книге: «<…> вглядываясь в этот сложный характер с точки зрения — как бы сказать — благодарной истории, — я сумел найти настоящий тон…» [[2](#_n_3_3_002)].

Немирович-Данченко не стал проводить в книге те резкие границы противоположностей между собой и Станиславским по части характеров, темпераментов, честолюбий и прав на первую роль в строительстве Художественного театра, какие сохранились в его набросках. Отрывочные замечания об этом на листках, вырванных из блокнотов и записных книжек тридцатых годов (иные уже после смерти Станиславского), записочки для памяти вроде: «Продиктовать. 1. Разница между мной и Станиславс[ким], как мы относились к публике, к зрителю, к актеру, к писателю, к начальству <…>» [[3](#_n_3_3_003)], — всего лишь отражения переживаний этой постоянной для него {303} проблемы сравнения себя со Станиславским. Переживания эти почти не высказаны в книге. Кажется, что он зажигался ими в раздумьях над книгой во время каких-нибудь уединенных прогулок, но, садясь за письменный стол или диктуя, мудро обходил все эти острые углы, о которые они со Станиславским столько раз ударялись.

«Разве лучше было бы, — размышлял он о самом начале их встречи, — если бы мы чудом увидели перед собой со всей наглядностью те случаи, когда мы резко расходи[лись], с огромным возбуждением друг против друга. Мы не создали бы, не было бы Х[удожественного] Т[еатра]» [[4](#_n_3_3_004)]. Следовательно, это лишние эпизоды в книге, где все должно служить утверждению их победы. Он умолчал о тех победах, какие они одержали над самими собой.

А «случаи» эти все еще были живы в душе Немировича-Данченко. Как Станиславский ревновал, когда на премьере «Чайки» публика поднесла венок Немировичу-Данченко, а не ему. Как он требовал, чтобы Немирович-Данченко предупредил публику об его болезни на премьере «Смерти Иоанна Грозного», без чего не соглашался играть с температурой. Или как они жестоко спорили о художественном воплощении чеховских пьес. Да и многое другое, о чем записывал и не записывал в черновичках. Не стал Немирович-Данченко открывать читателю и свои мысли о том, что одним из «крупнейших явлений» в отношениях между ними было «честолюбие К. С., постепенно перерождавшееся в утверждение себя в системе» [[5](#_n_3_3_005)].

Немировичу-Данченко всегда хотелось справедливости в признании и оценке роли Станиславского окружающими. Он отвергал здесь преувеличения: «<…> не называйте его всеобъемлющ[им] гением и оцените других» [[6](#_n_3_3_006)]. Этого разграничения в дарованиях он тоже не коснулся на страницах книги.

Сомневался — надо ли? — и совершенно отказался Немирович-Данченко рассказывать в книге анекдоты о Станиславском, только упомянув, что такие были.

Конечно, полная откровенность Немировича-Данченко в описании своего сотрудничества со Станиславским была невозможна. В этом смысле оба они поступили в своих книгах одинаково, хотя потребность в этом испытывали разную. Немировичу-Данченко было бы более свойственно серьезно разобрать проблемы их сотрудничества, а Станиславского они меньше увлекали как необходимый предмет для разговора. {304} Оба опустили данную тему не потому, что писали мемуары при жизни друг друга, а по благородству натур.

Немирович-Данченко, волнуясь их прошлым, призвал чувства, позволившие ему нарисовать портрет Станиславского с дружественным расположением, несмотря на то, что досадные его черты не забывались. Немирович-Данченко записал: «У меня совершеннейшее убеждение, что *никто* из моих соработников не ценил меня так, как К. С. У меня к нему два резко противоп[оложных] чувст[ва]: и нежное, и ценю, и память о совместной работе, как о первой любви, и верю в него, и в его мудрость, и в его доброту. И резко 2‑е к его деспотичн[ости], избалованности, пристрастн[ости], мстительности» [[7](#_n_3_3_007)].

В работе над мемуарами в воображении Немировича-Данченко возобладал образ молодого Станиславского. Его заново пленило «все то *прекрасное и доброе*», чем они оба жили «в первой половине Художественного театра». Немировичу-Данченко захотелось не через Бокшанскую, а самому написать об этом Станиславскому. В этом письме от 22 ноября 1931 года он заверил его, что «все последнее время» отдается «бесповоротно» верности этим идеалам их театральной молодости. Они дают ему «чувство “очищения”», несмотря на их отвлеченность «от нынешних деловых или политических моментов» [[8](#_n_3_3_008)].

За преодоление последних «моментов» в житейском смысле неустанными хлопотами Немирович-Данченко благодарил Станиславского в этом же письме. Ведь тот добился у властей разрешения продлить ему зарубежный отпуск.

Но разрешение было еще не все. Нужны были и материальные средства. Что скрывать: Немирович-Данченко любил европейскую жизнь, современную — буржуазную с точки зрения пролетарской идеологии и нормальную — по понятиям обычного человека. Поэтому он точнейшим образом, не теряя ни часу, соблюдал сроки своих летних выездов и осенних возвращений — день в день, час в час, как было дозволено.

Несмотря на всякие «досадные эпизоды», он ценил хорошее отношение к себе советского правительства: «Жить мне дают наилучшим образом». И все же какая тоска по иной жизни сквозит в таком его, казалось бы, маловажном признании о московском житие: «“Немножко Европы” я получаю довольно часто: почему-то приглашают на все рауты во всех посольствах».

Довольствуясь в Москве капелькой Европы, Немирович-Данченко работал для того, чтобы суметь позволить себе побольше {305} Европы, когда его отпускали туда. Чаще надежды на работу не сбывались, и он ощущал себя в отчаянном положении, как сейчас, в августе 1931 года, приехав в Женеву почти без средств: «А что мне делать с моей полусотней замыслов, собранных за две зимы?» Это и сорвавшиеся для американской студии «Парамаунт» сценарии, среди которых и одна из его первых пьес — комедия «Счастливец», и другие сюжеты, о которых он в минувшие два года регулярно рассказывал в письмах к Бертенсону. Он даже размышлял о том, что может перевесить в его судьбе: работа за границей или работа в Москве, при том сознавая, что «настоящее дело» его в Москве.

Отношение к пребыванию в Европе было у Немировича-Данченко и Станиславского разное. Если Немировича-Данченко манила эта временная свобода и он мечтал ее продлить, то Станиславскому с каждым выездом Европа становилась «все противнее» [[9](#_n_3_3_009)], и ездил он туда ради свидания с живущими там сыном, дочерью и внучкой. Каждый раз момент возвращения в Москву становился для него нервным надрывом: ему казалось, что видит он их в последний раз. Эта мысль так терзала его, что он порой хотел поторопить отъезд, лишь бы не затягивать прощания.

Немирович-Данченко понимал его переживания и им сочувствовал. «Все внутри кричит: неужели ж не наступит время, когда опять станет возможно и быть при своем деле, и жить в обстановке семьи и покоя!» [[10](#_n_3_3_010)] — писал он Станиславскому, не удивляясь, что тот не рискует везти обжившихся во Франции детей в Москву.

А что касается повседневной жизни, то для Станиславского с его болезнью, в сущности, было все равно, где сидеть взаперти: в Ницце или в Леонтьевском переулке. Книгу свою по «системе» он писал и там и там с одинаковыми мучениями, а на режиссерскую работу за границей у него не было сил. «Трудно у нас, — писал Станиславский о Москве, — но там есть для чего жить, а здесь — пустота, могила, умирание и ужасная скука» [[11](#_n_3_3_011)]. Станиславский не умел наслаждаться жизнью просто так, как умел Немирович-Данченко, и даже любимая семья не заменяла ему театра.

Осенью и зимой 1931 года Немирович-Данченко немного обеспечил свое положение заключением двух договоров. Его надежда поставить свою «Цену жизни» в труппе Татьяны Павловой обрела реальность: 25 октября они заключили официальный договор. Немирович-Данченко должен был беседами подготовить знакомого ему по работе в Художественном театре {306} П. Ф. Шарова к занятиям с актерами, а самому включиться в режиссуру на последнем этапе репетиций. Ему был выдан аванс. По второму контракту он продал права на распространение «Цены жизни» в печати, по радио и в кино везде, кроме Италии и СССР, берлинскому издательству С. Фишера.

В связи с постановкой «Цены жизни» Немирович-Данченко ездил из Берлина в командировки то в Турин, то в Милан, в зависимости от того, где находилась труппа, и стал легок на подъем. «Итальянский климат изумительно повлиял на меня», — писал он о своем окрепшем здоровье. Но не один климат, а и отношения людей подняли его жизненный тонус. Он был польщен тем, что актеры Павловой подчинялись его авторским пожеланиям, «как гипнозу». И весь результат работ его окрылил.

«Рецензии триумфальные» [[12](#_n_3_3_012)], — пишет он Бокшанской после премьеры «Цены жизни» в Турине, но просит не рассказывать об этом кому попало. «<…> Я ужасно не люблю, чтоб мне завидовали!» [[13](#_n_3_3_013)] — предостерегает он суеверно. Вероятно, он предполагал, что могли не только завидовать, но и осуждать за отсутствие патриотизма, раз он работает в том мире, который предписано считать враждебным. Тем более, когда было известно, что он находится там по причине болезни и лечения. Глядя из Москвы, одно с другим как-то не вязалось.

В данной ситуации возможность зарабатывать была для Немировича-Данченко первостепенной задачей. И он как раз находился для этого в хорошей форме. Приехавший в декабре 1931 года в Берлин Бертенсон порадовался: «Владимир Иванович ничуть не изменился и лишь немного больше побелел. Все такой же бодрый, моложавый, элегантный, веселый».

Кроме ужина они отметили свою встречу после нескольких лет разлуки еще и тем, что в «двенадцатом часу ночи» самым легкомысленным образом «зашли в соседнее кафе поболтать и выпить пива».

Беседовали они в эти последние дни декабря и серьезно. Немирович-Данченко сделал Бертенсону обзор прошедшего сезона, отметив «поправение» театральной политики и заслугу Станиславского в освобождении МХАТ от «красного директора». Он признался в том, что в его собственных планах теперь поработать и пожить за границей, быть может, как записал Бертенсон, весь «остаток жизни».

В канун нового года, 31 декабря, Немирович-Данченко отправился из Берлина в Рим как раз на предстоящую там премьеру {307} «Цены жизни». Вероятно, эта новогодняя ночь, проведенная им в одиночестве в купе первого класса, была все же ему приятна своими надеждами.

Однако наступивший 1932 год оказался сложнее. С «Ценой жизни» возникли цензурные неприятности из-за темы самоубийства, запрещенной в Италии. Пришлось добиваться разрешения. Из Москвы писали, что над Музыкальным театром опять нависла угроза переселения. Книгу Немирович-Данченко не поспевал писать, отвлекаясь проектами сценариев, надежды на которые лопались одна за другой. В такой суете прошла у него первая половина 1932 года. И когда Станиславский в мае запросил его о планах работы на сезон 1932/33 года в Художественном театре, он не смог ответить конкретно. Даже выказал какую-то вялость: «Что я могу сказать? Чтоб я мечтал о чем-нибудь очень определенном — у меня этого нет».

Он упомянул обещанную Булгаковым инсценировку «Войны и мира», но по тому, как назвал ее неупотребительным в Москве словом «синопсис», продемонстрировал, что совсем стал иностранцем. Вспомнил он и о прежнем желании ставить с Качаловым «Тартюфа», но под конец склонился к «новой современной пьесе». А ведь такой еще и в помине не было.

Ближайшее занятие Немировича-Данченко было все то же: писать воспоминания. Сейлер требовал от него ритмичной работы, обещая, что тогда и авансы из Америки будут поступать регулярно. Пока это у Немировича-Данченко не выходило, и только полученные из Москвы средства позволяли ему все еще жить за границей. Это было его московское жалованье и те суммы, которые ему время от времени посылали власти, чтобы он мог вернуться в Москву.

А Немирович-Данченко рвался в Италию. Так и писал: «Рвусь в Италию. Отчаянно хочется поехать в Сан-Ремо и там дописать книгу». Как уже говорилось, он осуществил эту мечту в середине августа 1932 года, после свидания со Станиславским и «стариками».

С лета 1932 года положение Немировича-Данченко стало, как на качелях: то он взлетал вверх, найдя себе новую работу, то падал вниз, ожидая помощи из Москвы; то оставался за границей, то собирался домой. Все это уже становилось хроническим.

В июле 1932 года Немирович-Данченко виделся в Берлине с Енукидзе, говорил с ним о своих делах, был обрадован пониманием и успокоился. Поэтому для него стало неожиданным {308} проявленное к нему недоверие. Намеки на это стали доходить до него из Москвы. «Думают — хитрит!.. — возмутился он. — Злость берет. Очень мне интересно возиться здесь с постановками!..» [[14](#_n_3_3_014)]. Но и в таком раздражении он все же признавал увлеченность работой: «Один раз с “Ц[еной] жизни” — это было легко и приятно…» [[15](#_n_3_3_015)].

И дальше, как только явились соблазны новых постановок в Италии, Немирович-Данченко не выдерживал, заводил переговоры. И все это параллельно с хлопотами Станиславского в Москве о деньгах для возвращения.

В двадцатых числах ноября 1932 года Станиславский советовался с Марковым и Бокшанской, как бы сделать так, что бы к этим хлопотам присоединить Горького. Потом придумал комбинацию, чтобы Немирович-Данченко нарочно написал ему возмущенное письмо с упреками, что он ничего не предпринимает для его возвращения, для того, чтобы тому «жить и работать здесь» [[16](#_n_3_3_016)], в Москве. Тогда он с этим письмом в руках пойдет «просить и настаивать» [[17](#_n_3_3_017)].

На Бокшанскую это произвело такое большое впечатление, что она поняла, как неправильно судят о Станиславском и Немировиче-Данченко: «У нас в театре любят думать и говорить о Ваших взаимоотношениях с К. С. ужасно банальным, ужасно затасканным образом — все это заштамповано уже давно». Ей стало очевидно, что никто не умеет относиться друг к другу так дружественно, как они.

Немирович-Данченко пришел в восторг от рассуждения Бокшанской. «То, что Вы пишете об отношениях между К. С. и мною, — наконец-то! — отвечал он ей. — Во всяком случае, между нами самые благородные отношения. Мало кто из нашей молодежи способны на такие отношения друг к другу, — при многолетней ревности-конкуренции!» Он был абсолютно прав. Все было неизменно так, когда касалось жизни, а не искусства. Отношения в искусстве хотя в конце концов тоже складывались благородно, но с годами все больше при помощи подчеркиваемого невмешательства и отстраненности.

4 декабря 1932 года Станиславский запросил Немировича-Данченко по телеграфу, сможет ли тот «выехать безотлагательно», если удастся достать денег сполна. Ответ он получил утвердительный, но и неопределенный: «Только что обязался до конца января. Попробую дружно разойтись. Отвечу через несколько дней. Благодарен. Немирович» [[18](#_n_3_3_018)].

9 декабря деньги были высланы. Сообщая об этом, Станиславский обращал внимание Немировича-Данченко на то, что {309} возвращаться надо немедленно, и он советует расторгнуть договоры.

Станиславский добыл эти деньги ценой не очень приятных переговоров с Енукидзе и Бубновым. Немирович-Данченко понял, что должен их благодарить. Бокшанская получила его письма для Бубнова и Енукидзе, но задержала их у себя. Причина — опередившая письма телеграмма Немировича-Данченко от 16 декабря, где он просит писем не передавать. Он собирается написать Бубнову другое письмо.

В архиве Немировича-Данченко осталось только задержанное первое письмо к Бубнову. В нем он благодарит за 1000 долларов и объявляет срок своего возвращения — конец января 1933 года. Он предполагает, что за полтора месяца завершит здешнюю работу, да и в Москве это его «отсутствие в театрах не будет слишком чувствительно» [[19](#_n_3_3_019)]. Почему же Немирович-Данченко решил не передавать письма? Ведь в театр и Горькому (из Болоньи 22 декабря 1932 года) он называл тот же срок приезда — конец января. Всем одинаково. И только одному человеку Немирович-Данченко сообщил совсем другой срок.

Кто же был этот сверхдоверенный человек? Бертенсон. Ему Немирович-Данченко раскрыл карты. В большом письме из Милана 28 декабря 1932 года он определенно писал: «Хотя я и обещал уже вернуться в Москву в конце января, ну в половине февраля, но я скажу Вам на ухо через океан, решил остаться в Берлине. Закончить книгу и тогда уже решать время возращения… Т. е. к весне». И это еще не весь план. Если деньги будут, Немирович-Данченко и вовсе отложит свой приезд в Москву до конца августа 1933 года. Как грустно, как нелепо, что он вынужден был прибегать к этим тайнам и хитростям и ставить Станиславского в ложное положение.

Этот план он выдержал, не считая двух месяцев, — вернулся 2 июля 1933 года. Пока же он просил Бертенсона быть осторожным в комментариях к этой новости. Немирович-Данченко не доверял прохождению почты: «В Берлине вообще писать надо осторожнее».

Свой поступок он объяснил Бертенсону все тем же безвыходным положением оттого, что 3000 долларов от Енукидзе пересылались ему порциями, каждая из которых не позволяла ему закрыть итальянские дела. События же говорят, что не только деньги не позволяли, но и сам он не хотел отказываться от интересной работы. Поняв, что дальше уже нельзя испытывать {310} терпение Москвы, он отказался лишь от одного проекта.

Из письма Бокшанской от 20 ноября 1932 года он узнал, что Станиславский сомневается, достанет ли деньги, а 6 декабря он уже описывал ей, за какие работы в Италии взялся. Известие из Москвы об отправке денег 9 декабря вынудило отказаться лишь от предложения поставить одну из пьес Габриэля Д’Аннунцио. От Д’Аннунцио директор труппы Павловой, Манлио Маноцци, привез горячее желание этого сотрудничества и предложение поделиться с Немировичем-Данченко половиной гонорара, только бы он взялся за постановку. Жаль, конечно. Быть может, этот спектакль сделал бы Немировичу-Данченко настоящее режиссерское имя в Европе, чего не смогли сделать ни «Цена жизни», ни «Вишневый сад», ни тем более «Кошка».

С труппой Павловой новый контракт Немирович-Данченко подписал на постановку «Вишневого сада» или «Братьев Карамазовых» и пьесу современного автора Рино Алесси «Кошка». Алесси приезжал в Сан-Ремо, чтобы с переводчиком прочесть Немировичу-Данченко свою пьесу. Тот сразу понял, что пьеса слаба и потребует переделки.

Выбор между «Вишневым садом» и «Братьями Карамазовыми» определили московские события. Они были таковы: 17 сентября 1932 года Сахновский послал две радиограммы. Одну по адресу. Пансион «Адриана», Сан-Ремо, Италия; другую: Пансион Клейн, Баденвейлер, Германия. Обе были слово в слово одинаковые и сообщали Немировичу-Данченко и Станиславскому, что Художественному театру присвоено имя Горького. Правительство распорядилось так в честь сорокалетия деятельности Горького. Все это было неожиданно для самого театра и тем более для отсутствующих его основателей. «Воображаю их “удивление”» [[20](#_n_3_3_020)], — писал Калужский Бокшанской. О реакции в труппе он писал иронически: «Комментариев писать не буду, равно как и подробностей» [[21](#_n_3_3_021)].

Разумеется, оба отозвались поздравительными письмами Горькому: Станиславский — 29 сентября, а Немирович-Данченко — месяцем позднее, 23 октября, Станиславский писал, что присвоение имени произошло «в завершение и укрепление нашей дружбы». Немирович-Данченко выразил свои чувства сквозь призму работы над мемуарами. Ради юбилея Горького он отложил главу о Чехове и написал о Горьком. Портрет Горького, как и в случае с портретом Станиславского, {311} заставил его приподняться над прошлым и увидеть, что «частности и мелочи отпадают, как засохшие листья <…> остается только крупное, стоящее быть переданным новому читателю».

Так обоими были еще раз заглажены и преданы забвению драматические эпизоды дореволюционного общения с Горьким[[78]](#footnote-79). Однако примечательно, что оба за границей прозевали горьковский юбилей и письма свои начинали с извинений за запоздавшие поздравления.

Но что было, то было, и Немировичу-Данченко пришлось с этим считаться. Новые отношения с Горьким и его благотворительной ролью для нынешнего МХАТ обязывали. Немирович-Данченко 22 сентября просил Бокшанскую прислать ему инсценировку «Братьев Карамазовых», а узнав свежую новость, распорядился не присылать. «Теперь, когда Театру присвоено его имя, я нашел далее тактичным отказаться от постановки “Карамазовых” за границей» [[22](#_n_3_3_022)]. Потом он засомневался, заметил ли бы кто его постановку: «Может быть, я благородничаю впустую» [[23](#_n_3_3_023)]. Его жертва была ощутимая, потому что гонорар за «Карамазовых» должен был превысить гонорар за «Цену жизни» и «Вишневый сад». Но так как Бокшанская уже успела отправить ему инсценировку, то чтение ее поставило все на свои места. Жалеть было не о чем: сокращенный одновечерний вариант окончательно не годился. Немирович-Данченко остановился на «Вишневом саде».

Тут он искренно увлек себя новыми по сравнению с постановкой 1904 года в Художественном театре задачами. В центр внимания он поставил мнение Чехова, что «Вишневый сад» — комедия, водевиль, одним словом, веселая пьеса, а Раневская — с осиной талией. Немирович-Данченко немножко отошел от того, что прежде сам осуждал толкование «Вишневого сада» в таком жанре и с таким легкомыслием.

Теперь ему казалось, что Книппер-Чехова перегружала «образ драматизмом», и он повел Татьяну Павлову иначе. Она сумела заставить зрителя и смеяться над Раневской, и сопереживать ее слезам. Немирович-Данченко высоко оценил {312} работу Павловой: «Это было соединение комедийной актрисы с русской театральностью».

Идейное начало и социальное звучание Немирович-Данченко подчеркнул теперь в образах Трофимова и Ани. Он был доволен, что в режиссуре сумел придать всей постановке «бóльшую легкость, большую грацию, тон комедийности».

Немирович-Данченко был горд этой своей работой и через Бокшанскую ставил Станиславского о ней в известность. В письме к Станиславскому она процитировала его слова: «Победа художественная такая, о какой ни один режиссер не может мечтать. <…> Я, признаться, и сам удивляюсь, как это мне удалось сделать все, что я хотел, — с итальянцами» [[24](#_n_3_3_024)].

Немирович-Данченко сообщал и о другой своей работе: «Относительно моего второго обязательства все еще не выяснено» [[25](#_n_3_3_025)]. Это он писал 27 января 1933 года. В тот самый конец января, когда он обещал вернуться… Бокшанская сочла нужным объяснить этот момент Станиславскому: «Как видите, о сроке возвращения он ничего не пишет, только в последней строке — о невыясненности дела» [[26](#_n_3_3_026)].

Станиславский ответил: «Что делает с нами и с собой Вл. Ив.! Написать бы ему» [[27](#_n_3_3_027)].

«Вишневый сад», принеся Немировичу-Данченко творческую радость и успех, почти не поправил его материальное положение. Аванс за «Вишневый сад» пошел на уплату долгов. Тысячи долларов от Наркомпроса опять не хватило. Оставалось идти на новые соглашения. С генеральным директором издательства в Милане Арнольдо Мондадори Немирович-Данченко подписал контракт на книгу воспоминаний 15 января 1933 года, получив чек на пять тысяч лир («Немного, а все-таки!» [[28](#_n_3_3_028)]). Следовало приниматься за следующую постановку, что было еще какое-то время у Немировича-Данченко под вопросом, но тут он заболел затяжной простудой.

В маленькой записной книжечке, заменяющей теперь Немировичу-Данченко прежние рабочие тетради, он не отметил день начала своих репетиций пьесы Рино Алесси «Кошка». Это на Немировича-Данченко не похоже. Ведь карманная книжечка велась им по образцу рабочей тетради. Так же столбцами выписаны по месяцам числа и дни недели и против них сделаны пометки: где был, куда ездил, что делал. Тут же он сводит маленькие балансы своего тающего бюджета, отягощенного долгами и, что греха таить, изредка и долгами в казино.

{313} Если что-то его поразило в пейзаже, обычаях или людях, он тоже, как всегда, двумя-тремя фразами оставляет это себе на память. Так, в один из первых приездов в Сан-Ремо возле пансиона «Адриана», где он станет жить, его поражает «извозчик одноконный с бубенцами, днем с зонтиком» [[29](#_n_3_3_029)]. А в казино он обратил внимание на игрока — какого-то маркиза, регулярно приезжающего играть в Сан-Ремо.

А тут — новая работа — и ни слова. Оказывается, оттого, что путного записать было нечего. Немирович-Данченко пишет 8 марта 1933 года Бокшанской, что уже полтора месяца, по существу, ничего не делает, а только ездит из Сан-Ремо в Рим и обратно, надеясь репетировать «Кошку», но толку нет и лишь проживаются деньги. Он ругает себя в этом письме чуть ли не последними словами: «А когда начинаю разбираться в куче дурацких условий, в какие я попал с своей идиотской мыслью поставить итальянскую пьесу, — то только чертыхаюсь и вообще становлюсь вульгарен» [[30](#_n_3_3_030)]. Столкнувшись с реальностью, он высмеивает себя: «Захотелось мне — видите ли — раз уже понадобилось что-то делать, — показать, что можно сделать с пьесой даже средних качеств, если театр даст настоящее искусство» [[31](#_n_3_3_031)]. Уж не пострадал ли он от самомнения?

Желая провести свою идею, он взялся за постановку произведения драматурга, который, как выясняется, «печет свои пьесы как блины» [[32](#_n_3_3_032)]. Живет он на краю Италии — в Триесте, где после долгих мытарств Немирович-Данченко показал свой спектакль 12 апреля 1933 года. Эту-то дату Немирович-Данченко отметил в записной книжке.

Премьера прошла под «многочисленные аплодисменты» [[33](#_n_3_3_033)]. Автор был в восторге и «три дня» угощал Немировича-Данченко шампанским. Но это не скрасило правды. «Ужасающая постановка!» [[34](#_n_3_3_034)] — записал Немирович-Данченко. Его раздражали своей оперностью декорации Г. К. Лукомского, который не посчитался с его режиссерскими пожеланиями. Из‑за стечения обстоятельств вся организация работ на этот раз была у Павловой плохая. Да и сама она была не в творческом настроении, отвлеченная болезнью матери.

Между тем Немирович-Данченко приложил к пьесе массу труда, практически переписав ее, сделав из штампованных персонажей индивидуальности. Но в итоге похвалить себя мог лишь за одно — за проявленную энергию. «Работал я, словно мне только что минуло сорок, — хвастал он. — Кричал, сердился, ругался, бегал по сцене…». А ведь ему, и правда, шел {314} семьдесят пятый год. Он мог бы сравнить себя со Станиславским. Тот в свой 70‑летний юбилей 17 января 1933 года сидел дома и слушал приветствия по радио. Лишь немногих он смог принять и пожать им руку. Немирович-Данченко приветствовал его телеграммой: «Если бы я молился, я просил бы судьбу сохранить Вам силы на много-много лет».

После «Кошки» Немирович-Данченко уже ни за какую новую работу в Италии не брался. Еще не закончив эту постановку, он уже понял, что достаточных денег заработать не удается. «Хочу возвратиться [в] апреле, работать все лето, — телеграфировал он Станиславскому, — но не знаю, как выбраться отсюда, много долгов, нужно много денег, на днях поеду [в] Сорренто [к] Горькому посоветоваться» [[35](#_n_3_3_035)].

Мысль, что надо воздействовать на власти через Горького, как помним, принадлежала Станиславскому. Теперь Немировичу-Данченко уже ничего не оставалось, как воспользоваться ею. И хотя театр носил теперь имя Горького и Горький то и дело был его заступником перед властями, сделать это было ему, вероятно, нелегко. Как-никак надо было идти на поклон к бывшему своему обидчику.

Кажется, что для этого случая Немирович-Данченко надел маску радушного туриста. Он едет отдохнуть и избавиться от привязавшегося кашля. Сорренто — целебное место для легких. Кроме того, он там еще не бывал. Потом, уехав с Капри, он напишет Горькому тоже, как счастливый турист: «Дни на Capo di Sorrento вспоминаю, как какое-то плавание по великолепному озеру в великолепные дни с великолепной книгой. Боялся, что мозолю глаза, а то бы еще пожил!»

Немирович-Данченко хотел остановиться в отеле, просив Горького порекомендовать ему какой-нибудь по средствам, но был приглашен в дом. В этом не было ничего особенного, потому что в гостеприимном доме Горького кто только не живал. Поселившись на третьем этаже, Немирович-Данченко записал в книжечку: «У Горького. Из моего балкона вид на сев.‑вост. Чуть влево Везувий, вправо — Сорренто. Плоскогорье, точно от расколовшегося куска — отвесный, неровный борт в море — суживающееся в долину. С севера мягкие горы» [[36](#_n_3_3_036)]. По обыкновению, Немировичу-Данченко показалось мало слов, и, как в Голливуде, он еще нарисовал план местности. Можно себе представить, как он стоит на балконе, под которым сад, и слушает весну: «Весна, конец марта, тихо. И птичка, очень славно поющая — вроде малиновки» [[37](#_n_3_3_037)].

{315} Осматривая Сорренто, Немирович-Данченко видел старый отель, известный тем, что в нем жил Тургенев. Он описывает его нынешний вид, наверно, мало отличающийся от тогдашнего, «с куриным хозяйством» и «апельсиновыми деревьями в соломенных шляпах (крышах) от града» [[38](#_n_3_3_038)].

А дальше он все-таки пишет два слова о самом Горьком: «У Горького волосы черные с малой проседью — а усы рыжие» [[39](#_n_3_3_039)].

Наконец, в записной книжке Немировича-Данченко среди этих зарисовок находится одна фраза по делу: «Горький рекомендует в Академию Державина, Дживилегова» [[40](#_n_3_3_040)]. Тема будущей мхатовской академии занесена в дом Горького Станиславским.

В январе и феврале 1933 года Станиславский писал Горькому, что при МХАТ создается академия. Она не возможна без учебника по «системе», а написать его никак не удается «в связи с требованиями “диамата”». Станиславский хочет при встрече получить совет Горького, как тут быть. Он рассказывает Горькому о волнующем его столкновении во МХАТ: развивать ли театр «вглубь» или «вширь». Он за то, чтобы «вширь» театр развивался в Филиале, и надеется, что Горький поддержит его и тех, кто за движение «вглубь». Получается, что Горький обсуждал с Немировичем-Данченко эту тему.

Несомненно, что они говорили и о последней пьесе Горького «Егор Булычов». Немирович-Данченко уже писал ему, что нашел ее «пленительной», написанной «молодо, свежо». Станиславский же просто сам собрался ставить «Булычова», но без спешки, «серьезно, в плане нашего искусства».

О цели своего приезда Немирович-Данченко записей не сделал. Но по его письму к Горькому уже опять из Сан-Ремо 18 апреля 1933 года можно судить, что цель была достиг нута. Очевидно, Горький обещал обратиться прямо к Сталину. От того, в каком смятении Немирович-Данченко задает в этом письме вопросы, можно понять, что свое обещание он пока не выполнил. Да и обещал ли? Немирович-Данченко вдруг за сомневался: «Может быть, я Вас не понял? Может быть, на до, чтоб инициатива пошла от Константина Сергеевича? <…> В таком случае к кому ему обратиться? К Андрею Сергеевичу[[79]](#footnote-80) или непосредственно к Иосифу Виссарионовичу?»

1 мая 1933 года Немирович-Данченко получил от Станиславского тревожную телеграмму: «До приезда Алексея Максимовича {316} ничего предпринимать нельзя» [[41](#_n_3_3_041)]. Выходит, своей телеграммой от 25 апреля, что «Горький просил Иосифа Виссарионовича» [[42](#_n_3_3_042)], Немирович-Данченко ввел Станиславского в заблуждение? Это загадка, обсуждение которой было не для переписки. Оставалось настаивать, чтобы в Москве поняли, что чувство собственного достоинства не позволяет ему самому жаловаться властям на свое бедственное положение.

Станиславский собрался с силами и составил письмо к Сталину, ссылаясь на Горького: «Насколько мне известно, об этом уже писал Вам Алексей Максимович» [[43](#_n_3_3_043)]. Дальше он кратко изложил просьбу помочь Немировичу-Данченко вернуться, для чего нужны полторы тысячи долларов. Станиславский просил для своего подопечного снисхождения. «Как бы ни расценивать причины, по которым Владимир Иванович очутился за границей в настоящий момент в столь трудном — даже угрожающем — для него положении <…>» [[44](#_n_3_3_044)] — не отрицал он возможных обвинений в говорил, что сам прощает Немировича-Данченко, чтя его талант и заслуги. Он подчеркивал, что заслуги были «в революционные годы» [[45](#_n_3_3_045)]. Они заключались в том, что Немирович-Данченко «все силы отдавал на поддержку МХАТ и на развитие и создание искусства новой великой эпохи» [[46](#_n_3_3_046)]. Станиславский очень старался соответствовать духу времени.

Он знал, что оправдания Немировича-Данченко своей задержки обстоятельствами в итальянской труппе, помешавшими выпустить спектакль в срок, «не являются в глазах управляющих МХАТом организаций и советской общественности уважительными» [[47](#_n_3_3_047)]. Ведь никаких других оправданий из письма Немировича-Данченко от 10 мая 1933 года Станиславский почерпнуть для своего ходатайства не мог. А он уже видел, что «постоянное откладывание» [[48](#_n_3_3_048)] Немировичем-Данченко приезда стало опасным.

Поэтому Станиславский пытался разъяснить Сталину, что в настоящую минуту Немирович-Данченко необходим для выполнения «замечательных и нужных задач, поставленных Театру Правительством и Партией» [[49](#_n_3_3_049)], которые один он не в состоянии выполнить. Конечно, все эти доводы, которые так мучительно составлял Станиславский, властям были не нужны. Все зависело от их собственных политических расчетов.

Утром 19 мая 1933 года в Москву приехал Горький. Но уже не важно, кто и в какой последовательности хлопотал о высылке Немировичу-Данченко денег. Ход бумаг был формальностью. {317} Немирович-Данченко «по совету Горького» [[50](#_n_3_3_050)] послал радиограмму из Рима Бубнову, Бубнов написал Ворошилову, Ворошилов — Сталину. Ворошилов писал цинично: «Мое мнение, можно было бы удовлетворить просьбу при условии обязательного и немедленного возвращения Н.‑Данченко в Москву, в противном случае этот ловкий старичок будет доить казну и дальше» [[51](#_n_3_3_051)].

2 июня 1933 года Станиславский послал телеграмму Немировичу-Данченко о том, что деньги ему переведены, но с условием немедленного приезда. «Сообщите день» [[52](#_n_3_3_052)], — требовал Станиславский.

Немирович-Данченко молчал.

Станиславский «ужасно волновался» [[53](#_n_3_3_053)], думал, не заболел ли он.

Дни шли. Станиславский не выдержал, послал 7 июня вторую телеграмму: «Получили ли Вы деньги, сообщите, когда выезжаете, Ваш ответ телеграфом необходим» [[54](#_n_3_3_054)].

Опять неделя молчания. Наконец 14 июня пришла телеграмма из Сан-Ремо: «Все вещи на вокзале» [[55](#_n_3_3_055)]. И объяснение: «Екатерина Николаевна внезапно серьезно заболела. Доктор требует несколько дней» [[56](#_n_3_3_056)]. К счастью, эти новые дни отсутствия никто не принял во внимание. 2 июля 1933 года Немирович-Данченко прибыл в Москву.

## Глава четвертаяНемирович-Данченко готовился к Москве — Проблемы Станиславского — В атмосфере московской жизни — Актер «стал советским человеком» — «Таланты и поклонники» — «Синтетическое восприятие образа» — «Высокое почтение к нашему театру» — Идеология и быт — Станиславский узнает о сезоне — Обстоятельства Станиславского за границей — К 75‑летию Чехова — Упреки и наставления Станиславскому

Немирович-Данченко не просто сел в поезд и приехал. Он готовился к возвращению, чтобы сразу оказаться на том месте театральной и общественной жизни, на каком был два года назад перед отъездом. Он словно вычеркивал эти два года, когда власти начали думать, что потеряли его для советской страны. Необходимо было развеять эти сомнения.

Перед отъездом Немирович-Данченко разобрал свой архив. Очевидно, очень многое уничтожил. Иначе чем объяснить, {318} что почти никаких документов его деятельности в Италии не сохранилось. Даже афиш и программ трех постановок.

Затем в его записной книжечке рядом с именами европейских и американских деятелей появился список руководящих в СССР лиц с указанием их должностей: нарком просвещения Бубнов, Секретарь ЦИК Енукидзе, председатель ЦК Рабис Боярский, заведующий сектором искусств Аркадьев и т. д. Нужные для предстоящих контактов лица.

Далее он предвидел вероятные интервью. Он понимал, что должен будет сделать акцент на теме: «Как на моем искусстве отразились революции и особенно Большевистская Октябрьская» [[1](#_n_3_4_001)]. Он ответил, что это его «максимализм». В чем же максимализм? Оказывается, не в идеях, а в приемах искусства. Он перечисляет их: «Зерно. Сквоз[ное] действие. Характер. Стиль (гогол[евская] гиперт[рофия])» [[2](#_n_3_4_002)]. Даже упоминает о «физическом самочувствии» [[3](#_n_3_4_003)]. Все это для него обязательно максимально. Немирович-Данченко подчеркивает, что проповедует эти приемы давно, но только люди этого не замечали, потому что никто не рассматривает его работу отдельно от «главного русла Х[удожественного] Т[еатра]» [[4](#_n_3_4_004)]. Сейчас ему особенно важно говорить о *своем* театре.

Для себя, для личного душевного самочувствия он тоже вырабатывает правило: «Свобода духа это значит полнейшее спокойствие духа» [[5](#_n_3_4_005)]. Это его защитная реакция. По этому правилу он проживет сезон 1933/34 года, порой удивляя и заставляя окружающих думать, что он равнодушен к происходящим на его глазах явлениям в театре.

Новая жизнь началась для Немировича-Данченко в воскресенье 2 июля 1933 года, когда без четверти десять утра его поезд подошел к московскому перрону. Встречали его только Бокшанская и Судаков. Они были специально на один день командированы для этого из Ленинграда, где МХАТ пребывал на гастролях.

Следующий день по приезде сразу же сложился напряженно. К нему приходил Сахновский с разговорами о МХАТ, Вера Инбер говорила с ним о новом тексте для «Травиаты» в Музыкальном театре. В три часа дня Немирович-Данченко пришел к Станиславскому. После этого он дома отдыхал и не подходил к телефону. Вечером написал второе после приезда в Москву письмо Екатерине Николаевне в Швейцарию, где она осталась погостить у родственников.

Наверняка, он описал ей свою встречу со Станиславским. Однако, бог весть, сохранилась ли где-то эта серия писем Немировича-Данченко {319} к жене. В его архиве их нет. Поэтому трудно предположить, таким ли показался ему Станиславский, каким представляется по косвенным документам.

Документы говорят, что Немирович-Данченко застал Станиславского не в лучшем состоянии здоровья и духа. К этому времени произошло очередное потрясение мхатовских руководящих структур. «В Театре у нас непрерывно напряженная атмосфера <…»>, — писала Бокшанская в конце февраля 1933 года. Она объясняла ее несогласиями молодежи со «стариками».

Очевидно, обеспокоенный нарастанием этих настроений, Станиславский отправил 15 апреля 1933 года «частное» письмо Енукидзе. Кажется, он писал его, чтобы познакомить со своим пониманием дел в театре на случай чьих-нибудь жалоб. Он объяснял, что репетиции «Мольера» прервались из-за работ по открытию 1 марта Филиала спектаклем «На дне». Репетиции «Талантов и поклонников» он проводит у себя дома, потому что занята возобновлениями Большая сцена, а до того он все болел. Станиславский успокаивает Енукидзе, что зато эти занятия были «учебой», «школой», «проверкой» для артистов. По части академии МХАТ дело тоже двигалось: создаются учебные программы. Только в одном Станиславский признавал себя виноватым. Он не в силах проводить больше чем одну репетицию днем и одно заседание вечером.

В середине июня напряжение во МХАТ, видно, стало критическим, и к Станиславскому, несмотря на его грипп, пришли Леонидов, Москвин, Егоров и Сахновский, чтобы выработать новые формы управления. Было решено отобрать у «Совета трех» повседневное руководство (оставив ему вопросы этики и выпуска премьер) и передать его новому органу — «совещанию» при заместителе директора по Художественной части Сахновском. С «совещанием» возвращались к руководству молодые силы: Судаков, Мордвинов, Марков, Калужский. На рассмотрение самого Станиславского будут передаваться лишь «особо важные случаи принципиального характера» [[6](#_n_3_4_006)].

Станиславский полагал, что Судаков и Мордвинов, совмещающие работу во МХАТ с работой в других театрах, не смогут вести дело в полную силу. Особые права, не меньшие, чем заместителя своего и Немировича-Данченко, Станиславский в таком случае хотел дать Егорову.

Обсуждение перемен сказалось на болезни Станиславского: температура поднялась до 39,6, дело дошло до консилиума, так что на гастроли в Ленинград мхатовцы уехали в тревоге. {320} Через пять дней после этого разговора Станиславский настоял на своем и оформил доверенность на управление и распоряжение делами и имуществом МХАТ Егорову. Его поступок становится понятным, если принять во внимание, что сам он, как только поправится, уедет на лето за границу, а вернется ли Немирович-Данченко, как обещал, неизвестно.

К этому добавилась неприятность по творческой части. Из‑за болезни Станиславский не смог быть на генеральной «Талантов и поклонников». Председатель Главреперткома Литовский обвинил его за глаза в неправильной трактовке образа студента Мелузова.

Решение этих проблем Станиславский теперь оставлял в наследство приехавшему наконец Немировичу-Данченко. Вероятно, об этом они говорили 3 июля во время своей единственной встречи, отчего так и устал Немирович-Данченко. 16 июля 1933 года Комиссия, возглавляемая Енукидзе, вынесла постановление, что на время отъезда Станиславского все его директорские обязанности возлагаются на Немировича-Данченко. Станиславский уехал на французский курорт Руайа 30 июля 1933 года.

Постановление Комиссии Немирович-Данченко положил под сукно, не желая менять заведенный порядок в театре. Он хотел, чтобы Станиславский оставался единоличным директором, а пока он в отъезде, «пусть работают и отвечают за все его заместители». Поэтому он показал Егорову эту бумагу только в октябре, когда выяснилось, что Станиславский задерживается за границей. Он показал ее, чтобы соблюсти формальность, и в дальнейшем выдал Егорову со своей стороны доверенность на управление МХАТ.

Егоров оценил его поступок. «Если Вас интересуют мои отношения с Владимиром Ивановичем, — писал он Станиславскому, — то ничего лучшего я желать не могу. Недавно он мне выдал такую же полную доверенность, как и Вы» [[7](#_n_3_4_007)]. (Здесь же Егоров описал Станиславскому интригу, проводимую им в театре в обход Немировича-Данченко.)

При себе Немирович-Данченко оставил Егорова в той же власти, что и при Станиславском. Он действовал вопреки настроению своего «верхнего» кабинета, отношения которого с Егоровым день ото дня ухудшались, а может быть, и вопреки себе тоже. Когда против Егорова выступит и Художественная часть, Немирович-Данченко все равно скажет ему, что мудрость велит им обоим не обращать на это внимания. Немирович-Данченко знал, как отражаются на Станиславском {321} любые гонения на Егорова, и не собирался их поощрять. Возможно, так он отвел опасность и от самого себя. Восстановить свой директорский авторитет у начальства после долгого отсутствия он мог лишь упрочением мира в Художественном театре. Всякая борьба поставила бы его на грань катастрофы, когда, как предполагал Леонидов, его могут перевести руководить Малым театром. Что-то подобное уже носилось в воздухе, тем более, что сам Немирович-Данченко не прочь был поставить там чеховского «Иванова».

А кроме того, он же решил, что спокойствие дарует «свободу духа».

Задача его самоутверждения была в ином — в личной творческой активности. Как можно скорее надо было начать работать. Для этого следовало понять, какова сейчас жизнь и каково искусство. И вот Немирович-Данченко уже на выставке советских художников. Его поражает: «Бедность самой публики. Глупые цветочки вдоль лестницы» [[8](#_n_3_4_008)]. Наверное, это были белая сирень в корзинах или розовые примулы в горшках, которые тогда были в моде. От этого он отвык в Европе. «Оч[ень] мне понравился *Бродский*, — записывает он в книжечку. — Ленин в Смольном. Его же огромное полотно Собрание <…>» [[9](#_n_3_4_009)]. Это то, что касается новизны тем. Что касается живописи, то Немирович-Данченко по-прежнему не любит Ульянова и приятно удивлен тем, что «все еще Конч[аловский] идет первым!» [[10](#_n_3_4_010)] Ему еще предстоит увидеть в оформлении Кончаловского последнюю молодежную новинку МХАТ «Хозяйку гостиницы».

Немирович-Данченко жаден до впечатлений и общений и остается таким весь наступивший сезон, как будто это интересует его даже больше Художественного театра. «Вскоре после приезда, — сообщает об этом Станиславскому Таманцова, — он очень интересовался всем, что происходит вокруг, много выезжал, ходил в другие театры, на банкеты, одним словом, всюду, куда его приглашали. <…> Правда, в нашем Театре он бывал редко <…>» [[11](#_n_3_4_011)]. (Таманцова, видно, не оценила, в чем дело.) Сам о себе Немирович-Данченко рассказывал то же: «<…> театры отнимают у меня времени меньше, чем всякие встречи, выступления, дискуссии, приемы, статьи…»

Быть может, некоторые в Художественном театре и понимали дело, как Таманцова, что Немирович-Данченко должен там сидеть с утра до вечера на репетициях и спектаклях. Сам он считал своей работой не это. «Я должен делать то, что другой вместо меня не может сделать, — объяснял он. — <…> На {322} моей обязанности лежит внимательно следить за всем, что делается, и, если понадобится, в нужный момент сказать: “Это не Художественный театр”». Этим он очень отличался от Станиславского, который не мог не репетировать постоянно, так же постоянно сомневаясь в том, правильно ли репетируют без него, самостоятельно. Станиславский по природе своей был больше практик, а Немирович-Данченко — руководитель.

Первая цель Немировича-Данченко сейчас была подать Художественный театр общественности, вторая — укрепить его внутренние опоры. В сентябре 1933 года в журнале «Рабис» появилась беседа с Немировичем-Данченко, в которой он расставил необходимые акценты. Он говорил, что актер уже идейно созрел и ему не нужны воспитатели ни со стороны критиков, ни со стороны драматургов. Также актер уже сам знает, что такое «формализм» или «чистый эстетизм». Это важное заявление, потому что Немирович-Данченко, исходя из этого, требует доверия театру. То, что актер, как говорит Немирович-Данченко, «уже стал советским человеком», освобождает его для другой задачи — заниматься своим искусством.

Тут Немирович-Данченко демонстрирует некий поворот своих взглядов. Он объявляет: «А *театр — это актер*, хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу, и театральное искусство есть прежде всего актерское искусство». Не уставая прежде напоминать о первенстве автора, теперь он видит, что опираться надо на актера. Такая перемена понятна: сиюминутное нефиксируемое актерское искусство шире, гибче, а потому может быть самостоятельнее и свободнее того, как работают в идеологических рамках нынешние драматурги и критики. Немирович-Данченко говорит: «<…> театр является у нас большим *государственным делом*». Во исполнение этого дела он отказывается прикрывать искусство «политическими лозунгами» и требует «художественной честности».

Все проблемы, затронутые Немировичем-Данченко в беседе с журналом «Рабис», практически встали перед ним в это же время, когда он занимался выпуском «Талантов и поклонников». Следовало решать, как он говорил, кто на вершине «треугольника»: «Пьеса, театр и публика» [[12](#_n_3_4_012)]. Чья роль ведущая?

Немирович-Данченко сразу попал в сложное положение между своим пониманием пьесы, пониманием Станиславского и уже предъявленными к спектаклю на весеннем показе идеологическими требованиями. «Я бы ставил иначе не потому, что я не принимаю, а потому, что отвык от такой полу натуралистической постановки» [[13](#_n_3_4_013)], — говорил он о «Талантах и поклонниках» {323} Станиславского на первой встрече во МХАТ с драматургами и критиками 5 октября 1933 года. Но он был согласен со Станиславским, на этот раз следовавшим в понимании образов за Островским. «И потому берусь защищать все происшедшие от этого курса результаты» [[14](#_n_3_4_014)], — приготовился Немирович-Данченко к полемике.

Одним из результатов было то, что Станиславский не стал делать из бедного студента Мелузова и богатого помещика Великатова классовых конкурентов, что по советским понятиям было необходимо. Он показывал их типичными персонажами закулисной среды «поклонников» провинциального театра. Станиславский считал, что Островский поставил свою героиню Негину перед выбором между ними, равным выбору между любовью и театром. Негина, как истая актриса, выбирала Великатова, потому что он клал к ее ногам театр, и жертвовала любовью Мелузова. К тому же ее собственное сердце еще не знало настоящей любви.

При этой трактовке пьесы Мелузов совсем не был идейным героем и становился характерной фигурой, чем очень увлекались на репетициях как Станиславский, так и исполнитель роли И. М. Кудрявцев.

Правда, Станиславский не был так прост и принял меры, чтобы к Ершову, игравшему Великатова, не могли придраться, и немножко делал из барина купца. «Мне нравилось, — писал Станиславский, — как он выполнял придуманные ему задания для идеологической стороны». Стоит обратить внимание, что все это было придумано, а не взято у Островского, который писал не о символах, а о живых людях.

Но и выполняя эти «задания», Великатов Ершова выигрывал в сравнении с Мелузовым Кудрявцева, настолько тот был сух. На беду у Кудрявцева не было личного обаяния. Его игра отличалась логикой мысли и действий.

Весной председатель Главреперткома указал, что такой Мелузов — идеологическая ошибка театра, так как оправдывает уход Негиной к Великатову. Станиславский не соглашался с этим. Вместо него, лежавшего в постели, Сахновский ездил объясняться с Литовским в присутствии Бубнова. В результате разрешили оставить Мелузова как есть. Напутствуя актеров перед сентябрьской премьерой, Станиславский все же просил Кудрявцева «стараться быть приятнее, даже красивее, не пастором».

Окончательная редакция образа Мелузова была принята через год, с приездом Станиславского. Впервые он увидел {324} «Таланты и поклонники» на сцене 20 октября 1934 года, а 22‑го пригласил исполнителей к себе домой для беседы. Спектакль его разочаровал. Кудрявцев считал, что так произошло под влиянием критической статьи Тальникова.

В октябре 1934 года Тальников написал три статьи на тему дублерства ролей. В одной из них (17 октября в газете «Советское искусство») он, в частности, затронул «Таланты и поклонники» во МХАТ, назвав спектакль «неудачным» и советуя передать роли дублерам, которые обновят его в лучшую сторону. Вероятно, его замечание прибавило огорчения к собственным впечатлениям Станиславского: «Я прямо вчера поразился, своего театра не узнал на спектакле “Таланты и поклонники”».

Станиславский пришел в смятение. Отрицать плохое исполнение при своей требовательности он не мог, но принять упреки в неверной трактовке ролей тоже не мог. Эти упреки были ему давно известны. Сам Кудрявцев в прошлом году писал ему в Ниццу, что пресса ругает его «за “дискредитацию” Мелузова».

По дневниковым записям Кудрявцева 20 – 25 октября 1934 года видно, как Станиславский пытается найти компромисс, доказывая, что можно сыграть Мелузова героем и потом довести образ до совершенства, не боясь подчеркнуть его некрасивую внешность и бедность на грани нищеты. Кудрявцев переживал отступление от первоначального замысла как измену Станиславского, а день 22 октября, когда тот заговорил о новом рисунке роли, считал днем смерти Пети Мелузова.

Скорее всего, Станиславский не изменял, а у него уже не было сил противостоять идеологическому натиску. После года, прожитого за границей, он чувствовал себя особо неуверенным и, может быть, просто боялся.

Возвращаясь к событиям 1933 года, к участию Немировича-Данченко в судьбе «Талантов и поклонников», следует отметить, что в сентябре он провел одиннадцать репетиций из двадцати перед осенней премьерой спектакля. Он решил спасать постановку с помощью Ершова и сделать первым исполнителем роли помощника режиссера Нарокова Качалова, а не Орлова. Кудрявцева же он, наоборот, посчитал стоящим на своем месте. Ершов стал играть Великатова каким-то напыщенным покупателем, нежели увлеченным Негиной человеком. Но и такого, поправленного, Немировичу-Данченко все же пришлось защищать от рецензентов, требующих прямых отталкивающих черт. Ершов же был красив. «Неужели вы боитесь, {325} что в зале будет хоть один человек, который встанет на сторону этих господ, неужели вы думаете, что до публики не дойдет» [[15](#_n_3_4_015)], — изумлялся Немирович-Данченко подобному примитивизму, встречаясь с драматургами и критиками во второй раз.

Это собрание происходило как бы уже в другую эпоху для Немировича-Данченко и Художественного театра. Немирович-Данченко искал органичные для МХАТ точки соприкосновения с развитием идеологии в стране, а потом и с теми условиями, в которые поставило театр правительство. Кажется, он нашел их.

Два выступления Немировича-Данченко в сезоне 1933/34 года дают представление об этом: его речь «к актерскому цеху» [[16](#_n_3_4_016)] на праздновании 35‑летия МХАТ 27 октября 1933 года и его участие во второй встрече драматургов и критиков с актерами МХАТ 15 марта 1934 года.

«<…> К нам ворвался новый элемент, говорил Немирович-Данченко артистам, — *классовое* восприятие образа. Это настолько важно, что он начал расталкивать и театральное и жизненное чувствования» [[17](#_n_3_4_017)]. Немирович-Данченко не соглашался принять «классовое восприятие» ведущим, как предписывала официальная идеология и политические задачи. Он настаивал на «синтетическом восприятии образа» [[18](#_n_3_4_018)]. В нем, как он сказал, «сливаются чувствования — и классовое, и жизненное, и театральное» [[19](#_n_3_4_019)].

Немирович-Данченко не видит в этом синтезе никакой опасности для правдивого искусства МХАТ. Он уверяет, что, поддерживая Художественный театр материально, государство говорит ему: «Даже не считайте себя обязанными проводить узкополитическую тенденцию: нам нужно прежде всего ваше искусство и сохранение лучших традиций вашего театра» [[20](#_n_3_4_020)].

Это дало право Немировичу-Данченко заявить драматургам и критикам, что они «устарели» [[21](#_n_3_4_021)], требуя, «чтобы звучала, звенела идеология, словно думают, что до публики она не дойдет» [[22](#_n_3_4_022)]. Он заявил это в ответ на слова Юзовского о «чувстве смущения и неловкости» [[23](#_n_3_4_023)] от последних работ МХАТ — «Талантов и поклонников» и «Егора Булычова». Неудобно за театр оттого, что в «Талантах» не решен с социальной точки зрения «центральный образ пьесы» [[24](#_n_3_4_024)] — Великатов, к которому театр отнесся с либеральностью Островского. А в роли Булычова Леонидов дает «антисоциальную тему смерти» [[25](#_n_3_4_025)], особенно в сравнении с игрой Щукина в Театре им. Вахтангова.

{326} Последнее замечание открыло новую тему для критики: почему МХАТ стал брать пьесы из чужого репертуара, почему он плетется в хвосте. Немирович-Данченко признался, что до революции он никогда бы не отважился поставить пьесу, идущую, например, в Малом театре, потому что нельзя было бы собрать публику. Теперь же публика с интересом смотрит одну вещь в разных театрах, да и вообще публика другая и по числу, и по характеру.

А в том, что МХАТ не пользуется правом первой постановки, по мнению Немировича-Данченко, виноваты сами авторы. Они не заинтересованы в лучшей постановке своей пьесы, и тут Немирович-Данченко преподнес сенсацию: это власти предложили МХАТ брать пьесы из чужого репертуара и сделали это «от самого высокого почтения к нашему театру» [[26](#_n_3_4_026)].

Еще конкретнее Немирович-Данченко разъяснил новую задачу МХАТ: «Так и говорится: если есть какая-то хорошая пьеса, если определилось, что она хорошая МХАТ должен ее поставить» [[27](#_n_3_4_027)]. Поэтому идет «Егор Булычов», поэтому пойдут поставленные Театром МОСПС «Враги» и Малым театром — «Любовь Яровая».

Немирович-Данченко относился к новым репертуарным заданиям МХАТ двояко. Он понимал абсурдность их и даже позволил себе шутить: «Я как директор театра мог бы так обращаться с драматургами: поставьте вашу пьесу в любом театре, если она окажется действительно хорошей, тогда мы ее поставим» [[28](#_n_3_4_028)]. На эту его реплику последовал смех присутствующих. Но, как человек тщеславный и патриот Художественного театра, он гордился: «Мы не плетемся в хвосте, во всяком случае образовались какие-то совершенно новые условия»[[80]](#footnote-81) [[29](#_n_3_4_029)].

Немировича-Данченко злило постоянное желание критиков откапывать в спектаклях «крамолу». После премьеры «Булычова» он даже пытался ответить Тальникову на его критику, но письмо не отправил. По его мнению, критик должен объяснять зрителю искусство, а не брать на себя роль «судебного следователя». Об этом же Немирович-Данченко говорил на встрече во МХАТ. Он объяснял, что направление МХАТ состоит в «углубленности». И если в «Булычове» вахтанговцев {327} «на первом месте политическая зарядка» [[30](#_n_3_4_030)], то во МХАТ искусство другое. Оно в том, чтобы политику и идеологию проводить через «актерского живого человека» [[31](#_n_3_4_031)].

«Углубленность» искусства потребовала от Немировича-Данченко поставить перед театром новую задачу. Он говорил о том, что «жизненное чувствование» порой из-за неправильного применения «системы» Станиславского снижается в спектакле до «житейского», когда теряются «замысел и яркость изображения» [[32](#_n_3_4_032)]. Но отказываться ради подчеркнутой идеологии от быта, по его мнению, никак нельзя, и потому к восприятию быта надо подходить «эмоционально» [[33](#_n_3_4_033)]. Тогда он будет защищен от мещанского натурализма.

«До чего мы, в сущности, договорились? До быта, до радости быта, и это одна из самых важных черт» [[34](#_n_3_4_034)], — утверждал Немирович-Данченко свой путь для Художественного театра. Не интересуются таким бытом в искусстве только пресыщенные или нездоровые люди. И «розовый снег», и «ломка льда» весною, и непременно окружающая человека «грязь» [[35](#_n_3_4_035)] составляют жизнь, ее эмоциональный быт. «<…> Выбрасывать все это из своего театра мы никак не можем, — говорил Немирович-Данченко драматургам и критикам. — И как бы ни хотелось быть схематическим, но мы должны сказать, что в жизни человеческой вечная драма» [[36](#_n_3_4_036)]. Такова была главная для Художественного театра, органическая для него точка пересечения с современностью, найденная и обоснованная Немировичем-Данченко.

Станиславский, живя во Франции, имел самые скупые сведения обо всех этих идеологических баталиях. От Немировича-Данченко он знал только, что цензурные требования по-прежнему суровы, что «Бег» прекратили репетировать, чтобы не тратить «даром» [[37](#_n_3_4_037)] работу, и поэтому же не возобновляют «Братьев Карамазовых» и «Синюю птицу». Таманцова и Егоров больше посвящали его в события за кулисами, ссылаясь на то, что о творческой жизни будет писать сам Немирович-Данченко, как он им якобы заявил в начале сезона.

После премьеры «Талантов и поклонников» Немирович-Данченко составил текст телеграммы Станиславскому, но он был слишком длинным. Телеграмма ушла сокращенной, а полный ее текст Таманцова привела в письме к Станиславскому. Тогда он узнал, что публика «сначала была холодна» [[38](#_n_3_4_038)] из-за своей пагубной привычки к трюкам и эффектам в других театрах. Во МХАТ же она оказалась перед строгим и серьезным исполнением. «Спектакль закончился большим {328} успехом» [[39](#_n_3_4_039)], — рапортовал Немирович-Данченко. А Таманцова критиковала внесенные им поправки и считала, что против весеннего показа спектакль шел в «несколько замедленном темпе» [[40](#_n_3_4_040)].

Станиславский телеграммой благодарил Немировича-Данченко, что тот не допустил халтуры при выпуске «Талантов», а сам, переживая, «что “Таланты” треснулись», жалел свою работу и надежды, не получившие развития. Его удручало собственное режиссерское положение: «Это работа для работы, репетиция для репетиции, не видя результатов».

Наконец, во второй половине февраля 1934 года Станиславский получил большое письмо от Немировича-Данченко — «весь отчет за то время», что не писал. Немирович-Данченко после трех премьер, выпущенных во МХАТ, и одной грандиозной — «Катерины Измайловой» — в Музыкальном театре в полном изнеможении сбежал на несколько дней в Ленинград отдохнуть и насладиться европейским комфортом гостиницы «Астория». Оттуда и писал.

В первую очередь это было подробное описание постановки «Егора Булычова», немного отличающееся от того, как Немирович-Данченко отстаивал свою постановку перед драматургами и критиками. Станиславскому он мог признаться, что боролся с мрачной «на *тему о смерти*» трактовкой Леонидовым Булычова. Писал он и об успехе спектакля у правительства, и о присутствии в зале Сталина.

От удовлетворения этой работой Немирович-Данченко перешел к обзору готовящихся спектаклей тоже в оптимистическом духе и вдруг подкосил все одной фразой: «Настроение в театре, сказать по правде, довольно вялое». В чем же причина? Оказывается, в том, что «опять начинается полоса демократических требований» со стороны труппы. Немирович-Данченко не считает их правомерными, сдерживает, но и идет на компромиссы. «В театре следовало бы сделать несколько крупных реформ по разным частям, — весьма загадочно пишет он. — Очень уж он похож на старое дореформенное казенное учреждение. Медленно, косно, без любви, без веры». Этим признанием Немирович-Данченко подготавливал Станиславского к неизбежным преобразованиям.

Станиславский радовался успеху «Булычова», считая, что выиграно соревнование с Третьей студией, как он продолжал называть вахтанговцев. Однако подобная конкуренция казалась ему постыдным фактом для МХАТ: «Дожили мы, что плетемся на поводу у Третьей студии и у других театров!» {329} Станиславский еще не знал, что театр в этом случае на поводу совсем у других сил. Он не знал о почетном поручении, полученном Немировичем-Данченко от властей. Это можно было бы объяснить только при встрече, а она все откладывалась.

Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Но без Вас не хочу делать ни шагу…» Он придерживался этого принципа весь сезон 1933/34 года, хотя это и было довольно трудно из-за разных внутренних столкновений между группой молодых руководителей и Сахновским в должности заместителя директора по Художественной части.

Немирович-Данченко прождал Станиславского весь сезон. Помимо прочего его приезд был ему нужен, чтобы самому совсем отстраниться от дел для дописывания своей книги. Ведь он до сих пор был в долгу у зарубежных издательств.

Станиславский собирался приехать в конце сентября 1933 года, затем к юбилею МХАТ, затем в ноябре… «Скандал! — писал он Егорову. — Не могу никак выехать отсюда. Мои сердечные спазмы продолжаются» [[41](#_n_3_4_041)]. К тому времени он уже переехал из Руайа в Ниццу, опять проводил дневные часы на крыше-солярии и писал книгу.

Деньги на жизнь у него были, но их не хватило бы на случай, если он заболеет по дороге домой. Это приводило Станиславского в ужас. С одной стороны, он не хотел просить у властей помощи, с другой — ему нужна была гарантия, что в трудный момент они ему помогут. Немирович-Данченко взялся хлопотать о деньгах и продлении отпуска Станиславскому. Он хорошо понимал положение Станиславского и отдавал ему долг дружеской поддержки.

Станиславский не скрывает, что сдал «физически», хотя «духовно» не считает себя постаревшим. Он пытается взбодриться, ежедневно делая триста дозволенных врачами шагов по крыше, но замечает, что рабочее настроение у него падает. Все-таки он дважды предпринимает путешествия: едет в Монте-Карло послушать Шаляпина в «Севильском цирюльнике» и посещает кинематограф, чтобы увидеть его же в фильме «Дон Кихот».

В декабре 1933 года Станиславский думает, что приедет в Москву в марте — апреле наступающего нового года. В феврале Немирович-Данченко теряет терпение и не без злости пишет о задержке Станиславского за границей: «Так как, по традиции, он должен все делать так, как сделаю я, то, значит, не приедет два года».

{330} По дороге домой, остановившись передохнуть в Париже, Станиславский получает из Москвы телеграмму, что Енукидзе предлагает ему провести лето за границей. Мало этого, разрешено пробыть с ним и сопровождающему его врачу Шелагурову. Мало того, Станиславскому высылаются дополнительные деньги.

Этот неожиданный отпуск Станиславского сорвал их предполагаемую встречу с Немировичем-Данченко в Берлине[[81]](#footnote-82). Станиславский известил его, что не приедет в Берлин. Коли встрече не суждено быть, Немирович-Данченко прибегает к обстоятельному письму: «Вообще, я пишу Вам подробно, т. к. сильно подозреваю, что Вы плохо информируетесь» [[42](#_n_3_4_042)]. Правда минувшего сезона в том, что он «вышел жидковатый». «Таланты и поклонники» вроде бы и неплохи, но ничего не дали и по актерской игре «пресноваты». «Егор Булычов» не понравился Горькому из-за Леонидова. Поставили еще водевиль Киршона «Чудесный сплав», ставший хорошей технической школой для молодежи. Вот, собственно, и все. Одно лишь явление отрадно: пресса хоть и ругает, но уже начинает понимать, что актерское «искусство выше всего — в Худож. Театре» [[43](#_n_3_4_043)] и что оно — основа дела.

В предстоящим сезоне Немирович-Данченко видел важнейшую для сохранения высокого положения МХАТ проблему — чем ознаменовать предстоящее в январе 1935 года чествование 75‑летия Чехова. Он уже посылал в мае телеграмму Станиславскому, предлагая, чтобы тот поставил «Чайку» в Художественном театре, а он сам — «Иванова» в Малом. Теперь же Немирович-Данченко не знал, что делать, потому что Станиславский ответил ему на это так, будто «холодной водой облило» [[44](#_n_3_4_044)].

Станиславский отвечал тогда в мрачном настроении накануне своего переезда из Ниццы в Париж, которого очень боялся: «Мне осталось мало времени для работы и для жизни». Он не хотел ставить «Чайку», полагая, что по-новому этого сделать не сможет, а повторять старую постановку не собирается. Для исполнения «Чайки» поколением молодых актеров ему бы пришлось проводить их через «полный курс учения».

Вообще к «Чайке» Станиславский испытывал сложное отношение. Он отказывал Балухатому в публикации своего режиссерского плана, потому что пьесу хотят возобновлять в репертуаре. Он боялся, что его план и новая постановка войдут {331} в противоречие: «<…> получится тон протеста и вызова с моей стороны».

Чтобы Немирович-Данченко ставил «Иванова» в Малом театре, Станиславский тоже не хотел, рассуждая, что «последние силы» им обоим надо отдавать только МХАТ.

На все эти отказы Немирович-Данченко твердил Станиславскому одно: «Мы обязаны иметь классическое исполнение пьес Чехова: наиболее совершенное в наших возможностях и в нашем искусстве» [[45](#_n_3_4_045)]. Если же этого нет, будет позволено другим театрам ставить Чехова как угодно. Тем более, что это уже желают проделать вахтанговцы.

Получив это письмо, Станиславский замолчал почти на целый месяц. Егорову он писал, что не знает, как быть с деловым письмом Немировича-Данченко («сижу с письмом в руках и не понимаю, что мне надо отвечать»). На совет с Егоровым же времени не было. Немирович-Данченко сердился и тревожился и наконец еще раз написал Станиславскому: «<…> то ли Вам не дают покоя, то ли Вам трудно писать» [[46](#_n_3_4_046)]. Он не догадывался, чем объяснить его молчание.

В тот же день Станиславский взял себя в руки и извинился, приведя кучу всяких оправданий житейского свойства. Однако ни слова не написал по делу.

В том требующем решений письме Немирович-Данченко еще сообщал свой план на лето и осень. Из Берлина он проедет через Москву не останавливаясь прямо в Крым, чтобы дописывать там книгу. «Таким образом, мы с Вами не встретимся», — разочаровался Станиславский и предложил приехать на московский вокзал к поезду, чтобы хоть как-то «повидаться».

Станиславский знал, что ему предстоит на время опять взвалить на себя театр. Он понимал, что, приехав в Москву, снова должен исполнять роль, которую считал не своей. Он должен быть «строгим» главой трех театров — МХАТ, Филиала и Оперного: «<…> мне опять надо быть “страшным”, и я перестаю уметь играть эту роль».

Из МХАТ он уже получил от Егорова намек, что послабления ему не будет. Егоров упрекал его, что своим невозвращением в апреле он плохо подействовал на труппу. Когда же по театру якобы распространился слух, что Немирович-Данченко получил от Станиславского письмо, где тот пишет, что будет работать только в академии, Егоров стал ему выговаривать: «Ах, зачем Вы его написали — ведь эту Вашу мысль, отойти от Театра, ведь Вы могли бы провести в жизнь по {332} возвращении, постепенно, подготовив Театр и актера к Вашему ужасному решению <…>» [[47](#_n_3_4_047)].

На самом деле в том письме из Ниццы 30 мая 1934 года Станиславский только ставил объем своих работ в театре в зависимость от загруженности в академии, если вопрос о ней вообще не отпал.

Однако Егоров и Таманцова уже взялись за исправление мнимой оплошности Станиславского, употребив все силы на то, «чтобы рассеять ужасное впечатление от Вашего решения» [[48](#_n_3_4_048)]. Заодно они убеждали Станиславского, что Немирович-Данченко «выбыл из строя», «старики» болеют и никто, кроме него самого, не может «осветить дорогу Театру в окутавшей его мгле» [[49](#_n_3_4_049)]. В последующем письме Егоров уже не стал прибегать к подобному чувствительному стилю.

Книппер-Чехова, встречая Станиславского в Париже, в Булонском лесу, в кафе Мариньян, на Елисейских полях, увидела его «прежнего, большого, живописного, с прекрасной фигурой». Но кажется, это был один раз из последних, когда он производил такое впечатление. Сам он досадовал, что провел подаренный ему отпуск в душном Париже, и жаловался Егорову: «Вышло глупо: июнь и июль как-то прошли быстро, суетно и без пользы».

Егоров заподозрил, что Станиславский может еще потянуть с возвращением, где июль, там и август. «<…> Откладывать приезд надолго, т. е. до сентября — нельзя» [[50](#_n_3_4_050)], — категорически заявил он. «<…> В августе приедете, примете дела и начнете сезон. Съезд труппы назначен на 23 августа» [[51](#_n_3_4_051)], — распорядился Егоров.

## Глава пятаяСтаниславский берется за руль — Два «кабинета» — Ошибки директора Станиславского — Второй план событий — Толкование «Грозы» — Последняя встреча основателей МХАТ — Последний раз в театре

4 августа 1934 года Станиславский уже был в Москве. Дела стал принимать сразу, до начала сезона. Беседы, состоявшиеся у него с исполнителями спектакля «Страх», кажутся камертоном ко всей его дальнейшей деятельности.

Станиславский заговорил о перерождении искусства МХАТ Первого в искусство МХАТ Второго. Он сослался на {333} некоего театрального критика, указавшего ему на это явление, и тут Станиславский заявил свою творческую задачу — вылечить театр от данного заболевания. «Весь этот сезон я решил твердо направлять руль нашего корабля», — сказал он. Он принялся за это дело сразу, прочитав актерам некоторые свои записи о «перспективе» речи и роли, объяснив, что это «относится не только к речи, но и ко всем моментам актерского исполнения».

Как всегда, в теоретических текстах Станиславского, которые могут кому-то казаться скучными, были рассеяны впечатляющей наглядности примеры. Он говорил о том, что партнеры, знающие перспективу своих ролей, сходятся на сцене, чтобы дать бой друг другу. За этими словами моментально возникала жизнь спектакля, и можно было поверить Станиславскому, что трюк, гротесковый прием, взятые сами по себе, прерывают линию этой жизни и что на этом месте, по выражению Станиславского, появляется «черное пятно».

Первую беседу Станиславский заключил словами, что дал присутствующим «зарядку для учебы на весь год» и предложил им дальше заниматься самостоятельно.

Вторая беседа, 1 сентября, превратилась в репетицию, какая нужна, чтобы актеры перед началом сезона вспомнили пьесу. После читки первой картины «Страха» Станиславский объявил исполнителям, что они утратили ансамбль и «приходится не освежать задачу, а учить все сначала». Если учесть, что до спектакля оставалась неделя, а надо прорепетировать и другие пьесы, положение выглядело катастрофическим.

С точки зрения безграничности усовершенствования произведения искусства Станиславский был прав, но не было времени начинать работу с нуля. Исполнители еще раз пришли к Станиславскому накануне спектакля, 8 сентября. Снова была и беседа, и репетиция, а затем они вернулись в условия крепкого профессионального театра, каким был в то время МХАТ, и заиграли свои спектакли. Сезон начался и покатился как обычно.

Станиславский жил одной творческой требовательностью, а театр — другой. Это доказывает и его встреча с труппой. Характер ее отражен в письме Калужского к Бокшанской, в рассказе Булгакова, записанном Булгаковой в дневник, наконец, в письме Бокшанской к Немировичу-Данченко.

Августа «25‑го К. С. приезжал в театр, вел беседу с труппой, обступившей его, — писал Калужский, — беседа была {334} довольно наивная» [[1](#_n_3_5_001)]. Очевидно, эта беседа происходила как-то на ходу. Никто ее не застенографировал.

«Наивной», наверное, показалась просьба Станиславского спросить себя, что полезного делаешь для театра, и особенно поднять руку для клятвы относиться к работе со всей ответственностью. Если первое поколение, нынешние «старики», когда-то обижалось на Станиславского за «детские приемы» [[2](#_n_3_5_002)] обращения с ними, то что могла думать гораздо более независимая современная молодежь второго поколения? Бокшанская иронически писала, что «тронная» [[3](#_n_3_5_003)] речь Станиславского породила анекдоты. Особенно его намерение присылать кого-то на спектакли следить за добросовестным исполнением ролей. Шутили, что контролером будет Егоров, всякий раз по-новому загримированный и подсаженный в качестве зрителя. Такие смешки кажутся кощунственными по отношению к Станиславскому, но надо помнить, что шутники имели дело не с легендой, а с живым человеком. И какой театр обходится без острословов?

Однако постоянные призывы Станиславского помнить, что за границей, где искусство находится в упадке, МХАТ имеет репутацию лучшего театра и, следовательно, надо спасать его, уже не производили острого впечатления. Станиславский же старался сделать спасение театра близким актерам, как задача в роли. На беседе о «Страхе» он спрашивал, для примера: «Если сегодня бы нам пришлось спасать Художественный театр, что бы вы сделали? На кого бы вы нацелились?» Таким приемом он напоминал актерам о «перспективе роли». И кажется, что в том, как он сам отвечал на этот вопрос, скрывалась его собственная «перспектива роли» директора, которую он с таким нежеланием снова взял на себя. «Все ваше внимание было бы сосредоточено не на тех людях, которые негодны для этого дела и мешают, а на тех, которые могут помочь в этой борьбе», — сказал он. Станиславский как единоличный директор стал сосредоточивать внимание на своих помощниках. Выразилось это в том, что он стал их еще более слушать. Этому способствовал и Немирович-Данченко своей полунейтральной позицией к руководству театром.

Немирович-Данченко проехал через Москву в Ялту 19 августа 1934 года. Он был немного обижен на Станиславского, что тот не свиделся с ним за границей и вместо ответа на письмо прислал одни «извинения и обещания написать» [[4](#_n_3_5_004)], не выполнив их. Немирович-Данченко очень оберегал свою {335} свободу от дел и встреч 19 августа, но Станиславскому все же позвонил по телефону. Ничего серьезного он обсуждать не хотел, напомнив, что пребывает в отпуске.

Из Ялты он написал Станиславскому 26 августа. Четыре пункта в его письме опять касались проблемы, какой постановкой отметить 75‑летие Чехова. Станиславский по-прежнему предпочитал отметить новой постановкой «Трех сестер», а Немирович-Данченко — «Чайкой». Но самое значительное в его письме было заключено в двух первых фразах. «Так как я еще долго буду отсутствовать, то директорство пока что автоматически становится Вашим *единоличным*, — объявлял он. — М. б., Вы будете через секретариат сноситься со мною по *важнейшим* вопросам?» Проведение в жизнь этого метода управления театром повлекло за собой драматизм создавшегося для Станиславского положения. Потом об итогах директорской деятельности Станиславского Немирович-Данченко скажет: «Признаюсь, у меня на Ваше возвращение были другие расчеты».

Та реформа, о которой Немирович-Данченко писал Станиславскому еще в феврале 1934 года, теперь осуществлялась в нежелательном варианте. И еще вопрос, кто затеял ее: Станиславский или его «полезные» помощники? Похожий вопрос и о том, насколько ее подогревали доверенные лица Немировича-Данченко. И помощникам, и доверенным лицам оба давали много свободы действий.

Тут надо справедливости ради признать, что не только у Станиславского был так называемый кабинет, но и у Немировича-Данченко, состоявший из Бокшанской, Маркова и Сахновского. По своим интеллектуально-стратегическим данным он был сильнее «кабинета» Станиславского, но по характеру был тоже «кабинет» или «верхняя дирекция» [[5](#_n_3_5_005)]. И пусть Бокшанская как секретарь была на голову выше Таманцовой, но ее роль при Немировиче-Данченко, по сути, была похожая. Она тоже умела настраивать и враждовала с «кабинетом» Станиславского.

Вообще горячность «кабинетов», кажется, превосходила накал недоразумений между Немировичем-Данченко и Станиславским и порой подменяла их подлинные взаимоотношения.

И еще одно отличие «кабинета» Немировича-Данченко в том, что Бокшанская, вроде государственного посла, представляла Немировича-Данченко, непосредственно общаясь со Станиславским, а Таманцова, да и Егоров таким авторитетом у Немировича-Данченко {336} не пользовались. Егоров, хоть и возмущал Немировича-Данченко своей фанаберией, с годами становился для него «фигурой комической и жалкой». Таманцова же просто раздражала его своей нерасторопностью.

Осенью 1934 года наступил острейший этап во внутренней жизни МХАТ. Станиславский развернул реформу руководства театром и совершил два ошибочных шага. Во-первых, наслушавшись жалоб Егорова, он уволил помощника директора Леонтьева, в свое время назначенного Немировичем-Данченко присматривать за Постановочной частью. Во-вторых, приняв во внимание, что труппа критикует Сахновского, а Егоров имеет к нему претензии, он упразднил его должность заместителя директора по Художественной части и заменил тремя новыми руководящими лицами: Кедровым, Судаковым и Подгорным. Сделал он это крайне неуклюже, ссылаясь на якобы слышанное от самого Сахновского его желание уйти с этого поста.

Начались объяснения: говорил ли так Сахновский или нет. Были две поездки в Кремль: Станиславского в сопровождении Подгорного, с одной стороны, Сахновского — с другой. Визиты в Кремль к Енукидзе и Бубнову сторонами друг от друга скрывались. Театр наполнился слухами, что Станиславский говорил о предполагаемом репертуаре, желая убрать из него «Врагов» и «Любовь Яровую», что он хотел отказаться от Филиала, отделив его для театра «внуков», и что якобы получил поддержку начальства по всем статьям.

Через два дня после кремлевской поездки Станиславского, 9 сентября 1934 года, в Ялту к Немировичу-Данченко отправилась делегация из Маркова, Мордвинова и Шлуглейта (зам. директора Музыкального театра) с письмом от Бокшанской на трех листах. Через десять дней делегация вернулась, причем было видно, что Марков «приехал от Немировича очень довольный и оживленный».

В день приезда Марков рассказал по телефону Станиславскому о переговорах с Немировичем-Данченко о репертуарных планах. Своими ответами, как утверждает Бокшанская, Станиславский произвел на Маркова «тяжелое впечатление путаницы, царящей в его представлениях» [[6](#_n_3_5_006)], неверного понимания и «оторванности» [[7](#_n_3_5_007)] от окружающей жизни и театра. Между тем четкие представления у Станиславского были. В это время он неоднократно делал выбор в пользу постановки «Трех сестер» Чехова и «Мольера» Булгакова на Большой сцене, а не в Филиале.

{337} Приехавшие рассказывали, «что В. И. безумно взволнован всем происшедшим» [[8](#_n_3_5_008)], что он против проведенных смещений и назначений. Это было уже и раньше ясно из письма Немировича-Данченко Станиславскому, когда он предостерегал от «очень тяжелого впечатления» [[9](#_n_3_5_009)] на театр увольнения Леонтьева[[82]](#footnote-83). Получив эту телеграмму, съездив для совета к Енукидзе и, вероятно, зная об отправившейся делегации к Немировичу-Данченко, Станиславский наконец 11 сентября 1934 года решился обо всем написать Немировичу-Данченко. Тот читал его письмо с красным карандашом в руках.

Станиславский настаивал, что Сахновский сам не хочет быть заместителем директора (Немирович-Данченко это своим карандашом подчеркнул). Сахновский утверждает, что Егоров вмешивается в художественные вопросы. Станиславский фактов этого не знает и объясняет все тем, что они «не могут ужиться» [[10](#_n_3_5_010)]. Поэтому он выбрал из них того, «кто более необходим для дела» [[11](#_n_3_5_011)]. Сахновский не пользуется популярностью в театре, а без Егорова при долгих отсутствиях своих и Немировича-Данченко в театре не обойтись. Не найдя никого, кто бы заменил Сахновского в одном лице, пришлось заменить его тремя лицами.

Станиславский знал, на что идет, назвав этих троих. За назначение Подгорного вновь заведовать труппой он ожидал «еще многое вытерпеть» [[12](#_n_3_5_012)]. Судакова в качестве заведующего организацией производства он решил еще раз попробовать. Один Кедров в его глазах был достойный заведующий творческой стороной — «подлинный художник и творческий человек» [[13](#_n_3_5_013)].

Далее Станиславский сознавался Немировичу-Данченко, что с предложением этих троих кандидатов отправился в Кремль и получил одобрение Енукидзе. К письму он приложил документы: объяснение истины об уволенном Леонтьеве и «меморандум» [[14](#_n_3_5_014)] — протокол своего разговора с Енукидзе. (Эти приложения при письме не сохранились.)

Станиславский предлагал уступить бразды правления («очистить место» [[15](#_n_3_5_015)]) Немировичу-Данченко, чтобы он исправил содеянное, как хочет. «Не осудите меня и не примите моих действий, как борьбу за власть. Она мне не нужна и не по здоровью» [[16](#_n_3_5_016)], — писал Станиславский. Нельзя не верить этим его словам и нельзя не понимать того, что всю свою неудачную {338} реформу Станиславский провел во имя спасения Художественного театра.

Реформа не далась ему без колебаний. Он не умел действовать в отношении людей с холодным сердцем и по трезвому расчету. Говорили, что он жалел об увольнении Леонтьева, обвиняя Егорова, что это тот его уговорил. Он понимал, что назначенная им троица руководителей не станет творческим центром в театре, что она слабее Сахновского, и даже приглашал на эту должность Москвина, но вынужден был бросить эту мысль после неудавшейся попытки. Наконец, он мучился в отношении Сахновского и мучил его, пытаясь внушить ему, что он смещен по собственному желанию, и прося его написать об этом специальное заявление или на свой взгляд изменить формулировку в распоряжении по театру. Просьбу неделикатно передал через Егорова.

«Поймите, Константин Сергеевич, что более обидного предложения я себе не представляю» [[17](#_n_3_5_017)], — отвечал ему Сахновский. Он отвечал, наверное, только потому, что даже боль оскорбления не заслоняла от него мысли, что Станиславский не понимает до конца своего поступка.

Станиславский извинился, но решил, что Сахновский неправильно толкует его просьбу и что с этим уж ничего не поделаешь.

На письмо Станиславского Немирович-Данченко ответил двумя телеграммами: к нему и к Бокшанской. Станиславскому он телеграфировал, что не присоединяется к реформе и что «спорить очевидно поздно и вредно» и пусть все останется на его «единоличной ответственности». Он сожалел, что с ним не посоветовались. Быть может, сожалел теперь и о том, что так автоматически предоставил Станиславскому единоначалие.

Бокшанской же Немирович-Данченко протелеграфировал: «Не разберу, нужны ли мотивы моего отношения к реорганизации» [[18](#_n_3_5_018)]. Он спрашивал, следует ли предоставить «мотивы» начальству в лице Енукидзе. С этой телеграммы события получили второй план: объяснение с руководством, минуя Станиславского. На следующий же день Немирович-Данченко был извещен Бокшанской, что она получила совет секретарши Енукидзе скорее доставить ему документы с его мнением.

Вслед своим телеграммам из Ялты Немирович-Данченко в дополнение послал подробные объяснения по тем же адресам. Оба письма он написал в один и тот же день — 20 сентября 1934 года.

{339} Станиславскому он доказывал вред для театра от его гонения на Сахновского, которого считал лучшим из всех во МХАТ с художественно-административной, личной и политической стороны. Он призывал не делать выводов из его непопулярности в труппе. С устранением этого человека над всем театром безраздельно простираются права Егорова, который уже и так считает себя заместителем Станиславского, что Немирович-Данченко даже «испытал на себе».

Немирович-Данченко открывал Станиславскому закулисную механику этой интриги, в которой главная сделанная им ошибка был выбор одной из конкурирующих сторон. Таким образом, одна сторона победила другую. И это огромный моральный ущерб, нанесенный театру. Между тем во время отсутствия Станиславского делалось все, чтобы сохранить равновесие сторон. «Для нас ценны и те и другие <…»> — подчеркивал Немирович-Данченко. Свою и Станиславского задачу он видел в том, чтобы научить их работать вместе.

Это были справедливые мысли и слова, но на самом деле утопические. Немирович-Данченко и Станиславский сами не могли до конца поддерживать равновесие между своими «кабинетами». Иначе не было бы всей этой поднятой вокруг них и между ними возни третьих лиц. Ведь одновременно с этим разумным письмом Станиславскому сам Немирович-Данченко писал совсем другое письмо к Бокшанской.

Ей он передоверял свои действия по вмешательству в конфликт и требовал, чтобы она сохранила это в тайне («наша переписка по “реорганизации” должна быть совершенно конфиденциальна») [[19](#_n_3_5_019)]. Располагая письмами Немировича-Данченко с его отношением к проблеме, Бокшанская должна была применить их там и тогда, когда сочтет нужным по обстановке. Немировича-Данченко смущало, что он «как бы» [[20](#_n_3_5_020)] вступает этим на путь борьбы за спиной Станиславского: ведь высказывая ему свою критику, все же сохраняет в его глазах нейтралитет. Вместе с тем он был озабочен, узнают ли власти его мнение о реформе Станиславского.

Словно предчувствуя скорую передачу ей полномочий, Бокшанская серьезно поговорила со Станиславским. Этот «длиннейший разговор» [[21](#_n_3_5_021)] произошел 21 сентября 1934 года, когда оба письма Немировича-Данченко были еще в пути. По сути, она отчитала его.

Станиславский сам спросил Бокшанскую, что думает Немирович-Данченко и почему он так равнодушен к театру. В ответ она объяснила, что все поведение Немировича-Данченко {340} подчинено одной задаче — не поссориться со Станиславским. Она позволила себе сделать ряд упреков Станиславскому за то, что он своевременно не отвечал на письма, и за то, что сначала решил дело с Енукидзе, а потом написал Немировичу-Данченко. «Может быть, в изложении, таком сухом, у Вас впечатление, что я дерзила К‑у С‑у, — оправдывалась Бокшанская, опасаясь, что перешла границу, — но это не так, разговор шел в мягких и с моей стороны очень почтительных тонах, но слова говорились именно такие» [[22](#_n_3_5_022)].

В этом разговоре Станиславский со своей стороны с упреком заметил, что не имел от Немировича-Данченко прямых указаний, но при этом на вопрос Бокшанской, выполнял бы он их, ответил честно, что лишь в случае своего согласия с ними. На что выслушал суждение Бокшанской, что тогда и говорить об этом нечего. Станиславский сказал, «что какой бы он ни был директор, но все <…> должны его поддерживать» [[23](#_n_3_5_023)]. Во всем этом Бокшанская расслышала лишь эхо нижнего «кабинета».

Через несколько дней Бокшанская получила от Немировича-Данченко полное одобрение своего вольного разговора со Станиславским. «Отчего я равнодушен? — спрашивал Вас К. С. Вы отлично отвечали, благодарю, — писал он ей. — Но бесцельно. Ни Вам, ни мне не убедить его…» [[24](#_n_3_5_024)].

В последующем письме Немирович-Данченко совершенно одобрил и другой шаг Бокшанской: «Что Вы отправили А[велю] Софр[оновичу] копии моего письма и телеграммы — я очень доволен»[[83]](#footnote-84) [[25](#_n_3_5_025)]. Вместе с тем он продолжал чувствовать себя неловко и оправдывался перед Бокшанской. «Зная меня, — писал он ей, — Вы, однако, конечно, представляете, как многое волнует меня и по каким, немалочисленным, поводам мне приходится сдерживаться и подавлять чувства тревоги…» [[26](#_n_3_5_026)]. Немирович-Данченко далее оборвал в письме эту тему {341} своего директорского нейтралитета вследствие ее «такой обнаженности» [[27](#_n_3_5_027)].

Исполнительная Бокшанская послала в Ялту Немировичу-Данченко полученную обратно копию его письма к Станиславскому с подлинной резолюцией на ней Енукидзе. Наискосок бумаги тот написал: «С увольнением Сахновского я тоже не согласен и не было речи об этом при моем разговоре со Станиславским. О Леонтьеве мы договорились. Об Егорове я категорически заявил Станиславскому, чтобы он (Егоров) не вмешивался в художественные вопросы, в которых он не компетентен. Станиславский с этим вполне согласился. А. Енукидзе. 28/IX-34» [[28](#_n_3_5_028)].

После этого Немирович-Данченко отправил еще две телеграммы Станиславскому, прося отложить решение репертуарного плана и «приглашения новых лиц» [[29](#_n_3_5_029)] в театр до его возвращения.

В бурных событиях этого конфликта отошло на задний план одно принципиальное объяснение между Немировичем-Данченко и Станиславским: следует ли издавать брошюры о собственных новых постановках. Немирович-Данченко настаивал, чтобы к премьере «Грозы» театр издал брошюру, изыскав деньги, в которых Егоров отказал. (Конечно, пример того, что брошюра об «Егоре Булычове» не была раскуплена, останавливал Егорова от риска новой потери средств.) Станиславский считал подобные издания актами «саморекламы» [[30](#_n_3_5_030)]. Хотя он сказал, что к своим постановкам «таких книжек выпускать не будет» [[31](#_n_3_5_031)], но и не препятствует Немировичу-Данченко издавать к своим; брошюра к «Грозе» напечатана так и не была.

Немирович-Данченко преследовал брошюрами две цели: подготовить публику в нужном направлении, опередив рецензентов, и пропагандировать «художественные идеи» [[32](#_n_3_5_032)]. Он уже начал действовать, опубликовав 17 мая 1934 года свою большую статью о «Грозе» в газете «Советское искусство». Теперь хотел повторить ее вместе с другими материалами в брошюре.

Статья его в самом деле содержала ряд важнейших утверждений о том, почему и как ставится «Гроза» во МХАТ и как соотносится с современностью. Немирович-Данченко совершенно нетипично для тридцатых годов объяснял революционность пьесы и образа Катерины, который нельзя играть по Добролюбову, потому что он тогда «перестанет быть предметом искусства, а сделается предметом кафедры социологии». {342} В Катерине надо видеть и раскрыть «стремление к какой-то самой высокой, почти неземной правде». И самое неожиданное по свободомыслию есть отношение Немировича-Данченко к религиозной теме «Грозы».

Он снимает идеологическое грубое осовременивание этой темы и объясняет, что для Островского «гроза — наказание божие». «Вопрос о боге — это необходимый элемент трагедии прошлого, — пишет Немирович-Данченко. — В религии — высшая трагедия человеческого духа». Он оберегает эту завязку действия от «плакатности», которой ни на секунду нет в пьесе. Немирович-Данченко утверждает, что «в результате спектакля не должно получиться плакатной антирелигиозной пропаганды».

Немирович-Данченко указывает, как должен «наш молодой зритель» воспринять эту тему, увидев трагедию, которую создает «духовная сила» Катерины, ее «стремление к свободе, смешанное с религиозными предрассудками». Этот новый зритель сам должен испытать «необычайный подъем духа», сравнив прошлую жизнь с настоящей.

И всего этого Немирович-Данченко хотел достичь художественным следованием Островскому на сцене. Вторая половина его статьи, посвященная этой теме, открывает будущему зрителю методологию постановки. Стилистически он опять хочет «темпераментной песни о неволюшке». В работе с актерами он приближается к приемам Станиславского, но взятым крупно: например, значительные «куски и задачи», создание непрерывной внутренней жизни, внутренних монологов на основании глубочайшего понимания ролей и, что самое удивительное, — создание «физического пути к роли».

Все свои идеи относительно постановки «Грозы» Немирович-Данченко предусмотрительно объявляет переменой, произошедшей с ним самим и определившей разницу его подхода к искусству раньше и теперь. Теперь это — «звучание в современности» и «стремление к художественному совершенству». Но когда, в какой постановке, начиная с первого сезона Художественного театра, он не призывал к этим двум вещам? Курьезно, но в одном из вариантов этой статьи он даже говорит об изменении в своем «внутреннем аппарате, который подобно прожектору» [[33](#_n_3_5_033)] стал бросать лучи на эти требования.

Была и еще одна причина объяснить общественности весомость «Грозы» в репертуаре МХАТ. Она появилась там довольно случайно, призванная заполнить брешь, образованную запрещением пьесы Афиногенова «Ложь». Немирович-Данченко {343} даже обращался «ко всему театру» [[34](#_n_3_5_034)] с просьбой понять эту замену. Ставить «Грозу» он поручил Судакову под своим руководством.

Пропустив выход спектакля по болезни, Немирович-Данченко увидел «Грозу» почти через месяц и пришел в «ужасное состояние». Он не узнал в спектакле своих замыслов. Неужели Судаков обошелся с ними так же вольно, как с режиссерским планом Станиславского для «Отелло»? Или актеры не сумели?

Немирович-Данченко приехал из Ялты в Москву 16 октября 1934 года. Точная дата его свидания со Станиславским не сохранилась. Есть два описания их встречи, правда, лицами, на ней не присутствовавшими. По дневнику Кудрявцева, она произошла за несколько дней до 25 ноября, но не ясно где: в каком кабинете Станиславского — в театре или дома. По письму Е. Н. Немирович-Данченко, встречались в Леонтьевском переулке.

«Свидание у них было одно-единственное и то при театральных. И паки и паки разговоры и намечание репертуара», — писала она 7 января 1935 года. По записи Кудрявцева, «театральные» участники встречи — Москвин, Судаков и Кедров. И Екатерина Николаевна и Кудрявцев знали, что разговаривали о репертуаре. Кудрявцев называет произведения: «Анна Каренина», «Мария Стюарт» и «Лес». Похоже, что оба свидетельства относятся к одному и тому же событию.

Однако это обсуждение оказалось для дела недостаточным. Немирович-Данченко хотел еще встречи со Станиславским на ту же тему, но «вдвоем» [[35](#_n_3_5_035)], без третьих лиц. Об этом он писал 27 декабря 1934 года, сожалея, что свидание невозможно, потому что Станиславский заболел.

Сперва Станиславский заболел 3 ноября, в день одной из генеральных «Пиквикского клуба», поставленного Станицыным. Считали, что, узнав об этом, Немирович-Данченко тоже не пришел на генеральную. Но есть и другое предположение, что он и не собирался быть, чтобы после репетиции не сбивать исполнителей с толку различными со Станиславским замечаниями, что вполне могло случиться.

Когда Станиславский выздоровел и пришел на другую генеральную «Пиквика», болел уже Немирович-Данченко, так что опасный момент миновал сам собой. Генеральная эта состоялась 14 ноября 1934 года. По впечатлению Е. С. Булгаковой, Станиславский выглядел постаревшим и утратившим «свою жизнерадостность». Еще бы, слишком горько складывался {344} для него текущий сезон с неудачной реформой, обострившей и до того неоткровенные отношения в театре. Станиславский появился в зале, совершенно как Иван Васильевич в булгаковском «Театральном романе»: в сопровождении Таманцовой, несущей его плед — от сквозняков.

Это печальное шествие Станиславского через партер к своему креслу в восьмом ряду, приветствуемое аплодисментами присутствующих, видно, было *последним* публичным появлением его в Художественном театре.

В дневнике Кудрявцева есть одна сбивчивая запись с поправками, которая, если бы подтвердилась другими архивными источниками, была бы маленькой сенсацией, но… таких что-то нет. Кудрявцев то ли сам видел, то ли слышал, что Станиславский приезжал в театр «днем» [[36](#_n_3_5_036)] 11 июня 1935 года. В это время как раз шла генеральная репетиция горьковских «Врагов». Кудрявцев не утверждает, что Станиславский на ней присутствовал, но зачем он тогда приезжал?

Было бы невероятным событием, если бы Станиславский смотрел «Врагов»! Да еще вскоре после конфликта из-за булгаковского «Мольера»? Да еще сразу после собраний в МХАТ, происходивших 2 – 4 июня, стенограммы которых он читал, испытывая глубокую обиду на театр? Неправдоподобно. Впрочем, и впечатления Станиславского от «Врагов», кажется, все еще не разысканы в архивах.

Можно предположить, что Станиславский приезжал, чтобы поговорить с присутствовавшим на генеральной Секретарем ЦИК Акуловым. Вечером того же дня тот созывал на совещание во МХАТ чрезвычайно узкий круг лиц. Станиславский был приглашен, но демонстративно не поехал.

Немирович-Данченко на совещании был. Акулов интересовался, «принял ли МХАТ революцию» [[37](#_n_3_5_037)], и обсуждал необходимое назначение «красного директора».

Получается, что 11 июня 1935 года днем Станиславский и Немирович-Данченко могли мельком видеться в Художественном театре, но продолжительное *последнее* их свидание происходило все-таки в двадцатых числах (до 25‑го) ноября 1934 года. О нем писали Кудрявцев и Екатерина Николаевна. Может быть, о нем вспоминал Немирович-Данченко, беседуя с артистами и режиссерами МХАТ 24 апреля 1936 года. Он не забыл, что кроме прочего он, Станиславский и Марков говорили тогда и о «Талантах и поклонниках».

А между тем Станиславский прожил еще без малого четыре года…

## **{****345}** Глава шестаяНейтралитет Немировича-Данченко — «От автора» в «Травиате» — Противоречия в репертуарной политике — Академия, студия и школа — Дело о нежелательном филиале

Так как ни Станиславский, пустивший, по убеждению Немировича-Данченко, все на самотек, ни начальство не отменили введенную новую структуру управления, то и он по приезде из Ялты ничего не менял, оставаясь нейтральным.

Вскоре он был обижен, что его игнорируют «как директора». Особенно он переживал, когда не приняли во внимание его желания при выпуске «Грозы». Во-первых, его работу задерживали, вызывая Ливанова (Кудряш) на репетиции для ввода в «Мертвые души» (Ноздрев). Во-вторых, Егоров экономил средства на постановку. В‑третьих, премьеру «Грозы» 2 декабря 1934 года, вопреки предложению Немировича-Данченко, не отложили[[84]](#footnote-85). В это время на внимание к премьере рассчитывать было нечего, так как накануне убили Кирова, и вся страна пришла в смятение.

Немирович-Данченко предпочел, чтобы пусть и формально (из-за периодических заболеваний), но бремя директора продолжал нести Станиславский. Если заглянуть в распоряжения по театру, заменявшие в те годы приказы, то видно, что почти все они, касающиеся труппы, подписаны Станиславским и только несколько в начале 1935 года — Немировичем-Данченко. Разумеется, бумаги на подпись Станиславскому носили домой.

В случаях, когда МХАТ надо было представлять вдвоем (юбилейные приветствия, адреса юбилярам, общественные события), или в таких ответственных делах, как штатное расписание, Станиславский и Немирович-Данченко пересылали друг другу бумаги через секретарш. Станиславский: «Если Вл. Ив. Нем.‑Данч. одобрит, — я согласен» [[1](#_n_3_6_001)]. Немирович-Данченко: «Я подпишусь *после* Констант. Серг. — если моя подпись необходима» [[2](#_n_3_6_002)].

В конце декабря 1934 года во МХАТ состоялось производственное совещание, на котором даже говорилось, что «в театре чувствуется, что Владимир Иванович между прочим» [[3](#_n_3_6_003)]. {346} Спрашивали, «в чем дело» [[4](#_n_3_6_004)] и почему не обращаются к Немировичу-Данченко, если Станиславский болен.

Но дело было не в одной позиции Немировича-Данченко и не в одном засилии замещающего Станиславского Егорова. Дело было еще и в том, что Немирович-Данченко увлекся постановкой «Травиаты» в Музыкальном театре, и в том, что там ему было и приятней, и интересней.

Немирович-Данченко продолжил в «Травиате» поиски сценического выражения лица «от автора», задумав нечто совершенно особое от этих опытов в Художественном театре. Он объявил, что лицо «от автора» теперь — хор, который сидит против зрителей в расположенных полукругом на сцене ложах, а само действие происходит на эстраде перед ним.

«Хор освещается особо, — писал Немирович-Данченко, — то ярче, то темнее. Освещение сцены вообще не по солнцу и луне, а по темпераменту отдельных сцен и по выпуклости отдельных фигур». Этот хор стоял не в конце программы спектакля, как обычно, а открывал собой список действующих лиц. Его роль называлась: «Общество семидесятых годов прошлого столетия (Италия)».

Как писал потом летописец Музыкального театра Марков, это было развитие, идущее от хора в «Карменсите и солдате» — «от отвлеченного» хора к «социальному», «от символической трагедии Кармен до полной социального смысла трагедии Виолетты». Известно, что Немирович-Данченко драматизировал социальное прочтение оперы Верди и тем, что Виолетта была у него не падшей женщиной, а актрисой и не погибала от чахотки, а кончала жизнь самоубийством от безысходности.

Это «социальное» общество в театральных ложах Немирович-Данченко повторил потом в некоем варианте на сцене МХАТ в «Анне Карениной», вышедшей через два с небольшим года после «Травиаты».

Премьера «Травиаты», убедившая Немировича-Данченко, что это шаг «к наиболее совершенной постановке музыкальных произведений», порадовала его больше «Грозы» во МХАТ. И, как обычно награждая себя, он отправился в середине января 1935 года в Ленинград.

Вернулся Немирович-Данченко в Москву около середины февраля и поручил Маркову созвать режиссерское совещание «по весьма важным вопросам» [[5](#_n_3_6_005)]. Оно состоялось 22 февраля 1935 года. Сам он участия в нем не принял. Собравшиеся {347} констатировали, что во МХАТ существуют две линии для выбора пьес: от Немировича-Данченко для романтического репертуара, от Станиславского — для педагогического. Педагогическая линия Станиславского казалась в репертуаре ненужной, потому что театр, как сказал Мордвинов, «обладает самым крепким актерским коллективом», чтобы решать «острые театральные задачи», в то время как педагогическая цель «до зрителя не доходит».

Кедров сделал поправку: педагогическую работу Станиславский «отводит» себе лично, а не плану театра, и есть договоренность между Станиславским и Немировичем-Данченко, что главную линию работы составляют «этапные пьесы». За них берется сам Немирович-Данченко.

После этой поправки режиссеры записали в Протокол, что «на первом месте должны стоять интересы производства, твердой репертуарной линии театра» [[6](#_n_3_6_006)], чего и обязаны придерживаться оба руководителя. Соответственно этому было отклонено начатое Кедровым «возобновление» «Трех сестер» и рекомендовано ставить «Чайку» по-новому и с новыми исполнителями.

Немирович-Данченко, узнав настроения режиссуры, поступил по-своему. Он оставил «Три сестры» в репертуарном плане, уважая то, что эта работа начата под руководством Станиславского. Когда она будет готова[[85]](#footnote-86), уже не имело значения, потому что празднование чеховского юбилея миновало. Художественный театр оскандалился: он смог 30 января 1935 года показать только «Вишневый сад» в обновленных декорациях.

Немирович-Данченко при соблюдении директорского нейтралитета считал, однако, своим неизменным долгом по отношению к Станиславскому организацию репертуарной политики МХАТ. Об этом он не забывал и осенью 1934 года в Ялте, хотя испытывал крайнее возмущение административными действиями Станиславского в Москве. Узнав в марте 1935 года, что Станиславский тревожится о репертуаре, он немедленно писал ему, раз нельзя было поговорить. «Так как Вы пожелали, чтобы составлением будущего репертуара занялся я самостоятельно, {348} то считаю своим долгом сообщить Вам мои решения», — включался он в дело.

Немирович-Данченко повторяет предложение «Анны Карениной», имея в виду новый прием «переноса романа на сцену» и желание этого спектакля «верхушкой нашей общественности». Для решения проблемы «синтеза “переживания” (в нашем понимании его) с формой и ритмом стихотворной речи» Немирович-Данченко выбрал маленькие трагедии Пушкина. Станиславский ответил, что со всеми его предложениями согласен.

Станиславский, как и Немирович-Данченко, тоже делит в этом сезоне свои силы между двумя театрами: 12 дней в январе предназначены для МХАТ, 12 дней — для Оперного театра. Каждый месяц он подает сведения, в какие числа где он занят, в какие числа — выходной. Конечно, он принимает в Леонтьевском артистов из обоих театров, лишь когда здоров. Строгое расписание то и дело срывается.

В Оперном театре Станиславский ставит «Кармен», на что у него уйдет полгода. Он задумал ее как «народную драму». Столкновение происходит между героями, почитающими себя исключительными (Кармен, Эскамильо, контрабандисты) и людьми простыми (Хозе, Микаэла). Так он решает социальную проблему. Он подходит к этой опере на редкость целомудренно. Здесь каждый образ должен зажить заново, очищенный от оперных штампов, услышанный в тактах музыки Бизе. Станиславский не предлагает постановочных решений. Его репетиции — уроки психологии, уроки слияния пения и действия.

С середины марта 1935 года к рабочему расписанию Станиславского прибавляется новое дело: Наркомпрос внял его желанию и издал приказ об организации Оперно-драматической студии его имени с двумя отделениями — драматическим и оперным. Станиславский был рад, но это было не то, что задумывалось. Станиславский и Немирович-Данченко не сумели сотрудничать в новом деле, и первоначальный проект развалился.

Началось все еще в 1931 году, когда руководящие театрами власти пожелали, чтобы Художественный театр стал «академией актерского мастерства для всего Союза» [[7](#_n_3_6_007)], Это соответствовало надеждам Станиславского сохранить и передать новым поколениям направление искусства Художественного театра. У Станиславского план был большой — академия из четырех факультетов: актерский, режиссерский, оформительский {349} и переподготовки (для тех, кто еще не работает в направлении МХАТ). Затем возник другой вариант структуры: «Высшая театральная школа и Научно-исследовательский институт, именуемый Институтом театроведения» [[8](#_n_3_6_008)]. Выпускаться по окончании должны были театральные коллективы.

В 1933 году Станиславский продиктовал «Программу максимум», в которой говорил: «Вдохновители: а) Немирович-Данченко, б) Станиславский» [[9](#_n_3_6_009)]. При них группа педагогов, распространяющих обучение. Станиславский фантазировал, что это будет проходить буквально так: «Немирович-Данченко и Станиславский дают систематические уроки по своим системам в группе приставленным к ним преподавателям, по определенной программе. Каждый урок, точно по радио, передается преподавателями прежде всего студентам-академистам в академии» [[10](#_n_3_6_010)]. В сущности, Станиславский хотел возродить опыт заглохших во МХАТ «десяток», но на высшем профессиональном уровне.

Когда Немирович-Данченко летом 1933 года вернулся из Италии, ему дали для ознакомления сметы на организацию академии и объяснительную записку к ним, то есть дело без него уже было сформировано. В одном из интервью он рассказал, что ездил к Горькому говорить об академии. Идея обсуждалась та же — выпуски готовых театров, но сказано было уже, что начнут «скромно, с малого, но через два‑три года академия, несомненно, развернется в огромное культурное дело» [[11](#_n_3_6_011)].

Если верить Таманцовой, то у Немировича-Данченко в это время все-таки имелись какие-то возражения по проекту, поданному Егоровым в Правительственную комиссию 31 августа 1933 года. На предстоящем там обсуждении он собирался поспорить с Г. Г. Шпетом, который по выбору Станиславского стал уполномоченным от МХАТ по делам академии. Будь Станиславский в Москве (а он был в Руайа), он мог бы высказать ему свои доводы по телефону. Теперь надо было говорить с его представителями в присутствии вышестоящего начальства. Со Шпетом же у Немировича-Данченко уже успели осложниться отношения.

С первых замыслов академии Станиславский числил среди нужных там людей Густава Густавовича Шпета, философа и профессора. В его указании на «связь внешнего с внутренним» он находил подтверждение своей теории, то есть оправдание метода физических действий. Он сожалел, что Немирович-Данченко не нашел подхода к самолюбивому Шпету.

{350} Намечавшееся обсуждение проекта в верхах в 1933 году, очевидно, не состоялось. Решили отложить до возвращения Станиславского. Наверное, тогда и «потонуло» [[12](#_n_3_6_012)], как потом вспоминал Немирович-Данченко, все то, что он хотел от себя внести в устав академии. Приехав, Станиславский форсировал дело академии осенью 1934 года, создав Комиссию под председательством Шпета. Членами были Сахновский, театровед и критик С. С. Игнатов, от МХАТ — Москвин. Администрацию и хозяйство он поручил, конечно, Егорову. Шпета наделил широкими полномочиями, дав ему право посещать во МХАТ все репетиции и заседания по художественным вопросам, что немедленно вызвало в театре отпор. Уже и Сахновский, переживавший свою отставку, не хотел участвовать в этой работе. Все происходило, пока Немирович-Данченко был в Ялте. Его участие, судя по документам, теперь и не ожидалось.

На этом этапе в проекте произошло изменение. Об академии как таковой речь уже не шла, а целью было создать как бы первоначальную ступень ее — школу подготовки преподавателей для будущей академии и заодно — просто «молодых актерских кадров» [[13](#_n_3_6_013)]. Открыть школу Станиславский предполагал в январе 1935 года.

Пока же во МХАТ делались попытки возродить традицию внутритеатрального обучения молодежи по программе практических дисциплин. Станиславский распорядился 28 ноября 1934 года об организации «педагогическо-учебной работы» [[14](#_n_3_6_014)]. Основным предметом ее «должна быть “система”» [[15](#_n_3_6_015)]. Но ежедневные по два с половиной часа занятия молодежи не удавалось сочетать с утренними репетициями и вечерними спектаклями.

Возможно, и это явилось одной из причин того, что единая задача создать при МХАТ учебное заведение распалась. Уж слишком разные были масштабы. Дело направилось по двум руслам. Станиславский организовал свою студию, а театр — школу только для собственной молодежи. Немирович-Данченко, по старой привычке, именовал ее «курсами». План таких курсов-школы подавал ему в конце сентября 1935 года Судаков, но он показался ему «слишком поверхностен» [[16](#_n_3_6_016)].

Летом 1935 года происходили конкурсный набор во вспомогательный состав МХАТ и экзамены в студию к Станиславскому. Желающим поступить в академию отвечали, что таковая не существует и их письма пересылаются по адресу: улица Горького, 22. Театр хотел удержать это бывшее помещение {351} Малой сцены для своей школы, но оно было занято Оперно-драматической студией и окончательно передано ей с 1 января 1937 года.

Заседание об организации школы состоялось в Дирекции МХАТ 21 ноября 1935 года, когда Оперно-драматическая студия Станиславского уже была открыта. Позднее Немирович-Данченко вспоминал, что МХАТ вплоть до начала войны 1941 года стремился к официальному учреждению своих «курсов», в то время как идея академии вызывала сомнение: «вся эта затея показалась нам утопической» [[17](#_n_3_6_017)].

Судьба еще одного преобразования, исходившего от Станиславского, подтверждает, что Немирович-Данченко по-прежнему оставлял ход дел его единоначалию. Эпизод о Филиале МХАТ возник и заглох в течение четырех апрельских дней 1935 года, хотя и подготавливался на протяжении всего года.

В мае 1934 года Станиславский писал Немировичу-Данченко, что дарованный правительством Филиал МХАТ «надо закрыть», потому что сил на него не хватает. Немирович-Данченко был с самого начала против Филиала, потому что он «снижает» [[18](#_n_3_6_018)] художественный уровень спектаклей. Станиславский придумал, как от него избавиться: превратить его в «театр для внучат» [[19](#_n_3_6_019)], а именно для студий Хмелева, Завадского и других. Этот проект не понравился Немировичу-Данченко напоминанием былых времен, когда студии оказались на шее театра. Был у Станиславского и другой проект — вариант проката Филиала тремя театрами под общим управлением: Оперным, Музыкальным и театром Мейерхольда.

Как всегда, когда дело шло о преобразованиях, у Станиславского было много проектов. Один из них — целиком передать Филиал или Оперному, или Музыкальному театру. Компенсировать молодежи МХАТ утрату ею в таком случае Филиала Станиславский предлагал получением для нее одного из новых районных клубов. С этим проектом Немирович-Данченко был готов согласиться.

12 апреля 1935 года Станиславский попросил его через Бокшанскую позвонить ему вечером для переговоров. Немирович-Данченко не захотел такую серьезную тему обсуждать по телефону и предложил приехать к Станиславскому на следующий день. Этот день оказался в режиме Станиславского отведенным врачами для профилактического лежания в постели. Сошлись на 16 апреля.

{352} Немирович-Данченко хотел говорить непременно в присутствии Егорова, чтобы разом решить все материальные обстоятельства. Но поразмыслив, он вообще отказался от всякой встречи и телефонных звонков, потому что понял: со стороны Станиславского это еще предварительные переговоры, а не решенное дело. Ему стало жаль тратить на это репетиционный день. Про себя он рассуждал, отдадут ли ему Филиал для Музыкального театра, оставят ли его на Большой Дмитровке, все равно через три года, как обещано, его театру будет выстроено здание.

Качалов, Москвин и Леонидов, у которых Станиславский спросил совета, обиделись от одной мысли, что Филиал отберут у Художественного театра. Они сочли это высшим эгоизмом Станиславского и Немировича-Данченко, думающих только об интересах своих побочных театров.

Немирович-Данченко просил передать Станиславскому, что с Филиалом завязался узел, который «можно только разрубить» [[20](#_n_3_6_020)], раз «старики» не умеют быть прозорливыми. Бокшанская записала ответ на это Станиславского по телефону: «Я совершенно согласен со всем тем, что говорит В. И. Я совершенно отчетливо вижу, что МХАТ идет к гибели, идет очень быстро. Но по своим нервам, по сердцу, по всем обстоятельствам моей жизни (я лежу в постели <…>), по всему этому я не могу взять меч в руки и разрубить узел. Этого я не перенесу, это для меня невозможно» [[21](#_n_3_6_021)]. Вступить в борьбу за свой проект он не мог, а может быть, не мог переступить через его моральную сторону в отношении «стариков».

Станиславский сказал, что не станет мешать Немировичу-Данченко, если меч в руки возьмет он. Тот захотел передать этот меч в руки Наркомпроса. Для этого надо было отправить туда ходатайство, но кто из них первым его подпишет (иными словами, все-таки первым поднимет меч), была абсолютно неразрешимая проблема[[86]](#footnote-87). Все тем и кончилось 15 апреля 1935 года.

А 22 апреля в жизни Станиславского как директора, режиссера и педагога наступил трагический день. Еще не зная того, он перешел последнюю черту, отделяющую его от Художественного театра.

## **{****353}** Глава седьмая«Мольер» и режиссерская отставка Станиславского — Трагическое самочувствие Станиславского — Параллельные беседы и встречи — Правительство хочет примирения — Необходим «содиректор» — «Оцените мое мужество» — В Мольере надо играть Станиславского — Неожиданные удары и предзнаменования

22 апреля 1935 года Станиславский получил письмо от Булгакова, в котором говорилось, что на репетициях «Мольера» дело пошло «к сочинению какой-то новой пьесы». Эту пьесу писать Булгаков отказывался и просил вернуть ему свою. Конфликт Булгакова со Станиславским разносторонне исследован, описан в театроведческой литературе и представлен публикациями основных документов. Здесь следует рассмотреть другое — влияние этого конфликта на дальнейшую творческую судьбу Станиславского в Художественном театре — и понять драматизм отношений Станиславского и Немировича-Данченко из-за булгаковского «Мольера».

Сначала «Мольер» находился в сфере режиссерских интересов Немировича-Данченко. В день своего отъезда за границу (как оказалось потом — на два года) 18 июня 1931 года, он писал тогдашнему директору МХАТ Гейтцу, что выбрал художником спектакля Б. Р. Эрдмана и «уже много говорил с ним» [[1](#_n_3_7_001)].

Потом пьесу самостоятельно начал репетировать молодой режиссер Горчаков, работу которого Станиславский просмотрел 31 октября 1934 года дома, в Леонтьевском переулке. Немирович-Данченко от всякого участия, даже от просмотра эскизов[[87]](#footnote-88) отказывался, не считая себя руководителем постановки. Спектакль числился за Станиславским, но за его выпуск тот смог взяться лишь 5 марта 1935 года, опять призвав исполнителей к себе домой для репетиции.

Спектакль, естественно, оказался не тот, который ожидал увидеть Станиславский по своим смутным воспоминаниям о давно читанной пьесе. Он признался: «Я уже за это время забыл пьесу <…>» Но, согласно «системе», знать ее канву было достаточно, чтобы создавать вместе с актерами правду сценической жизни, которая непременно совпадет с написанной автором. И хотя между репетициями пьесы Максудова в Независимом театре в «Театральном романе» Булгакова и репетициями «Мольера» нельзя ставить знак равенства, суть неприятия {354} этих репетиций там выражена. Булгаков точно описал возникшую психологическую ситуацию. «Этой тетради я могу доверить свою тайну: я усомнился в теории Ивана Васильевича, — пишет Максудов. — Да! Это страшно выговорить, но это так». Его «привело в отчаяние применение этой теории на практике».

Хорошо известны трагические противоречия между тем, как надо показывать на театре Мольера в понимании Станиславского и в замысле Булгакова. Один ставил на первое место гения, другой — затравленного властью человека.

Получив булгаковское письмо, Станиславский был совершенно выбит из колеи. Перед ним был выбор: или гордо отойти в сторону, или покориться обстоятельствам.

Еще год назад, будучи в Ницце, он обещал Немировичу-Данченко заняться по приезде «Мольером», хотя и не числил в нем за собой никакой проделанной работы: «Просматривал и говорил свое мнение (без надлежащего знания пьесы) или, вернее, впечатления об эскизах. Вот и все». Станиславский сомневался в возможности руководить из дому такой пьесой, как «Мольер». Она представала в его воображении «постановочной». И все же, отбросив резонные сомнения, он написал: «<…> я не отказываюсь ни от какой работы». Видимо, он понимал при постоянных болезнях свой долг перед театром, зависимость материального существования от непременного участия в работе и не мог поступить иначе.

Вероятно, что-то подобное сдерживало его возмущение поступком Булгакова. Станиславский покорился обстоятельствам, хотя говорил: «Как же мы можем иметь дело с этим автором? Он опять что‑ниб[удь] выкинет» [[2](#_n_3_7_002)]. Станиславский отказался от своих просьб переделать пьесу. Он объявил исполнителям 28 апреля 1935 года: «Играйте так, как есть, по тексту пьесы». И добавил для оптимизма: «Вот и давайте победим. Это труднее, но интересней». Он хотел, чтобы актеры восполнили все то, чего, по его мнению, недоставало в пьесе: Мольера — гения и автора «Тартюфа».

Станиславский продолжал репетировать весь май: и 4, и 9, и 11, и 23‑го числа, очевидно, не зная, что уже 29 апреля Горчаков передал на рассмотрение Дирекции полученные им от Булгакова письма с отказами вносить поправки в пьесу и участвовать в дальнейших репетициях. Возможно, Горчаков не верил, что конфликт уладится обещанием Станиславского вернуться к тексту пьесы, или вообще не стремился к такому примирению.

{355} Есть предание, что некоторые участники «Мольера», мечтая скорее выпустить спектакль, не хотели работать дальше со Станиславским. Когда тот узнал об этом, то от обиды заплакал. Так Таманцова рассказывала Кедрову. Через двадцать семь лет он поведал о трагической минуте в жизни Станиславского Михальскому, а тот записал в дневник — 26 мая 1962 года.

Судя по всему, не только отношение Булгакова, но и самих актеров к репетициям Станиславского стали причиной последовавших действий Немировича-Данченко. Совещание о выпуске «Мольера» он созвал 28 мая 1935 года. Прежде всего он хотел сохранить стабильность в театре и спасти спектакль для репертуара. Немирович-Данченко решил предложить Булгакову премьеру в середине нового сезона и без участия в работе Станиславского.

Далее в отношения с творческим составом театра вклинились очень неприятные и для Станиславского, и для Немировича-Данченко события. 2, 3 и 4 июня во МХАТ шло ответственное и злободневное — «по проработке речи тов. Сталина» [[3](#_n_3_7_003)] о кадрах — собрание. События с «Мольером» обрели внутреннюю связь с той критикой, которая накапливалась в Художественном театре. По стенограмме собрания, получается так, что в отсутствие на собраниях Немировича-Данченко (он отказался быть, раз не будет Станиславский) оба они стали основными «кадрами», подвергшимися «проработке».

Немировича-Данченко критиковали за то, что он как режиссер начинает работать с середины репетиционного процесса, что он как директор руководит «постольку-поскольку» [[4](#_n_3_7_004)], а Станиславскому, по существу, была предложена отставка от должности директора. Эта отставка была предрешена заранее, о чем 31 мая пишет в дневнике Кудрявцев, считая, что как это ни больно, но она неизбежна.

История с «Мольером» явилась для всех последним примером того, что Станиславский не может работать и как режиссер. Горчаков обвинял, что он «смешивает две функции — режиссерскую и педагогическую» [[5](#_n_3_7_005)]. Грибков предлагал Станиславскому отдать театр коллективу МХАТ. Тарханов признавал печальное положение: «А вот теперь дело, братцы мои, дошло до того, что уже многие, за малым исключением, поругивают Конст[антина] Сергеевича» [[6](#_n_3_7_006)]. Леонидов объяснял, что беда в том, что у МХАТ два директора, которые «не могут согласовать своих взглядов» [[7](#_n_3_7_007)] и имеют еще по своему театру. При этом он все же находил неудобным предлагать основателям {356} театра назначить директора вместо себя. А молодой актер Калинин предположил, что, прочитав стенограмму собрания, они оба «ни на минуту не останутся директорами» [[8](#_n_3_7_008)].

Стенограмма этих речей производит гнетущее впечатление. Не верится, что так было. Атмосфера собрания, слова выступающих — все это так не соответствует истинному поклонению Станиславскому и Немировичу-Данченко, каким всегда живы были мхатовцы. Чем объяснить такую двойственность? Кажется, тем, что она — продукт эпохи, казенщины и общественного норматива, охвативших МХАТ тридцатых годов. Однако Немирович-Данченко и Станиславский не могли дать всему этому отпор. Художественный театр давно уже не принадлежал своим основателям.

Немирович-Данченко отчеркнул калининские слова в стенограмме, как, впрочем, и другие неслыханные пассажи. Немирович-Данченко не впервые имел случай составить себе мнение об отдельных членах руководимого им театра. Раньше при сотой доле неудовольствия, высказанного в почтительной форме, он бы заявил какой-нибудь ультиматум Правлению. Теперь Правления не было. Были партком, местком и дирекция, или «треугольник».

Собрание поручило Качалову, Книппер-Чеховой, Леонидову и другим выразить мнение «ядра театра» [[9](#_n_3_7_009)] в постановлении. Первоначальный текст его сохранился в дневнике Бокшанской. Марков, правивший этот текст, вычеркнул самый острый абзац: «Считаясь с болезнью Константина Сергеевича и отвечая его постоянным высказываниям об его преимущественном интересе к педагогическо-лабораторной работе, предоставить ему самые широкие возможности по осуществлению его педагогических замыслов. Конкретную же режиссерскую работу и общее творческое и идейное руководство художественно-производственной жизнью театра предоставить Владимиру Ивановичу» [[10](#_n_3_7_010)].

Звучит как исполнение желания Станиславского, но вместе с тем сделан выбор между основателями в пользу Немировича-Данченко. Марков понимал, что это недопустимо: ни человечески, ни исторически. В окончательном тексте постановления теперь говорилось лишь о том, что надо перестроить структуру «оперативного» руководства и, исполняя «творческую волю основателей» [[11](#_n_3_7_011)], предоставить им свободу от административных дел.

Станиславский тоже прочел стенограмму и тоже оставил на полях некоторые замечания. Возле слов Калинина Станиславский {357} написал: «Благодарю вас» [[12](#_n_3_7_012)]. Это замечание он мог бы отнести и ко всему собранию, и ко многим его частностям. Его возмутило, что Горчаков осмеливается говорить за него об его «огромных мыслях» и «полном нежелании работать режиссерски» [[13](#_n_3_7_013)]. Но Станиславский очень трезво оценивал ситуацию. «Правда в том, — написал он, ознакомившись со стенограммой, — что мы стары и управлять больше не можем. Могут ли наши средняки управлять? По прежним опытам — нет. И в этом мое отчаяние» [[14](#_n_3_7_014)]. Очень огорчало Станиславского, что на собрании не говорили о самом искусстве актера, в котором мхатовцы, по его мнению, «ужасно отстали даже от оперных» [[15](#_n_3_7_015)] артистов.

Некоторые из собравшихся представляли себе состояние Станиславского. Так, Горчаков, который на Станиславского жаловался, одновременно призывал быть чуткими при объяснении ему требований текущего дня. Он говорил, что Станиславский и без того страдает от своего положения: «<…> его собственное самочувствие в этом смысле чрезвычайно больное, сложное и даже трагическое. Он создает самому себе и нам огромный вопрос о творческом одиночестве. Он говорит: “Неужели я могу очутиться в таком положении, как это было с Первой студией?”» [[16](#_n_3_7_016)] (Для Станиславского Первая студия — символ измены. Теперь он ждет измены от МХАТ?..)

Странно было театру после такого собрания ожидать особого расположения со стороны Станиславского. Однако некоторые в театре обиделись, считая, что он прислал слишком сухое поздравление к сотому спектаклю «Талантов и поклонников». Театр тогда уже заканчивал сезон гастролями в Ленинграде.

В театре ходил слух, что Станиславский не едет этим летом за границу, потому что этого не хочет его «кабинет», боясь надолго остаться без его покровительства. Но были и другие, более достоверные объяснения. Станиславский говорил, что боится умереть за границей. Лилина писала детям, что он не может к ним приехать, потому что ему труден переезд.

Для отдыха Станиславский выбрал уединенное место: Покровское-Стрешнево, санаторий для нервнобольных. Там ему выделили отдельную комнатку. Навещавшие его мхатовцы выносили разные впечатления, очевидно, в зависимости от своего собственного настроения. Леонидов строил себе образ патетический: «неописуемой красоты живописный старец», трудящийся над рукописью. В его толковании, это был Станиславский, отрешенный от суетности, «наша художественная {358} совесть». Марков нашел жалкого старика в жалкой обстановке. «Его настроение глубоко пессимистично» [[17](#_n_3_7_017)], — писал он Немировичу-Данченко. Станиславский, ничего не сказав, принял репертуарный план. Фразу Маркова, что Станиславский «производственной работой принципиально не интересуется» [[18](#_n_3_7_018)], Немирович-Данченко себе пометил. Вероятно, к тому, что ничего не следовало от него ожидать в предстоящем сезоне.

Сам Немирович-Данченко отдыхал в Карлсбаде со вкусом. Он уже понял, что надо оставить всякие мечты работать за границей и следует только пользоваться отдыхом. «Когда лечишься или отдыхаешь, надо быть стопроцентным оптимистом, по многу раз на день внушать себе — все будет отлично!» [[19](#_n_3_7_019)] — советовал Немирович-Данченко. Все огорчения, которые скопились за прошедший сезон, он высказал в письме Бертенсону, словно чтобы сбросить с себя напряжение.

«Отношения между нами, т. е. мною и Станиславским, никогда не были так заострены, писал он. <…> Достаточно сказать, что за весь год мы встретились только раз на одном заседании». Немирович-Данченко повторял, что причина этого не честолюбие и даже в конце концов не люди, вставшие между ними, — «главное в разном понимании самого искусства». И ново теперь в их отношениях только то, что он, «уже не скрывая», борется на своих репетициях с тем, «чему учат <…> апологеты “системы” Константина Сергеевича». Чем дальше, тем откровеннее Немирович-Данченко говорит широкому кругу лиц о разных со Станиславским методах работы.

Театральная общественность уже воспринимает параллельность деятельности в искусстве прославленных основателей Художественного театра. С разницей в два дня произошли встречи Станиславского и Немировича-Данченко с представителями Клуба мастеров искусств. Сначала к ним в Клуб приходит 25 марта 1935 года Немирович-Данченко, потом их принимает 27‑го в Леонтьевском Станиславский. Беседуют они с «мастерами» о разном.

Немирович-Данченко, говоря о простоте и правде в искусстве, неизбежно касается «системы» Станиславского. Он признает, что знает «ее только в коренных чертах» [[20](#_n_3_7_020)], полагая свои знания неглубокими. Он оправдывает свое незнание тем, что по-настоящему владеющих «системой» почти нет. Сам Станиславский считает знающими «систему» не более трех-четырех человек. Немирович-Данченко, между прочим, упоминает, что термин «переживание» (один из главных у Станиславского) {359} надо бы заменить, потому что переживание актера на сцене не тождественно переживанию в жизни. Тем самым он не отрицает явления, а только хотел бы называть его точнее.

Критикуя термин «переживание», Немирович-Данченко был прав, потому что он допускает разные толкования. Иные даже держали «переживание» под сомнением: не шарлатанство ли оно. Принципиально отрицал его Ф. Ф. Комиссаржевский в книге «Творчество актера и теория Станиславского», буквально понимая термин Станиславского. Как и чем заменить его, Немирович-Данченко не знал и сам широко пользовался им. В конце концов термин стал узаконенным в театральном лексиконе.

В беседе с «мастерами» Немирович-Данченко очень деятельный, современный. Иное впечатление поначалу производит Станиславский. Среди его гостей Райх, Михоэлс, Бирман, Рина Зеленая, Барсова. Станиславский кажется старомодным. «Вы такую шляпку надели, что я вас не узнал» [[21](#_n_3_7_021)], — говорит он Зинаиде Райх.

Станиславский с увлечением смотрел устроенный для него концерт. «Я сейчас самый добрый зритель, потому что я в течение семи лет ничего не видел» [[22](#_n_3_7_022)], — сознается он в своей оторванности от живого театра. Он находится в положении, когда вынужден лишь воображать, как идут «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Золотой петушок», «Севильский цирюльник» и «Кармен» у него в Оперном театре. Кажется, он склонен думать, что не все с ними благополучно.

Станиславский вдохновляется, рассказывая о законах творческой природы. «Я могу очень долго репетировать, долго говорить об искусстве — и не устаю» [[23](#_n_3_7_023)], — отвечает он на вопрос, много ли работает. Своим слабым местом он считает реакцию на театральные неприятности: «<…> это меня ужасает» [[24](#_n_3_7_024)]. Не приближался ли в этих словах Станиславский к раскрытию тайны своего затворничества?.. Бывало, что он совершал прогулки на автомобиле, ездил, например, посмотреть на Пестово — новый Дом отдыха МХАТ, но в театры не заезжал: ни в Оперный, ни в Художественный. Возможно, что причиной его затворничества является не столько здоровье, сколько сложившиеся отношения, в основе которых разное понимание того, зачем сегодня существует театр. Отсюда происходят неприятности не обязательно личного характера, но что гораздо страшнее — творческие. Станиславский словно избегает новых {360} впечатлений, понимая, что они еще больше отдалят его от всех.

С теми же, кто приходит заниматься к нему домой, он работает по самым высоким требованиям. Можно ли их вообще выполнить? Это вопрос, открытый для самого Станиславского. Иначе он не говорил бы тех слов, которые записал за ним Кудрявцев: «КС: пожалуй — мое счастье, что мне нельзя больше играть. Мои возможности никак не совпадают с моими колоссальными требованиями» [[25](#_n_3_7_025)].

Казалось бы, после такого признания правыми могут считаться те, кто утверждает, что Станиславский загубил себя как актера собственными требованиями и потому не сыграл Сальери и Ростанева. С другой стороны, неразрешимая проблема, играл ли сам Станиславский по своей «системе», бросала то в отчаяние, то в гнев не перестававшего думать о том Леонидова. Однако из слов Станиславского следует его незыблемая вера в идеал высоких требований. Он надеется, что кто-то более одаренный их одолеет.

Это постоянно приводит репетиции Станиславского в противоречие с действительностью. Комментарий Кудрявцева очень точно раскрывает ситуацию: «Я подумал — трудность нашего положения в том, что мы находимся между этими его колоссальными требованиями и возможностями советск[ого] театра» [[26](#_n_3_7_026)].

В наступившем новом сезоне 1935/36 года встречи Станиславского и Немировича-Данченко с деятелями театра продолжились. Слушатели задавали им прямой вопрос: есть ли различие в их искусстве? Об этом спрашивали периферийные режиссеры, с которыми Немирович-Данченко беседовал 29 ноября 1935 года, а Станиславский — 30 ноября.

Немирович-Данченко отвечает откровенно: «Мне кажется, что я все знаю. Константин Сергеевич думает, что он все знает. Мы работаем с Константином Сергеевичем врозь. Понаслышке мы знаем, кто что делает» [[27](#_n_3_7_027)]. (Почему «понаслышке», никто не решается спросить.) Далее он объясняет, что признает необходимыми приемы «системы» в качестве подготовительных к работе, как «четыре первые класса» [[28](#_n_3_7_028)] для воспитания актера. После чего он ведет актера по-своему.

Для наглядности он приводит в пример последние наиболее удавшиеся ему в правилах его искусства постановки: «Враги», «Катерина Измайлова», «Травиата». Репертуар МХАТ Немирович-Данченко разделяет на спектакли, характерные для искусства Станиславского и для своего. О своем {361} он говорит: «<…> есть какое-то синтетическое созревшее театральное искусство, которому я и служу» [[29](#_n_3_7_029)]. Оно, по убеждению Немировича-Данченко, включает и то романтическое обобщение сценической правды, которое МХАТ на заре своей деятельности отвергал как штампы Малого театра.

На следующий день уловившие, в чем проблема Художественного театра, периферийные режиссеры задали вопрос Станиславскому, остался ли театр в единой творческой системе или «существуют уже некоторые различные тенденции у его руководителей» [[30](#_n_3_7_030)]? Станиславский отвечал, что они с Немировичем-Данченко не могут, «как прежде, вдвоем ставить спектакль, вокруг которого рождались разговоры и дебаты — где и создавалось искусство» [[31](#_n_3_7_031)]. Он назвал дату, с какого времени не могут: «1905 – 1906 год». (Как помним, это был период «Драмы жизни», «Бранда» и Театра-Студии на Поварской.) Станиславский говорил о неизбежности того, что Немирович-Данченко, «как большой талант и мастер, куда-то должен был уйти». Разбирать особенности его творчества он не стал, отговорившись своим незнанием.

Считая процесс расхождения естественным, Станиславский не считал его полезным. Он подчеркнул и то, что с приходом во МХАТ новых людей стало «много линий. Правда, они идут от одного зерна, но, идя, они все время перерождаются, и это большой минус для театра» [[32](#_n_3_7_032)]. Он нисколько не признавал того «созревшего», вобравшего в себя другие линии искусства, какого хотела молодежь и приветствовал Немирович-Данченко. Своей задачей в искусстве Станиславский видел «привести» театр «к одному знаменателю» или хотя бы к двум линиям, «крепко утвержденным» [[33](#_n_3_7_033)], — Немировича-Данченко и своей. Как Станиславский писал в одном письме, его цель — «попытка возвращения МХАТа к его прежним, несколько сейчас позабытым художественным принципам».

Оба прекрасно знали, что вряд ли объединят свои линии в искусстве, но в сотрудничестве должны как бы заново объединиться. Тем более что на них начали давить в этом смысле сверху. В правительственных структурах и среди лиц, руководящих МХАТ, произошли резкие перемены. Они совершались поэтапно, но в короткое время. Сначала в феврале 1935 года МХАТ лишился своего покровителя Енукидзе. Председателем Комиссии по руководству ГАБТ и МХАТ стал Ворошилов. Театр так же курировал вместо Бубнова Секретарь ЦИК СССР Акулов. Затем 17 января 1936 года Комиссия вообще уступила свои права вновь образованному Всесоюзному {362} комитету по делам искусств при СНК СССР. Председателем Комитета назначили Керженцева.

Часть труппы МХАТ во главе с Судаковым, одобряемая Акуловым, пыталась ходатайствовать о сохранении театру прежней подчиненности властям, но, как считали, Станиславский уговорил Немировича-Данченко не потакать этому. Они оба приняли перемены молча.

Другая система подчиненности властям установила жесткие порядки. Немного «домашний» и «дружественный» стиль якобы взаимопонимания и помощи канул в Лету. Все приняло характер указаний и исполнений. Дело назначения во МХАТ третьего директора приблизилось реально.

«Вам, конечно, известно так же, как и мне, что основной директивой правительства Комитету искусств служит формула: необходимо помирить этих двух людей. Стыдно, чтобы два таких человека, на которых смотрит весь мир (так мне по крайней мере сказано), не могли договориться в собственном театре», — начал свое письмо к Станиславскому Немирович-Данченко 24 января 1936 года.

Сочувствуя этому намерению, Немирович-Данченко напоминал Станиславскому их разговор «месяца два тому назад», когда он говорил, что тоже этого хочет. Немирович-Данченко пытался пересмотреть различие художественных позиций под тем предлогом, что оба они со Станиславским «почти не меняли» своего «направления с момента возникновения Художественного театра» и все дело в деталях.

В письме Немирович-Данченко пробовал доказать, что они могут «найти настоящий синтез» своих «различных направлений», что несколько противоречило тому, что они их не меняли, или было не точно сказано. Он мечтал: «И может быть, недалеко то время, когда мы встретимся в целом ряде бесед, подведем итоги нашим опытам последних лет и в самом деле дойдем до каких-то выводов…» Обобщенные итоги послужат руководством всем театрам не только страны, но и мира. Этому не суждено было сбыться. Итоги ими не подводились.

Все произошло иначе. Станиславский и Немирович-Данченко в некоем слитном образе были руководством просто-напросто предложены стране в качестве путеводной звезды в искусстве театра.

Разумеется, такой выбор властей удовлетворял их обоих и вызывал у них ответное чувство благодарности. Ведь они всегда доказывали, что единственный идеал сценического искусства именно тот, для которого создан Художественный театр. {363} И вся их жизнь была положена на то, чтобы во имя его бесконечно совершенствовать Художественный театр.

Станиславский и Немирович-Данченко думали, что поняты властями. Однако их цель вошла в трагическое противоречие с действиями властей. Те, в сущности, использовали идеал художественного направления двух выдающихся творческих личностей, принадлежавших определенной эпохе развития реализма, как идеологию для подавления всех других идеалов и направлений театрального искусства.

Пример МХАТ превратили в один из разделов идеологической пропаганды. История перевернула эту страницу жизни страны, и оказалось, что жертвы притеснения «примером» МХАТ, творческие направления прежде всего Мейерхольда и Михаила Чехова, вызвали к себе интерес практиков театра, а направление Художественного театра его почти утратило.

Когда при начале губительного процесса власти потребовали примирения основателей МХАТ, Немирович-Данченко, сочиняя свое письмо-записку, вдруг понял, что отношения между ним и Станиславским на самом деле находятся в стадии пустоты и безмолвия: «А и ссоры-то нет и мириться не на чем. Не сталкиваемся совсем». Оказалось, что и писать не к чему. Он оставил свой труд неоконченным.

Однако Немирович-Данченко указывал на главное нынешнее препятствие к их деловому сотрудничеству — наличие между ними Егорова в должности заместителя директора. Но на днях они не только не устранили это препятствие, а вдвоем продлили доверенность Егорову на управление МХАТ по 31 декабря 1936 года. Теперь же Немирович-Данченко надеялся, что Егорова в качестве влиятельного лица обезвредит новый человек в театре — Михаил Павлович Аркадьев.

Немирович-Данченко признал, что они со Станиславским «пришли к одному выводу»: им «необходим содиректор с широкими полномочиями». Он «должен будет распутывать всякие административные столкновения». Немирович-Данченко принял это не от хорошей жизни. Как в свое время он не хотел назначения третьего директора Гейтца, так и сейчас не очень-то радовался назначению такового, тем более, что в нынешних обстоятельствах тот превращался из третьего директора в первого.

Но что было делать, если он сам по-прежнему избегал брать на себя полное руководство театром, а Станиславский практически уже не был способен к этому? В результате такого {364} положения и труппа, подталкиваемая парткомом, и Станиславский, как всегда надеявшийся укрепить этим традиции искусства МХАТ, стремились обрести ответственного перед властями руководителя.

Просьбу Сталину о назначении Аркадьева написал Станиславский. «Необходим опытный, культурный директор-коммунист, который помог бы нам с В. И. Немировичем-Данченко наладить наши взаимные отношения для творческого руководства театром» [[34](#_n_3_7_034)], — расписался он в их полном бессилии договориться самим.

Придя из начальников Управления театрами Наркомпроса, Аркадьев занял должность директора МХАТ 5 февраля 1936 года.

Станиславский написал благодарственное письмо Сталину за исполнение просьбы, а Немирович-Данченко провел церемониальную встречу Аркадьева «художественным цехом» [[35](#_n_3_7_035)] в нижнем фойе, где обычно собиралась труппа для важных событий. Аркадьеву было подчеркнуто, что он приглашен по желанию МХАТ. Он же заверил, что станет управлять достаточно самостоятельно. Знакомство началось в четверть пятого 11 февраля, и как совпало — перед вечерним закрытым спектаклем «Мольер», в преддверии недоброго будущего.

Репетиции «Мольера» после отстранения от них Станиславского были возобновлены в сезоне 1935/36 года. Немирович-Данченко «четыре ночи не спал, думая, — как бы не ошибиться и быть полезным». Видя, что спектакль готов, он решил ограничиться замечаниями. После всего, что случилось, его положение перед Станиславским было неловким. Немирович-Данченко, предупреждая участников работы, чтобы они не ждали от него особого вмешательства, намекал на эти обстоятельства. «Примите во внимание мои трудности, — говорил он, — с одной стороны, не обидеть кого-то, с другой — необходимость каких-то мероприятий. Оцените мое мужество» [[36](#_n_3_7_036)].

Кроме мужества можно было оценить и умение, с каким, не вступая в споры, он проводил в постановку, по смыслу, то самое, чего не смог добиться Станиславский и из-за чего возник разрыв с Булгаковым.

Для Булгакова, которого тоже нельзя было обидеть, Немирович-Данченко объяснил, что с его пьесой произошло обычное в Художественном театре явление: принявшись ставить, «не верят автору» [[37](#_n_3_7_037)]. Признав, что это недостаток, он разделил волнение Булгакова. Он подчеркнул, что «есть какой-то предел» [[38](#_n_3_7_038)] самостоятельности работы театра над пьесой.

{365} Однако Мольер Станицына ему тоже не понравился. Он показался ему упрощенным — «весь на ладонке» [[39](#_n_3_7_039)]. Он не стал, как Станиславский, прямо требовать, чтобы это был образ гения, но подводил к этому своим путем.

Он говорил, что у Станицына Мольер только актер. «А нам важно, что он актер и писатель, — поднимал он задачу. — Актер-комик — это только его характерность, а главное — писатель» [[40](#_n_3_7_040)]. Как помним, Станиславский просил подчеркнуть, что Мольер — автор «Тартюфа».

Немирович-Данченко не требовал для этого дополнительного текста. Он лишь просил уяснить себе сложность образа. С одной стороны, писатель не может «мириться с насилием» [[41](#_n_3_7_041)], а с другой — все время «в себе что-то давит» [[42](#_n_3_7_042)]. Психологически писатель не бывает непосредственным, потому что одновременно вступает в общение и наблюдает. Однако в последнем Немирович-Данченко тоже по-своему отступает от пьесы Булгакова, приближая Мольера к чеховскому Тригорину, который говорит: «Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!»

Противоречие — вот ключ к образу «гениального человека вообще» [[43](#_n_3_7_043)], по мнению Немировича-Данченко. Станицын должен отыскать противоречия, и чтобы ему было легко и понятно, о чем речь, Немирович-Данченко пользуется самым близким примером. «А так как он очень горячий, очень страстный… берите пример с Константина Сергеевича, который до того мстительный, грозный, так обаятелен, так подозрителен и так доверчив, как молодая девушка, — объясняет он. — Невероятное сочетание противоречий. Только тупой критик не поймет такого противоречия страстей» [[44](#_n_3_7_044)]. Однако все это Немирович-Данченко просил осознать «глубоко» [[45](#_n_3_7_045)], не иронизируя.

Исполнение этой задачи привело бы и к другому темпу действия, потому что тот замедленный, с переживанием подробностей, в каком оно идет сейчас, совсем не устраивал Немировича-Данченко.

Отношение Станиславского к этим репетициям Немировича-Данченко, к премьере «Мольера» и к неожиданному удару по спектаклю, когда он был снят с репертуара, в подробностях неизвестно. В письме Лилиной он писал, что удивляется успеху спектакля на генеральной репетиции. Работу Немировича-Данченко он называет «починкой пьесы» [[46](#_n_3_7_046)] и жалеет о прежних собственных нервных затратах на нее. {366} «Тем не менее хорошо, что репетиция имела успех, — пишет Станиславский. — Он нужен нам теперь, в переходный период» [[47](#_n_3_7_047)]. Отдаляясь от театра практически («Я разъединился от всех <…>»), он продолжает болеть о нем душой. Вот только, что он подразумевает под «переходным периодом»?.. Признаки еще более жесткого управления искусством со стороны властей?

История с «Мольером» в личной судьбе Станиславского невольно заставляет провести параллель с историей и последствиями для него «Села Степанчикова». Как, отойдя от «Степанчикова», Станиславский отказался от новых ролей, так и теперь, будучи отлученным от «Мольера», он отказался от новых постановок. Тогда пресеклась линия Станиславского-актера, теперь — режиссера. Леонидов записал его признание в том, что с режиссурой ему мучительнее расставаться, чем с актерской профессией. Когда осенью 1935 года Художественное управление предложило ему выбрать себе пьесу для постановки из намеченного репертуарного плана (любую, кроме «Анны Карениной», которую ставит Немирович-Данченко), он отказался. Только через год, осенью 1936‑го, Станиславский взялся за новую работу в Художественном театре, с первых дней подчеркивая, что это не постановка спектакля «Тартюф», а обучение методу «физических действий». Свои занятия с артистами он называл «настройкой рояля».

Происхождение этой последней работы Станиславского в Художественном театре объясняется тем, что она явилась замещением ему утраченного «Мольера». Так по крайней мере рассказывал через множество лет Михальскому главный участник «Тартюфа» — в качестве режиссера и исполнителя заглавной роли — Кедров. Мысль же поставить «Тартюфа» в параллель «Мольеру» у Станиславского возникла еще в 1931 году, при самом начале обращения к булгаковской пьесе. Очевидно, что история с «Мольером» дала толчок ее осуществлению. Тем более что неудобным было положение МХАТ, так сказать, перед всем миром, при котором Станиславский совсем не участвует в его творческой жизни.

Из артистического состава «Мольера» в «Тартюфа» перешла одна Л. М. Коренева на роль Эльмиры да четверо безымянных актеров на второстепенные роли: Калужский, Карев, Герасимов и Курочкин. Коренева согласилась вновь быть ученицей Станиславского. Вероятно, Станиславский выбрал тех, кто, как Топорков (Оргон), Гейрот (Клеант), Бендина (Дорина), {367} были приятны ему по прежним репетициям и, видно, хотели с ним работать.

В конце января и в начале февраля 1936 года появились в «Правде» разгромные статьи против Д. Д. Шостаковича, его оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей». Немирович-Данченко был раздосадован. Он придерживался иллюзии, что его постановка оперы Шостаковича в Музыкальном театре по сравнению с постановкой Большого театра могла произвести правильное впечатление на властей и все сложилось бы по-другому. Судьба сыграла злую шутку: Сталин пошел слушать оперу не в тот театр. «Я до сих пор уверен, что если бы увидел у меня, не так резко осудил бы» [[48](#_n_3_7_048)], — писал он. Сталин, Молотов и Ворошилов приезжали 23 января 1936 года во МХАТ на вторую половину спектакля «Мертвые души». Случился разговор, ставший роковым. «Как раз 23 янв. я расхваливал Сталину Шостаковича, — писал Немирович-Данченко. Он сказал: “Надо посмотреть”, и в первый же ближайший спектакль посмотрел в Филиале ГАБТа!! Появилось: “Сумбур вместо музыки”» [[49](#_n_3_7_049)].

27 февраля 1936 года все услышали по радио о закрытии МХАТ Второго.

Последовавший за этим разгром «Мольера» в прессе после его успеха на закрытых генеральных репетициях в присутствии одобрявших спектакль начальников не казался чем-то необыкновенным. Наступили новые времена — времена изощренной лжи, людской неискренности и мгновенных расправ.

Немирович-Данченко еще какое-то время удивлялся тому, как быстро меняются некоторые люди в Художественном театре. Например, сейчас же публично отрекшиеся от «Мольера» Яншин и Грибков. Немирович-Данченко очень хотел написать об этической стороне их поступка в многотиражке «Горьковец», но был уже не уверен, возможно ли это. Он поручил Бокшанской: «Посоветуйтесь побольше, — делать это или ни к чему?» [[50](#_n_3_7_050)] С кем надо было советоваться? Ответа нет. Интригующее поручение погружено в тень. Вероятно, после совета или без него выяснилось, что многотиражка существует не для этого.

Вырвавшись за границу на два с половиной месяца летом 1936 года, Немирович-Данченко намекал в письме Бертенсону о начавшемся страшном перевороте всей жизни, в который ему было трудно поверить. «Нет, все равно всего не напишешь. Я бы рассказал, если бы встретились, о Москве <…>» — писал {368} он, зная, что встреча невозможна. «И как и где будем разлучены еще по-новому?» — заглядывал он в будущее. В словах о разлуке «по-новому» скрыты самые мрачные ожидания и страхи Немировича-Данченко перед действительностью. Несомненно, он уже понимал, что защиты нет. Теперь судьба каждого человека совершенно не зависит от его положения в советском обществе, известности и профессиональных достоинств.

Как следовало жить дальше? По крайней мере сохраняя добропорядочность и чувство долга друг перед другом. Не в знак ли «благородных отношений» со Станиславским, которые были выше «художественной розни», Немирович-Данченко не мог уехать не попрощавшись? По телефону этого было сделать нельзя: Станиславский опять лежал с гриппом и одышкой. Немирович-Данченко поручил Таманцовой «лично» передать ему несколько слов, сказать — «что я все это время очень глубоко и очень дружески думал о нем, что я шлю ему огромный привет» [[51](#_n_3_7_051)].

## Глава восьмаяОбязательный союз — Совещания и беседы на главную тему — Разные жизненные силы — Третий директор Аркадьев — Наговоры на Станиславского — Станиславский вверяет МХАТ Немировичу-Данченко — Частные отношения — За чтением книги Станиславского — Прощание и бессмертие

После драматических событий в общественно-политической жизни, с приходом во МХАТ третьего директора Аркадьева стал формироваться официальный взгляд на сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко. Ужесточенный идеологический режим уже не позволял никаких разногласий по существу проблем. Требовалось демонстрировать единство. Художественные споры и административные противоречия между Станиславским и Немировичем-Данченко выглядели явным изъяном в театре, объявленном «вышкой» среди всех остальных. Для наведения порядка стали пытаться суммировать их различные взгляды методом простого арифметического сложения. Сумма взглядов давала представление об едином направлении МХАТ. Личное в отношениях основателей, которое, конечно же, оставалось, приходилось выносить за скобки.

{369} Сами же Немирович-Данченко и Станиславский, не препятствуя превращению их «художественной розни» в союз согласно духу времени, невольно в беседах с мхатовцами все равно сворачивали каждый на свое, говорили о личных подходах и вере в искусстве.

Развитие этого процесса видно по стенограммам бесед и совещания, созванного Аркадьевым по велению свыше для осуждения формализма и натурализма в искусстве. Совещание длилось целых шесть дней: 2, 3, 4, 6, 8 и 10 апреля 1936 года, а потом еще нашло продолжение в беседах артистов и режиссеров МХАТ со Станиславским и Немировичем-Данченко.

Для работы совещания сначала были согласованы с обоими руководителями МХАТ подлежащие рассмотрению вопросы. Всего тринадцать тем. Среди них: «Что такое спектакль Художественного Театра», «Что такое режиссер Художественного Театра», «Что такое актер Художественного Театра» [[1](#_n_3_8_001)] и тому подобное. Самые острые вопросы касались сходства и различия: «Можно ли говорить о едином методе режиссеров Худ[ожественного] Театра?», «Нужно ли или допустимо ли разнообразие методов режиссуры и в каких пределах допустимо преломление единого метода в творческих индивидуальностях актеров и режиссеров?» [[2](#_n_3_8_002)] В самой постановке некоторых вопросов были заложены ответы идеологически заданные, гибельные для искусства.

Главный вопрос обсуждения был десятый:

«Осознаны ли теоретически и освоены ли практически творческие линии Владимира Ивановича и Константина Сергеевича?

В чем сущность линий Владимира Ивановича и Константина Сергеевича, в чем их разность, исключает ли одна другую? Что общего в основах их художественного критерия и методов?» [[3](#_n_3_8_003)]

Выступающие с характеристиками творчества Станиславского и Немировича-Данченко старались не проявлять своего пристрастия к какой-либо из фигур. Совещание 10 апреля было целиком отдано попыткам разобраться в вопросе, в котором не разобрались сами основатели театра. Однако некоторые выступающие отличались наблюдательностью в этом деле.

Судаков говорил, что Станиславский идет в искусстве от частного к общему, от природы роли к спектаклю, а Немирович-Данченко — от общего к частному.

{370} Горчаков, видя сложность проблемы, отказался анализировать, чем разнятся спектакли Станиславского и Немировича-Данченко и высказал то лишь, что у Немировича-Данченко актер — «материал для раскрытия той или иной большой темы на театре на данном спектакле» [[4](#_n_3_8_004)].

Кедров уверял, что Станиславского и Немировича-Данченко нельзя в данное время сравнивать из-за того, что они находятся на разных этапах: Немирович-Данченко ставит новое, а Станиславский передает опыт.

Мордвинов заметил, что для Станиславского цель — спектакль, а для Немировича-Данченко спектакль — средство вскрыть идею и мировоззрение автора. Поэтому постановки Станиславского «театрально эффектней», а Немировича-Данченко «глубже» [[5](#_n_3_8_005)].

Марков объяснил, что Станиславский не воспринимает трагического противоречия в жизни, и оттого его спектакли «спокойные», а Немирович-Данченко, воспринимая непрестанную борьбу жизни, дает «внутренне взрывчатые» [[6](#_n_3_8_006)] постановки при внешнем их аскетизме. Немирович-Данченко «вбирает в себя» [[7](#_n_3_8_007)] автора, а Станиславский беднеет, слушаясь драматурга, потому что ему в пьесе тесно.

Леонидов сказал, что целью работы Немировича-Данченко является спектакль, а Станиславский использует спектакль для создания актера.

Качалов понял, что Немирович-Данченко — влюбленный в автора художник, а Станиславский — фантаст. Немирович-Данченко может идти на компромисс с актером, а Станиславский — никогда. Качалов признался, что для того, чтобы сделать роль, пойдет к Немировичу-Данченко, а для пользы себе как актеру — к Станиславскому. Качалов явил собой пример, как следует находить согласие в этих противоречиях.

Один Сахновский не побоялся говорить о драматизме сотрудничества Станиславского и Немировича-Данченко. Он объявил, что различие их миросозерцании не позволяет им соединиться и что это мучительно для них. Станиславский, как дарвинист, выявляет общечеловеческое в произведениях разных драматургов. Немировичу-Данченко общечеловеческое интересно, только как оно выражено в определенной эпохе и культуре определенным писателем. Сахновский находил у Немировича-Данченко и Станиславского «противоположные по методу системы мышления» [[8](#_n_3_8_008)].

{371} По окончании блестящей и смелой речи Сахновского Немирович-Данченко сказал: «Я вас слушал с огромным удовольствием» [[9](#_n_3_8_009)].

Однако Немирович-Данченко задавался вопросом, есть ли практическая польза от таких разговоров. Он полагал, что обсуждаемые различные методы режиссерами до конца не осознаны. Его вообще тревожило, можно ли объединить движение МХАТ «вширь» в области режиссуры и репертуара с тенденцией направить развитие театра «вглубь» [[10](#_n_3_8_010)] своего искусства. «Вширь» требовало время, и Немирович-Данченко этому сочувствовал. «Вглубь» требовал Станиславский.

Очевидно, что для более основательного компромисса из методов Станиславского и Немировича-Данченко следовало выслушать их по отдельности, поскольку свести их для такой беседы вместе было невозможно. Так дальше и организовали: две беседы со Станиславским и три — с Немировичем-Данченко.

Сначала отправились 13 апреля 1936 года к Станиславскому. Сопровождавший артистов и режиссеров Аркадьев старался направить Станиславского к теме: «усвоены» ли в театре обе линии — его и Немировича-Данченко. При этом Аркадьев четко указал, что «освоение этих двух линий является основой развития театра в дальнейшем» [[11](#_n_3_8_011)]. Его тактика в отношении Станиславского и Немировича-Данченко заключалась в том, чтобы ни в коем случае не допустить выбора между ними и равно следовать в искусстве им обоим. Аркадьев предупредил: «Тут нет места для дискуссий и для споров с вами по тем или иным вопросам, и бессмысленно было бы это затевать» [[12](#_n_3_8_012)].

Станиславский обрадовался такому обороту дела, думая, что, «если люди отбрасывают вопросы о личном самолюбии, о каких-то группах, о “моей системе”, о “твоей системе”, то это хорошо» [[13](#_n_3_8_013)]. Для Станиславского это было естественным отношением, потому что «есть одна система — органическая творческая природа», которая всех в искусстве объединяет, хотят они того или нет. Чтобы раскрыть это и не дразнить гусей, Станиславский предложил вместо кого-то отпугивающего слова «система» употреблять слово «природа».

Ни с чем не споря, Станиславский принялся растолковывать свою теорию, заняв этим же и вторую встречу — 19 апреля. Ее он сразу начал с практических упражнений. Он предложил всем писать письмо без бумаги, чернил и пера, при {372} помощи правды физического действия. Представлять процесс писания вместо подлинного действия было нельзя.

Затем Станиславский объяснил, что никогда не заставляет исполнителей ради спектакля и пьесы делать на сцене больше того, что они могут делать в своих ролях органически. Иначе будет фальшь, от которой актеры и гибнут. «А мне важнее, чтобы росла труппа. Если данный спектакль не будет таким, как нужно, то это не так важно, зато актер растет» [[14](#_n_3_8_014)], — говорил он, в сущности, отрицая репертуарные задачи и производственные планы как дело второстепенное.

Леонидова потряс драматизм встречи со Станиславским. Прежде всего тот произвел на него «очень тяжелое впечатление» [[15](#_n_3_8_015)] своей физической слабостью. И все же Леонидов чувствует духовную силу Станиславского. Всегда неожиданно он являет собой «и внешне, и внутренне нечто особое» [[16](#_n_3_8_016)] по вдохновенности. С другой стороны, Леонидов видит молодых, источающих здоровье слушателей, отданных другим заботам. Они, «уверенные в себе» [[17](#_n_3_8_017)], демонстрировали свое почтение, хотя внимали Станиславскому несколько «свысока» [[18](#_n_3_8_018)]. Леонидов, возмущенный ими, положа руку на сердце не мог их осудить, потому что они люди действующего театра, а не того воображаемого, каким живет Станиславский.

«Вот где солнце, вот где искусство» [[19](#_n_3_8_019)], — писал Леонидов о театре Станиславского. Но он честно признавал: «Правда, это не сегодняшний театр, не спектакль» [[20](#_n_3_8_020)]. Самое горькое, что при этом он открыл: «Мы его не понимаем, либо он плохо выражает свои мысли. Но что он прав, двух мнений быть не может» [[21](#_n_3_8_021)].

Эти наблюдения Леонидова показывают ослабевающее влияние Станиславского на практическую жизнь МХАТ. Беседы с ним, которые мхатовцы второго поколения будут потом вспоминать как счастье, отчасти являлись мероприятиями, а не реальной жизнью театра.

Конечно, у Немировича-Данченко было в ту пору свое отношение к Станиславскому, когда он читал стенограммы его бесед. Каждое слово отзывалось в нем узнаванием прежнего Станиславского, которого он хорошо себе представлял в его прозрениях и в его ошибках. Но он ожидал от него и чего-то нового и потому говорил, что ему было бы интересно «ближе познакомиться с работами К[онстантина] С[ергеевича]» [[22](#_n_3_8_022)] на нынешнем этапе. Принимая участие в совещании актеров и режиссеров МХАТ б апреля 1936 года, Немирович-Данченко сказал с каким-то загадочным намеком: «Большая разница {373} между тем, что он был и я, и между тем, что он есть и я» [[23](#_n_3_8_023)]. О чем он? Не о том ли, что они как творческие силы поменялись положением в театре? А может быть, о том, как они изменились в качестве художников?

Немирович-Данченко изучил стенограммы обеих бесед Станиславского, стараясь что-то почерпнуть в них. Он подчеркнул близкую себе мысль о том, что «многие забыли <…> что такое театральная правда и органическая правда» [[24](#_n_3_8_024)]. Немирович-Данченко не переставал твердить об этом различии.

Остановился он и на приеме запоминания актером логики действия, приводящей к линии чувства. Его заинтересовали примеры определения сверхзадачи Гамлета. Станиславский показывал, что означает сделать это по-мещански, а что — глубоко философски.

Вообще Немирович-Данченко гораздо терпимее относился к словам Станиславского, чем к тому, что тот делал. Это доказывает хотя бы проблема применения «маленькой правды». За нее Немирович-Данченко частенько преследовал Станиславского на репетициях. Однако он понимал, что теоретически Станиславский верно судит о «маленькой правде». Немирович-Данченко объяснял это нынешнему поколению мхатовцев, говоря: «К[онстантин] С[ергеевич] проповедует от физических ощущений искать малых правд. Он же не говорит останавливаться на этих маленьких правдах» [[25](#_n_3_8_025)].

Однако упорную попытку Аркадьева после проведенных уже шести совещаний опять обсуждать две линии основателей театра Немирович-Данченко отверг на своей встрече с актерами 17 апреля 1936 года. Аркадьев говорил, что в этих линиях все «как будто и ясно и не ясно» [[26](#_n_3_8_026)]. Сделав для Аркадьева исторический обзор этих линий, Немирович-Данченко избежал их оценок. Он сказал, что ему хочется говорить о том, что осталось недоговоренного, — о «методе Владимира Ивановича» [[27](#_n_3_8_027)]. Он занялся изложением своих идей.

Ведь различие между собой и Станиславским Немирович-Данченко уже приоткрыл на совещании 6 апреля 1936 года. Тогда он признался, что не верит тому, что «живое чувство» [[28](#_n_3_8_028)] исполнителя в роли приведет его к выразительной мизансцене. Такие эксперименты в последние годы проводил Станиславский. Немирович-Данченко считал, что мизансцену может создать все-таки только режиссер. Станиславский же утверждал: «Самые скверные мизансцены [те], которые дает режиссер».

{374} Тогда же выяснились и их разные точки зрения на Шекспира. Леонидов сказал, что, по мнению Станиславского, МХАТ не может ставить Шекспира. «<…> Я могу. Не только могу, но и хочу» [[29](#_n_3_8_029)], — с вызывающим задором ответил Немирович-Данченко. Он сразу назвал пьесы: «Макбет», «Ромео и Джульетта», на худой конец — «Виндзорские проказницы». «Я могу приготовить рагу из зайца, но если нет зайца, дайте хоть кошку…» [[30](#_n_3_8_030)] — возбуждал он слушателей.

Немирович-Данченко объяснил, почему в прежнем Художественном театре не опасались наличия двух линий. Потому что им противостояла скрепляющая нравственная сторона. «Художественный театр отличало то, что мы были спаяны морально, — рассказывал он во время беседы 24 апреля 1936 года, — что за стенами театра должны были вести себя так, как люди, отвечающие за свое учреждение. Это было очень важно» [[31](#_n_3_8_031)]. Теперь он сомневался, что данное качество, легко достижимое в малочисленном коллективе прежнего Художественного театра, возможно воспитать в современном разросшемся. Получалось у него, что две линии, когда их порой выносят за стены театра, угрожают ему.

Это несомненно правда, так как участниками становится не только масса людей, но и люди, не имеющие на самом деле понятия, в чем тут рознь. Но еще опаснее, что художественные линии все больше расходились, потому что между Станиславским и Немировичем-Данченко не было творческого общения. Да и жизнь обоих стала слишком разной. Поводы для всякого сотрудничества постепенно иссякали.

Станиславский видит сам, что затворничество отрезало его от современного театра, отчего он не может судить о нем всесторонне. Он понимает и не скрывает своего неведения: «В виду того, что моя жизнь устроилась так, что мне приходится жить одиноко, я не слышу многих разговоров сейчас, особого стиля разговоров об искусстве» [[32](#_n_3_8_032)]. Он предупреждает, что поэтому на все вопросы будет давать лишь один «короткий ответ» [[33](#_n_3_8_033)], поскольку он будет всякий раз исходить из его «системы». Чем меньше Станиславский наблюдает общий театральный процесс, тем более он убежден в его ошибках. В этом трагический парадокс последних лет жизни Станиславского.

В связи со всем этим Немирович-Данченко понимает, что практически один остался для творческого руководства Художественным театром. «Константин Сергеевич уже официально ни одной пьесы не берется выпустить. И вообще весь ушел в педагогику», — пишет он в мае 1936 года. Мало этого, Немирович-Данченко {375} видит, что остался единственным, кто сейчас ведет советский театр. Вернее, кому доверено его вести. «Мейерхольд (вероятно, временно), — как пишет Немирович-Данченко, — утратил всякий интерес и всякое внимание. О Таирове и говорить нечего»[[88]](#footnote-89). Он пишет, что и интересная молодежь поставлена «под более, чем был, строгий надзор» со стороны руководства искусством. Никаких иллюзий у него нет. Он видит, что обласкан государством. Это и орден, полученный им к 15‑летию Музыкального театра, это и строящаяся для него квартира и, наконец, ежегодное разрешение летнего отдыха в Европе. Немирович-Данченко не может не осознавать своего положения и своих обязательств.

Но у Немировича-Данченко есть личное качество, которое помогает ему в данном положении, может быть, даже увлекает его в некую игру с жизнью и по крайней мере его оправдывает. Об этом качестве он сам говорит, как о своем «полном стопроцентном чувстве идеологии» [[34](#_n_3_8_034)]. Еще он называет это своей «ортодоксальностью» [[35](#_n_3_8_035)], проще говоря, правоверностью. Теперь он полюбил в себе это чувство, дал ему простор. Оно подкладывает огонька в его творческое горение. И потому ему просто и легко говорить: «В нашем театре все стремятся к социалистическому реализму». При этом он не отказывается от «художественного реализма» [[36](#_n_3_8_036)] — самого верного и ценного, что внес, по его мнению, Художественный театр в сценическое искусство. Так соцреализм уживается во МХАТ с реализмом художественным, или псевдоправда — с правдой подлинной.

Немирович-Данченко стоит на твердой почве в советском искусстве. Его новые постановки — «Любовь Яровая» и особенно «Анна Каренина» во МХАТ, опера «Тихий Дон» в Музыкальном театре — приветствуются. И все же это не дает страховки. Так называемая кадровая политика властей вползает в благополучный Художественный театр. Конец сезона 1936/37 года отмечен драмой, противостоять которой не в силах никто. Жаль, что Немирович-Данченко, не имея доказательств, связывает ее со Станиславским.

Вскоре после апрельской беседы с мхатовцами Станиславский опять заболел. «Хочу Вас видеть снова здоровым и бодрым, пусть даже иногда слегка сердитым» [[37](#_n_3_8_037)], — пишет ему директор Аркадьев и просит позвать к себе при первой возможности. {376} «Я ничему не изменил из того, о чем мы говорили с Вами» [[38](#_n_3_8_038)], — заверяет он Станиславского.

Отчего Станиславскому быть на Аркадьева «сердитым»? Отчего Аркадьеву заверять его в верности? Все оттого, что через полтора месяца с назначения нового директора, которого Станиславский так добивался, он стал им недоволен.

Забывая о первом месте идеологии, Станиславский то и дело оказывается сующим палки в колеса. Поэтому они с Аркадьевым перестают понимать друг друга. Аркадьев только делает вид перед Станиславским, что с ним заодно.

Станиславскому кажется, что он слишком самостоятелен в административных решениях, например, в выборе тех лиц, кому служить во МХАТ, а кому — нет. На самом деле Аркадьев «самостоятелен» в исполнении предписаний по этому поводу от вышестоящего начальства. Так, он принял направленного в театр из ликвидируемого МХАТ Второго его бывшего заместителя директора С. С. Митиля. Станиславский ожидает, что тот станет преобразовывать театр по вверенной ему хозяйственной линии, украшая его коврами и мрамором, что будут погублены благородство вкуса и строгость обстановки, ведущие начало от самого Антона Павловича Чехова. Станиславский безуспешно умоляет Аркадьева осознать эту ошибку. Однако неизвестно, на чем он строит свои мрачные предположения и не влияет ли здесь на него его «кабинет», испытывая ревность к новому лицу в руководстве. Но, как бы там ни было, его страх и возражения понятны: он охраняет традиции.

В другом случае Станиславский против всякой логики требует не увольнять Е. С. Животову, присланную в театр еще до назначения Аркадьева, в июле 1935 года, заведовать кадрами в ранге помощника директора. Раньше кадрами никто специально не «заведовал». Немирович-Данченко, Станиславский и руководители частей театра сами решали, кто им нужен и кто не оправдал профессиональных надежд. Теперь заведующий кадрами осуществляет партийный контроль, так что наделен большими полномочиями, чем основатели театра. На их глазах во МХАТ ломается человеческая судьба.

Они не могут, а может быть, уже и не пробуют отстоять актрису М. Г. Егорову (по мужу — Вибер). Она пожертвовала благополучной карьерой в Театре МОСПС ради скромного положения артистки переменного состава, но в любимом театре, где оказалась полезной и занятой в спектаклях. Ей даже обещана роль Лидии Ивановны в будущей «Анне Карениной».

{377} Но ее присутствие в труппе МХАТ объявляется нарушением кадрового режима, так как, будучи пятнадцать лет замужем за иностранцем, она автоматически стала иностранной подданной. Егоровой, с одобрения Аркадьева, поставили условие: или перейти в советское подданство, разрушив тем семью, или покинуть театр. МХАТ не дал ей справку о работе для продления паспорта. Изгнанная, она уехала с семьей в Германию.

Произошедшее — банальная история для советской эпохи. Но какой след она оставила в сознании Станиславского? Связал ли он это с тем, что и на нем есть «пятно»: у него сын с семьей все еще за границей?[[89]](#footnote-90) Может быть, здесь объяснение всему: Станиславский опасается Животовой, веря, что Сталин, как поговаривали, не велит ее обижать. Поэтому-то он и хлопочет за нее и будет еще хлопотать, когда она окажется заместителем директора в его Оперном театре? Допустимо и другое предположение, что Сталин снисходительно велит не обижать по просьбе Станиславского.

Сохранившихся в архивах мхатовцев документов явно не хватает, чтобы до конца разгадать интригу. Записи ходивших слухов в дневнике Кудрявцева и намеки Животовой в письме к Станиславскому недостаточно для этого основательны.

На возмущение Станиславского увольнением Животовой из МХАТ Аркадьев отвечает оправданием, что тот сам уговаривал его «быть хозяином театра» [[39](#_n_3_8_039)], и заручается поддержкой Немировича-Данченко, который объясняет Станиславскому, что он заступается за «персонаж досадный или комический. А вообще — вредный» [[40](#_n_3_8_040)]. Он, как и Аркадьев, успокаивал его, что сейчас и в партийных верхах не одобряют это лицо.

Аркадьев доказывал Станиславскому, что он отвечает перед партией и правительством за то, чтобы МХАТ не развалился «от внутренних интриг» [[41](#_n_3_8_041)]. Но с его приходом интриги переменили свой характер. Раньше они, вызванные творческими группировками, были внутритеатральными. Теперь МХАТ стал до некоторой степени ареной для интриг между назначаемыми туда партийными деятелями.

В конечном счете все это были интриги, объясняющие лишь часть недовольства Станиславского Аркадьевым, так как прямо не касались главного — искусства. Коренная же причина {378} охлаждения к нему находилась здесь, в разнице оценок ими нынешнего состояния МХАТ и его задач. Противоположность позиций полностью выяснилась к весне 1937 года.

Позиция Аркадьева видна из его доклада «Создадим социалистический театр», опубликованного в газете «Горьковец» 28 мая 1937 года.

Этот доклад, очевидно, был сделан им на открытом партийном собрании МХАТ 16 мая, которое в «Горьковце» названо «активом работников театра» [[42](#_n_3_8_042)]. Там Аркадьев сказал, что, придя директором, он увидел в театре «мрачные стороны, связанные с междоусобной борьбой» [[43](#_n_3_8_043)], но не хочет о них говорить, а скажет лишь о темах, «которые довольно широко муссировались некоторыми людьми» [[44](#_n_3_8_044)].

Первая тема, что «искусство Художественного театра умирает» [[45](#_n_3_8_045)]. Вторая — «о невозможности планирования творческой работы, а самая мысль о каких-либо даже приблизительных сроках объявлялась кощунственной» [[46](#_n_3_8_046)]. Аркадьев не назвал автора этих идей, но каждому было ясно, что прародитель их — Станиславский.

С высоты требований Станиславского искусство Художественного театра начало гибнуть уже к концу первого десятилетия, когда он закричал «Караул!», чтобы обратить на это внимание. (Оглядываясь назад, можно сказать, что то были райские времена по молодости, силам и свободе творчества.) И всякую премьеру Станиславский с первых лет считал неготовой к назначенному сроку, а всякий срок — вредным для искусства. Тогда Немирович-Данченко мог с ним спорить или соглашаться, и это было нормальным процессом театральной жизни. Теперь требования Станиславского шли вразрез с плановым производством спектаклей, точно таким же, как выпуск заводских изделий или сбор колхозного урожая. И было хорошо, что никто еще не назвал Станиславского вредителем.

Аркадьев сказал, что все эти настроения уже преодолены. Репертуар, рост актеров, воспитание режиссеров — все перестало быть случайным. МХАТ представляет собой единый коллектив, преодолевший «мировоззренческую перестройку» [[47](#_n_3_8_047)], ставший идеологически зрелым. Оптимистические выводы Аркадьева не могли вызвать у Станиславского ничего, кроме гнева. Он не мог поверить, что дела в театре идут так безоговорочно прекрасно, потому что так не бывает. Просто театр понизил требования к себе.

Внутренними задачами театра Аркадьев считал: «окружить большим вниманием» «экспериментальную работу» [[48](#_n_3_8_048)] {379} Станиславского в Оперно-драматической студии и создать условия для работы в МХАТ Немировича-Данченко. Он сказал, что Немирович-Данченко «является сейчас самым замечательным режиссером нашей страны, который несет на себе вершину искусства нашего театра» [[49](#_n_3_8_049)]. Переполненный оптимизмом, Аркадьев провозгласил, что театр переживает «этап возрождения» и «зарождения Московского ордена Ленина социалистического Художественного театра»[[90]](#footnote-91) [[50](#_n_3_8_050)].

Уверенность в себе и внутренний подъем Аркадьева вполне объяснимы. Он был на взлете, провел две февральские недели в Париже, подготовляя приезд МХАТ со своими спектаклями на Всемирную выставку. Внутри театра он чувствовал поддержу Немировича-Данченко. Вот и теперь, после публикации доклада в «Горьковце», Аркадьев получил от него очень теплое письмо, в котором говорилось, что его доклад превзошел все ожидания.

Немирович-Данченко хвалил Аркадьева за «точный анализ внутренней жизни театра» [[51](#_n_3_8_051)], за то, что тот имел мужество и смелость затронуть «темные стороны» [[52](#_n_3_8_052)], которые с его помощью теперь изживаются. Он благодарил за данную лично ему возможность «развернуться» с его «художественными задачами» [[53](#_n_3_8_053)]. Немирович-Данченко тоже считал, что последние постановки — «Любовь Яровая» и «Враги» — «вернули Художественному театру его славу» и что вместе с «Воскресением» и «Анной Карениной» это есть «возрождение Художественного театра». «Может быть, Вы слишком оптимистичны во взглядах на будущее, — отметил Немирович-Данченко единственный недостаток Аркадьева, — но надо постараться, чтобы это оправдалось» [[54](#_n_3_8_054)].

Письмо Немирович-Данченко написал 2 июня 1937 года, а на третий день — 5 июня Аркадьев был снят с поста директора МХАТ. Для всех это была полная неожиданность. В вину Аркадьеву было поставлено, что он дважды давал неправильную информацию о репертуаре МХАТ в Париже.

Еще 29 мая в театре состоялось заседание у директора Аркадьева, на котором обсуждались варианты текстов «Анны Карениной», «Врагов» и «Бориса Годунова» для Парижа. Немирович-Данченко {380} сказал, что всю постановку «Бориса Годунова» до конца сезона осуществить не удастся и потому надо репетировать те сцены, которые будут показаны в Париже, и заказать Рабиновичу варианты декораций для них. Но оказалось, что «Бориса Годунова» правительство заменило «Любовью Яровой». Однако специального распоряжения об этом и его даты в документах МХАТ не имеется[[91]](#footnote-92). Все это выяснилось в считанные часы. Конечно, репертуарная «ошибка» служила лишь внешним предлогом для объяснения снятия Аркадьева. Просто слепой карательный меч режима уже завис над ним, что покажет финал этой драмы.

Однако внутри театра устранение Аркадьева, по слухам, было приписано Станиславскому. Бокшанская сообщала Немировичу-Данченко содержание разговора Сахновского с Егоровым. Егоров будто бы сказал, что «удаление» [[55](#_n_3_8_055)] Аркадьева «произошло не только в результате неудачных поступков М[ихаила] П[авловича], известных нам», как пишет Бокшанская, «но и в результате влияния в этом деле К. С., который имел возможность собрать против М. П. определенный материал, рисующий его как человека, который хотел собою заменить К. С. и повернуть театр на какой-то им задуманный путь, разрушающий в то же время исконные традиции и методы, которые составляют основу жизни МХАТ. Что в таком плане были высказывания М. П. не только здесь, но и в Париже <…>» [[56](#_n_3_8_056)]. Бокшанская приходила к выводу: «Словом, из высказываний Н[иколая] В[асильевича] было ясно, что К. С. имел близкое отношение к снятию М. П.» [[57](#_n_3_8_057)].

Если сопоставить это со взглядами Аркадьева в его докладе, то можно себе представить, что возмущение Станиславского им и без собранных «материалов» достигло черты, и он рассказал кому-то в верхах об этом.

Вместе с тем это были не те времена, когда мнение художника могло повлиять на судьбу номенклатурного партийца. {381} Немирович-Данченко это понимал. Он, прочтя письмо Бокшанской, поверил тому, что Станиславский мог ругать Аркадьева, но не поверил, что власти с его слов приняли меры. «Не думаю, чтоб отзыв К. С. об Аркадьеве сыграл в уходе последнего большую роль. Это Егоров переоценивает… Чтоб в глазах Сахновского… — писал было он, но вдруг засомневался: — А впрочем?!» [[58](#_n_3_8_058)]

В другой раз он уже судил об этом определеннее. «Жаль. Хотя и сам виноват, — писал он об Аркадьеве. — Впрочем, тут опять Константин Сергеевич подстроил, т. к. Аркадьев не был ему по вкусу…». Отчего-то Немирович-Данченко не остановился на первом своем здравом рассуждении, что сила слова Станиславского в этом случае — фантазия Егорова. Достоверных фактов он узнать не мог, находясь в это время за границей. Не знал он и того, что случилось дальше.

В обоих документах — и в письме Бокшанской, и в письме Немировича-Данченко — упоминается о том, что Аркадьев все-таки в чем-то просчитался. Из контекста следует, что это не предъявленная ему официально вина, а что-то другое, «неудачные поступки», понятные Бокшанской и Немировичу-Данченко, о которых совершенно невозможно догадаться. Может быть, отозвалось и увольнение Животовой?

Немирович-Данченко, например, считал серьезной ошибкой Аркадьева, что, подписывая в Париже договор о гастролях, он переменил их время. Несмотря на его «предостережение», арендовал театр на август, когда в Париже мертвый сезон. И дело шло не о материальных потерях (доход от гастролей не был запланирован), а о потере общественного резонанса. «Поездка столько же политическая, — отчетливо понимал Немирович-Данченко, — сколько политическое вообще участие СССР на Выставке». Михальский, раньше труппы приехав в Париж по делам гастролей, жаловался Немировичу-Данченко, что Аркадьев во время своей весенней командировки не все сделал по части организации.

Немирович-Данченко был уже готов к отъезду из Москвы, когда так внезапно сняли Аркадьева. Он уехал 9 июня 1937 года через Берлин в Карлсбад. Смена отечественного образа жизни на европейский не развеяла огорчения от случившегося. Немирович-Данченко думал об Аркадьеве: «Его очень полюбили. Это дает надежду на возвращение». Бокшанскую он запрашивал: «Не слыхали, есть какие-нибудь шансы на его возвращение?» [[59](#_n_3_8_059)] Он хотел знать отношение к этому «с разных {382} сторон» [[60](#_n_3_8_060)] и понять, что сможет сам сделать для восстановления справедливости.

Он снова писал о случившемся 11 и 12 июля, не подозревая, что в Москве у Бокшанской лежит неотправленный листок из ее письма к нему от 7 июля. Она не решилась его отослать, потому что в нем описано дальнейшее развитие событий. Аркадьев 4 июля собирался уехать в Кисловодск. Пришедшие его провожать к поезду друзья так и не дождались его на перроне. По телефону жена его скупо отвечала, что он, якобы опаздывая, вскочил не в тот вагон… Однако этой версии никто в Художественном театре не поверил.

Аркадьев исчез навсегда, как исчезали люди в это страшное время[[92]](#footnote-93). Его трагический конец, разумеется, не имеет никакого отношения к Станиславскому даже в том случае, если он и отзывался о нем как о директоре плохо.

Наговоры приписывали Станиславскому, что он не обрадовался удаче МХАТ с «Анной Карениной». «Рассказывают, что Станиславский взбешен успехом “Анны Карениной”, злобствует на Немировича. Сказал, что Театр надо закрыть на два года, чтобы актеров выучить системе», — записала в дневнике Е. С. Булгакова после вечера, проведенного 26 апреля 1937 года в обществе своей сестры Бокшанской и ее мужа Е. В. Калужского. Но ведь и без «Анны Карениной» Станиславский постоянно говорил, что надо переучиваться по «системе».

У самого Станиславского о спектакле «Анна Каренина» нет ни строчки. Зато у Лилиной, игравшей роль графини Вронской, достаточно строк, чтобы представить себе, какое отношение могла создавать она своими рассказами. Она участвовала в спектакле «с большим удовольствием», роль играла «с наслаждением». Конечно, ей хотелось «для полной уверенности» в своей работе получить «одобрение» Станиславского и она жалела, что он не в состоянии поехать на спектакль.

Постановку она принимала, но имела о ней свое мнение. Так, на первом месте вопреки отзывам многих у нее был не Хмелев — Каренин (он слишком антипатичен), а Тарасова — Анна. Роль Анны ей казалась по актерским задачам сложнее каренинской, и Тарасова, на ее взгляд, хоть была и «не из высшего света, но по чувству приятна, проста и горяча».

От отзывов Лилиной веет доброжелательностью и миром, которые она, очевидно, и несла в дом после репетиций и премьеры {383} «Анны Карениной»[[93]](#footnote-94). Тем же настроением наполнено и ее письмо к Немировичу-Данченко, в котором она даже посылала ему свою фотографию в роли графини Вронской. «<…> Помню весь пройденный с Вами путь — от Маши в “Чайке” до Вронской в “Карениной”, — писала она и подписывалась: — Ваша преданная актриса Мария Лилина».

Желание Лилиной попрощаться этим письмом с Немировичем-Данченко в день его отъезда за границу и приписка в конце письма кажутся идущими от искреннего сердца. «Мне так жаль, что есть личности, которые старательно портят Ваши отношения с Константином Сергеевичем», — приписала она напоследок, и эта была та же мысль, какую обычно высказывали друг другу сами Станиславский и Немирович-Данченко, когда хотели согласия между собой. А что если лилинское письмо немножко и письмо от Станиславского?..

Минувший сезон Станиславский почти не мог работать. Уехав в Барвиху прошлым летом (2 августа 1936 года), он провел там, болея, семь месяцев и вернулся в Москву лишь 28 февраля 1937 года. Актеры приезжали к нему изредка с показами в Барвиху и чаще потом — в Леонтьевский. Из МХАТ приходили считанные лица, занятые в учебной работе «Тартюф», из Оперного театра — со сценами репетируемой советской оперы «Дарвазское ущелье». Чаще всех Станиславский занимался с самыми молодыми учениками — студийцами Оперно-драматической студии. Тут в репертуаре были и «Гамлет», и «Ромео и Джульетта», и «Снегурочка», и «Чио-Чио-Сан». Просматривал Станиславский и педагогические работы Лилиной над «Вишневым садом» и Леонидова над «Плодами просвещения». В конце сезона 1936/37 года Станиславский опять длительно болел.

Станиславский видел, что по сравнению с Немировичем-Данченко, взвалившим на себя громадные постановки — «Анну Каренину» Толстого и «Бориса Годунова» Пушкина, — он делает мало. К тому же Немирович-Данченко будет руководить гастрольными спектаклями и представлять советский Художественный театр в Париже на официальных встречах. Станиславский по заграничным гастролям 1922 – 1924 годов знал, что это такое, и мог вообразить, насколько ответственнее и труднее это будет в 1937 году. Быть может, чтобы окончательно {384} оповестить о своем отходе от МХАТ, Станиславский призвал к себе Сахновского перед отъездом на лето в Барвиху.

После увольнения Аркадьева Сахновский по распоряжению властей был сначала временно (с 11 июня 1937), а потом и постоянно (с 1 сентября 1937) возвращен на свою должность заведующего Художественной частью. Нового директора еще не назначили, Немирович-Данченко был за границей, и Сахновский практически оставался во МХАТ за главного начальника.

7 июля 1937 года состоялось это до некоторой степени историческое свидание. И по тому, как оно описано в двух письмах Бокшанской к Немировичу-Данченко вслед за рассказом Сахновского, можно судить, что Станиславский всецело передал Художественный театр попечению Немировича-Данченко. Он сделал это вопреки всем своим несогласиям с его художественными методами, о которых не пропустил заметить Сахновскому. Он сделал это вынужденно, но с полным сознанием своего бессилия перед требованиями активной жизни театрального руководителя.

«В свое время, когда у него были силы, — передает мысль Станиславского Бокшанская, — он шел по своей линии в нашем же театре, Вы — 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 это сейчас делает в “Тартюфе”»[[94]](#footnote-95) [[61](#_n_3_8_061)].

Вместо снятого Аркадьева Станиславский хотел назначения другого партийного директора и опять для того, чтобы освободить Немировича-Данченко от администрирования, чтобы «вбирать от него знания только по художественной части» [[62](#_n_3_8_062)]. При этом он недобро помянул Аркадьева, который вел себя так, «как будто Стан[иславский] уже не живет, умер на прошлой неделе» [[63](#_n_3_8_063)]. В противоречие своему желанию иметь нового партдиректора Станиславский позволил себе высказаться крамольно, утверждая, что Комитет по делам искусств не может руководить театром, так как не имеет ни понимания, ни {385} знаний в этой области. Будто бы при свидании с председателем Комитета Керженцевым он сказал это ему прямо в глаза.

Неужели сказал тогда, 16 мая 1937 года, при вручении ему ордена? Тогда Керженцев и Акулов приезжали к нему домой, сопровождаемые кинооператорами. «Пробыли час», пили чай.

Решение Станиславского отойти от МХАТ было неизменным. Он подтвердил его новому директору Боярскому, посетившему его в начале сентября 1937 года в Барвихе[[95]](#footnote-96). После четырехчасового разговора с ним о «системе» Станиславский «просил по возможности оставить его в покое от дел театра и дать ему возможность заниматься педагогической работой» [[64](#_n_3_8_064)]. Это по крайней мере отрапортовал Сахновский в своем письме к Немировичу-Данченко.

Деловое сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко прекратилось. Театральные отношения, так прекрасно начавшиеся в «Славянском базаре», длившиеся, преодолевая все препятствия, четыре десятилетия (1897 – 1937), завершились тихо и незаметно. Станиславский и Немирович-Данченко даже не обменялись письмами, как будто этой точки и не существовало. Может быть, это знак к многоточию, после которого последовала новая история их сотрудничества — не в конкретных делах, а в сопричастности художественных идей, оставленных ими для раздумья грядущим театральным поколениям.

Однако еще живы были отношения двух частных лиц. Их теперь еще более отличали сдержанность, соблюдение этикета. Только прорыв сочувствия в минуту несчастья скажет, какой глубиной были наполнены на самом деле эти отношения.

В августе 1937 года, как и положено, Станиславский телеграммами приветствовал Немировича-Данченко с началом и успехом парижских гастролей. Как и положено, он получил ответную телеграмму от Немировича-Данченко.

Отсутствуя почти три месяца, из которых один — месяц тяжелейших по идеологической ответственности за каждый шаг и политическим условиям парижских гастролей, — Немирович-Данченко не забывает купить для Станиславского {386} лекарство. «Я не могла понять, — писала ему Лилина, — каким образом Вы узнали, что оно нам нужно, и только вчера, переговоривши с Книппер, открылся секрет. Большое, большое спасибо! Тем более, что все, к кому я обращалась с этой просьбой, не исполнили ее».

В этом же письме Лилина напоминала, что Немирович-Данченко обещал ей весной надписать «Из прошлого». Книга уже была куплена ею. Она продавалась по распределению в Художественном театре 23 мая 1937 года. Очевидно, этот экземпляр и читал Станиславский. Однако ни Лилиной, ни Станиславскому Немирович-Данченко книгу так и не надписал. Впрочем, и Станиславский не надписывал ему «Мою жизнь в искусстве». Возможно, оттого, что Немирович-Данченко читал ее в рукописи, а в сентябре 1926 года, когда она вышла на русском языке, как раз приехал в Голливуд. Так или иначе, но среди сохранившихся от их библиотек книг экземпляров с дарственными надписями друг другу нет.

Удивляет, что Немирович-Данченко почти не участвует в праздновании 75‑летия Станиславского. Он не приходит к нему 18 января 1938 года — ни отдельно, ни в делегации из сорока пяти человек от МХАТ. Он не пишет о нем в юбилейном номере «Горьковца». Он не присылает ему письма или телеграммы. Он не приветствует его по радио. Единственное, чем он выражает свое участие, — это подпись, которую он первым ставит на адресе от Художественного театра.

Возможно, был еще какой-то несохранившийся знак внимания со стороны Немировича-Данченко (цветы? корзина с фруктами? или конфеты?), раз Станиславский собирался с опозданием из-за болезни поблагодарить его за «милое приветствие» [[65](#_n_3_8_065)]. Его намерение осталось в черновике. Станиславский хотел было закончить этой благодарностью письмо к Немировичу-Данченко 27 февраля 1938 года, но случай был совсем неуместный: похороны Екатерины Николаевны Немирович-Данченко.

Она умерла 25 февраля, и в тот день Станиславский, вероятно, не мог собраться с мыслями и духом. Он и теперь не знал, «о чем» писать: «Я не посмею утешать Вас в неутешном горе; у меня нет специальных дел, о которых надо писать…» Он искал «средства помочь» Немировичу-Данченко и нашел в том, что послал ему свой «дружеский, сердечный порыв», чтобы он дал ему сил переносить горе.

Станиславский, конечно же, знал, кем была для Немировича-Данченко Екатерина Николаевна, над которой за иные {387} ее черты посмеивался Чехов, а в театре было принято ее считать «Маскоттой» — приносящей счастье. Для Немировича-Данченко она была незаменимой душевной опорой. После ее кончины он писал: «Она жила моими успехами, требовала почета мне и дорожила скромно, но глубоко отражением на нее. <…> Она была глубоко добра…» [[66](#_n_3_8_066)].

После похорон Немирович-Данченко уехал в Барвиху и, не окрепши там, заболел. В театр до конца сезона он не вернулся. Станиславский требовал от Бокшанской ежедневных сообщений о самочувствии Немировича-Данченко. Из Барвихи Немирович-Данченко ответил Станиславскому 11 марта 1938 года. Как и Станиславский, он писал, что утрата возвращает его к воспоминаниям о лучших днях их общей жизни в Художественном театре.

Последние письма переписки Станиславского и Немировича-Данченко от 27 февраля и 11 марта 1938 года — завершение их человеческих отношений. Не ведая часа, они простились друг с другом благородно и просто, как пристало стилю всей их жизни.

После явилось еще одно событие: книга Станиславского «Работа актера над собой». Подержав в руках стопку прибывших из типографии листов, Станиславский подписал верстку к печати. Книга вышла через три недели после его смерти. Немирович-Данченко прочитал ее с карандашом в руках от первой до последней страницы. Он делал пометки: отчеркивания, галочки, плюсы, минусы, иногда писал на полях фразу.

Отношение Немировича-Данченко к «системе» Станиславского не было однозначным. Мнение об опыте и теории Станиславского складывалось на протяжении всех лет сотрудничества по конкретным поводам. В пометках Немировича-Данченко они узнаваемы. И все же нельзя пройти мимо них, так как эти пометки — итог их художественного спора. Вот некоторые мысли Станиславского, задержавшие внимание Немировича-Данченко по ходу чтения:

«Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: *на сцене нужно действовать — внутренне и внешне*».

«Итак, “магическое” или простое “если бы” начинает творчество. Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли».

«Подлинной “были”, реальной действительности на сцене не бывает; реальная действительность не искусство».

{388} «Мы были заняты делом. Неправда вымысла заслонялась правдой нашего чувствования, физического действия и веры в них».

«Мой отец говаривал: “Детство вспоминается целым десятилетием, юность — по годам, зрелость — по месяцам, а старость — но неделям”».

«Прислушайтесь внимательно к тому, что я сейчас скажу: *каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения*».

К главе «Освобождение мышц» Немирович-Данченко написал: «Почему у К. С. даже истинные рассказы кажутся выдуманными?» Так он судил о приведенных в главе примерах.

«Сценическое творчество — это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предыдущее выполнено правильно».

«Каждый момент нашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий». Немирович-Данченко уточнил: «Веду себя идеально, до терций секунды верно так, как “если бы” нож был настоящий — однако ни на одну терцию секунды не теряю веры, что он картонный».

«Не пренебрегайте же малыми физическими действиями и учитесь пользоваться ими ради правды и веры в подлинность того, что делаешь на сцене».

Посреди чтения главы «Чувство правды и вера» Немирович-Данченко пишет на полях: «Надо главу от актеров, как они обманывали Арк. Ник.»[[96]](#footnote-97). То есть обманывали самого Станиславского.

«Вот вымысел, который я с помощью Аркадия Николаевича придумал для оправдания взаимоотношений с партнером». К описанию вымысла об операции по разъединению близнецов Немирович-Данченко пишет: «Выдумки, которые якобы “греют” актера. <…> Без отношения к автору, стилю, зерну пьесы».

О главе «Эмоциональная память» Немирович-Данченко отозвался: «Как эта глава мало похожа на Станиславского!» и: «Все это какой-то новый К. С.».

«Время — прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствованиях. Мало того, время — {389} прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опоэтизировать воспоминания». Немирович-Данченко отмечает свое согласие двумя плюсами. Несомненно, это и есть для него новый Станиславский, освободивший аффективную память от буквальности. Очевидно, такого Станиславского в практике он не наблюдал.

«О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой. Никогда не теряйте себя самого на сцене».

Возле задаваемых Торцовым ученикам задач расставить мебель в квартире или доказательств, какие «орудия и средства» общения даны человеку (для чего привязывать ученика к креслу и закрывать ему платком лицо), Немирович-Данченко восклицал: «Алексеев!». В его понимании это означало — любитель.

К главе «Общение» Немирович-Данченко возразил: «Есть замечательный *прием* ни с кем и ни с чем не общаться, чтоб утишить нервы». Однако он принял: «Если артисты не хотят выпустить из своей власти внимания тысячной толпы, сидящей в зрительном зале, они должны заботиться о непрерывности процесса общения с партнерами <…>»

«Если нельзя идти от внутреннего к внешнему, то идут от внешнего к внутреннему».

В главу «Приспособление и другие элементы, свойства, способности и дарования артиста» Немирович-Данченко вник настолько, что предугадал ход мысли Станиславского. Он писал: «Ст[аниславский], кажется, приспособлениями называет и еще некие — другие способности актера, более глубокие, более искренние… Или он будет называть эти качества “подсознательным приспособлением”?». «Ага!» — восклицает он удовлетворенно, дойдя до фразы: «Вот вам образец подсознательного приспособления». Немирович-Данченко угадал то, о чем Станиславский не мог писать вполне открыто, опасаясь «диамата».

«И в то же время слишком редко встречается у нас подлинное, живое эмоциональное творчество. Все это заставляет меня с удвоенным вниманием относится к чувству, немного в ущерб уму».

«Гораздо чаще словесный текст лишь до известной степени усваивается интеллектом (умом), частично охватывается эмоцией (чувством) и вызывает неопределенные, клочковатые порывы хотения (воли)».

{390} «<…>Даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения».

«Или другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста».

«Важно, чтоб отношение к роли артиста не теряло его чувственной индивидуальности и вместе с тем не расходилось с замыслами писателя. Если исполнитель не проявляет в роли своей человеческой природы, его создание мертво».

«Мне остается посоветовать вам неустанно пользоваться сверхзадачей как путеводной звездой. Тогда и все сквозное действие пьесы и роли выполнится легко, естественно и в большой мере — подсознательно».

И последнее у Станиславского, самое важное у него: «*Через сознательную психотехнику артиста — подсознательное творчество органической природы*!!».

Был ли еще у Станиславского хоть один такой же внимательный, заинтересованный и понимающий читатель в Художественном театре, как Немирович-Данченко?..

Окончив чтение, Немирович-Данченко записал на отдельном листке свои выводы:

«Как всегда у Станиславского: вот — блестяще по форме! вот — мудро! а вот — не то, не то! Суррогат. Не настоящее!

Вот было бы убедительно, если бы не было явной выдумкой.

А это вот — слишком понятно, чтобы нуждалось в таких упорных комментариях.

Или — ох, как долго уверяет, что дважды два четыре!

Или = а это — палка о двух концах, где-то вы говорили или где-то скажете как раз противоположное.

А вот это — из настоящего, искренного опыта и очень ценно — надо заучить.

А это отталкивает явной рисовкой, похожей на гарцевание.

И тон какой-то недопускающий возражений, тоже отталкивает.

Часто кажется, что из книги можно выбрать примерно четверть и составится чрезвычайно полезная и легче усваиваемая книга!

Он прекрасно воспринимает истинное, актерски прекрасное, вдохновенное. Но если начнет помогать или учить, *как* добиваться этого, то рядом с тем, что подскажет много отличного, натуралистического, непременно затушит основной источник {391} прекрасного. Мне кажется, что в громадном большинстве отличных показов они были хороши наперекор системе.

Чаще всего так = где хорошо — это Станиславский, а где Алексеев — там отталкивающе.

Станиславский вообще, несмотря на 30‑летнюю борьбу, не вырвал из себя Алексеева» [[67](#_n_3_8_067)].

Нельзя было не привести здесь эту запись полностью, без всяких сокращений, потому что Немирович-Данченко — *главный* читатель книги Станиславского. А так как автора уже не было на свете и он не мог отвечать своему оппоненту, следует самим отделять в записи Немировича-Данченко три темы: первая — оценка «системы»; вторая — критика литературной сноровки; третья — черты характера Станиславского. Основная из тем, конечно, «система». Все вместе — это последний портрет Станиславского, написанный Немировичем-Данченко.

Существует волнующее предание, что в последних мыслях Станиславского присутствовал Немирович-Данченко. Будто бы утром 7 августа 1938 года, за несколько часов до конца, Станиславскому стало легче. Этот момент отметила его медсестра Духовская, которая потом вспоминала:

«Вдруг он спросил:

— А кто теперь заботится о Немировиче-Данченко? Ведь он теперь… “белеет парус одинокий”. Может быть, он болен? У него нет денег?»

Немирович-Данченко узнал, что все кончено, переезжая границу, на станции Негорелое. Телеграмма Боярского, не застав в Париже, догнала его там. «Сегодня скончался Станиславский» [[68](#_n_3_8_068)], — прочел он, и можно почувствовать, как страшно заколотилось его сердце.

Была ночь. Поезд отправился дальше. Немирович-Данченко все думал и думал о «жречестве» Станиславского и о «жречестве», наполнявшем жизнь Художественного театра. Он думал о том, что все в театре «в личной жизни все-таки отдавались и другим страстям», а «у Станиславского было только искусство».

С дороги Немирович-Данченко передал распоряжение возложить венок от своего имени…

Где-то в пути к нему обратился корреспондент газеты «Советское искусство», которому он дал единственное интервью о смерти Станиславского. Как и в юбилейные дни Станиславского, {392} Немирович-Данченко оставался в тени: не писал и не говорил ничего для прессы.

Еще не привыкши осознавать официальный характер случившегося, он говорил лично от себя. Корреспондент попался стремившийся, очевидно, к точной передаче слов. Его материал, на удивление, не подвергся редакционной обработке. Зато и не тиражировался потом другими газетами, как слишком личный. Это интервью выделяется непосредственным чувством из потока некрологов августа 1938 года с их стандартными мыслями и словами.

Немирович-Данченко сказал: «На коротком протяжении времени — меньше полугода — я потерял двух самых близких мне людей: жену, которая пятьдесят лет была для меня самым близким мне человеком, и Станиславского. Несмотря на рознь в художественных воззрениях, всем достаточно известную и хорошо известную самому Станиславскому, причем он даже находил, что эта рознь эти два течения богатство театра, — это был для меня самый близкий человек во всем мире после жены. С ним меня связывали самые лучшие дела моей жизни. Эта связь охватывала не только деловую сторону, а деловая сторона была настолько богата внутренним содержанием, что она заливала и самую личную жизнь…» [[69](#_n_3_8_069)].

«Похороны 9‑го. Я — прямо с вокзала на Новодевичье» [[70](#_n_3_8_070)], — записал Немирович-Данченко в записную книжку. На вокзале в Москве его встретили артисты из МХАТ и Музыкального театра.

До прибытия скорбной процессии, шедшей пешком за катафалком от Художественного театра до Новодевичьего по раскаленным в то лето от невиданной жары улицам, оставалось три четверти часа. Он встречал процессию у ворот кладбища… Рядом с ним стоял Председатель Совнаркома РСФСР Булганин, отряженный говорить речь от властей.

Вместе с Москвиным Немирович-Данченко был в первой паре несших гроб по кладбищу к могиле. Гроб какой-то узкий, с высокой крышкой… Все простились со Станиславским в зале Художественного театра, и на кладбище, кажется, крышку не снимали. Мертвого Станиславского Немирович-Данченко, возможно, не видел.

На кладбище было не прощание, а траурный митинг, как тогда называли. Кинохроника сохранила подробности. И орден на лацкане пиджака Немировича-Данченко, и то, как он поправляет в волнении волосы и как неуклюже машет рукой, прося присутствующих дать «только одну клятву: клянемся {393} относиться к театру с той глубокой и священной жертвенностью, с какой относился Станиславский. Принимаем как великий оставленный им лозунг. Клянемся относиться так, как относился он». Просил он об этом совсем просто, без всякого пафоса.

На одной из фотографий во время похорон Немирович-Данченко совершенно отрешен от массы присутствующих вокруг него людей. Выражения их лиц разные, но общие тем, что скорбят они вместе. Немирович-Данченко один в своих мыслях. Он думает о бессмертии. Он и говорит о бессмертии Станиславского: не его дел, а его души.

«Я не знаю глубинных миросозерцании Станиславского, — говорит Немирович-Данченко. — Реалист до мозга костей, он, может быть, в глубочайших тайниках души своей был склонен к идеализму. Я не знаю, как он думал о бессмертии. Но для нас именно тут-то и начинается бессмертие» [[71](#_n_3_8_071)]. Трижды Немирович-Данченко повторил свое утверждение о бессмертии Станиславского. И это было главное из всего того, что он сказал над его могилой.

Что свело, объединило и удерживало их всю жизнь вместе?

Сперва — идея Художественного театра. Затем — дело Художественного театра. После — слава Художественного театра.

Далеко в прошлом, в 1910 году, Немирович-Данченко писал, что и смерть не разорвет их со Станиславским связи. Возможно, тогда мысль об их неразрывности казалась слишком напыщенной, слишком высокого стиля, но история подтвердила предсказание Немировича-Данченко. Смерть их не разъединила. Они ушли в историю навечно вместе, являя собой загадочное притяжение противоположностей.

Судьба, связавшая их, не допустила даже того, чтобы разбросало по свету их прах. Немирович-Данченко пережил эвакуацию на Кавказ, на свою родину, куда был заброшен военным временем. Он вернулся и умер в Москве 25 апреля 1943 года. Могила его — в нескольких шагах от могилы Станиславского на том же Новодевичьем кладбище.

# **{****394}** Принятые сокращения

Вахтангов — Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.‑Л., Гос. изд. «Искусство», 1939.

Из зап. кн. КС — *Станиславский К. С*. Из записных книжек. В 2‑х т. М., ВТО, 1986.

ИП — *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма. В 2‑х т. М., «Искусство», 1979.

Книга завлита — *Марков П. А*. В Художественном театре. Книга завлита. (Приложение «Материалы и документы»). М., ВТО, 1976.

Книппер-Чехова — Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902 – 1904). В 2‑х ч. М., «Искусство», 1972.

КС‑8 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., «Искусство», 1954 – 1961.

КС‑9 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 9‑ти т. М., «Искусство», 1988 – 1995 (издание продолжается).

Летопись КС — *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4‑х т. М., ВТО, 1971 – 1976.

Летопись Н‑Д — *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., ВТО, 1962.

Письма в Холливуд — *Аренский К*. Письма в Холливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. Издание: K. Arensburger, Montrey, Calif. отпечатано в Мюнхене, 1968. (Частично перепечатано в журнале «Театральная жизнь», М., 1990, № 16 – 17, 19 – 22.)

Рецензии Н‑Д — *Немирович Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М., ВТО, 1980.

ТН — *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. В 2‑х т. М., «Искусство», 1952 – 1954.

# **{****395}** Примечания

Ссылки на публикации в книгах даются в перечислениях использованных источников с указанием страниц. Ссылки на неопубликованные документы[[97]](#footnote-98) и периодические издания нумеруются.

Опубликованные тексты, имеющие разночтения с подлинниками, цитируются по подлинникам, о чем делаются указания.

Отдельные письма Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, а также документы МХТ опубликованы в комментариях изданий: «Избранные письма» Немировича-Данченко и «Из записных книжек» Станиславского. В этих случаях ссылки даются с пометкой «комментарий».

Ссылки на документы, хранящиеся в Музее МХАТ, приводятся под шифрами: КП — книга поступлений; Ф. 1, ВЖ, БРЧ, РЧ, ОА, А-МЧ (старый инвентарь). Музей МХАТ (старый инвентарь) — фонд МХАТ (1897 – 1986); Ф. 3, КС — фонд К. С. Станиславского; Ф. 4, Н‑Д — фонд Вл. И. Немировича-Данченко; «А» и др. буквенные шифры — личные фонды деятелей МХАТ.

## Поиски иного выхода

### Глава первая

Летопись КС, т. 3, с. 79, 90, 91, 106, 107 (цит. по подлиннику: КС № 1118/1).

ИП, т. 1, с. 442; т. 2, с. 203.

Вахтангов, с. 127, 128, 185.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 177, 189 – 192.

КС‑8, т. 6, с. 34 – 37, 40; т. 7, с. 627.

[1](#_t_1_1_001), [2](#_t_1_1_002), [3](#_t_1_1_003). Протокол № 4 общих собраний Товарищества МХТ 6 и 7 ноября 1917. — ВЖ № 36.

[4](#_t_1_1_004), [5](#_t_1_1_005). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7970, л. 17 об.

[6](#_t_1_1_006), [7](#_t_1_1_007), [8](#_t_1_1_008). Там же, л. 20 об.

[9](#_t_1_1_009), [10](#_t_1_1_010), [11](#_t_1_1_011). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5086, с. 187.

[12](#_t_1_1_012). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 11 декабря 1917. — ВЖ № 41.

[13](#_t_1_1_013). Служебная записка Вл. И. Немировича-Данченко в Правление МХТ от 28 декабря 1917. — Н‑Д № 8317.

{396} [14](#_t_1_1_014), [15](#_t_1_1_015), [16](#_t_1_1_016), [17](#_t_1_1_017). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 31 декабря 1917. — ВЖ № 43.

[18](#_t_1_1_018), [19](#_t_1_1_019), [20](#_t_1_1_020). Н‑Д № 7970, л. 22 об.

[21](#_t_1_1_021). Там же, л. 20 об.

[22](#_t_1_1_022), [23](#_t_1_1_023), [24](#_t_1_1_024), [25](#_t_1_1_025). ВЖ № 43.

[26](#_t_1_1_026), [27](#_t_1_1_027). Недописанное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [24 – 29 декабря 1916]. — Н‑Д № 1729.

[28](#_t_1_1_028), [29](#_t_1_1_029), [30](#_t_1_1_030), [31](#_t_1_1_031), [32](#_t_1_1_032), [33](#_t_1_1_033), [34](#_t_1_1_034). ВЖ № 43.

[35](#_t_1_1_035). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5088, с. 22.

[36](#_t_1_1_036). ВЖ № 43.

[37](#_t_1_1_037), [38](#_t_1_1_038), [39](#_t_1_1_039), [40](#_t_1_1_040), [41](#_t_1_1_041), [42](#_t_1_1_042), [43](#_t_1_1_043). Копия речи Вл. И. Немировича-Данченко на общем собрании Товарищества МХТ 31 декабря 1917 года с пометками К. С. Станиславского. — КС № 4092.

[44](#_t_1_1_044). А № 5088, с. 2.

[45](#_t_1_1_045). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 3 января 1918. — ВЖ № 44.

[46](#_t_1_1_046). Протокол заседания [Комиссии старого Совета МХТ] от 11 января 1918. — ВЖ № 8239.

[47](#_t_1_1_047). Протокол заседания Комиссии старого Совета МХТ от 9 января 1918. — Н‑Д № 8238.

[48](#_t_1_1_048). [49](#_t_1_1_049). Н‑Д № 7970, л. 23.

[50](#_t_1_1_050). Там же, л. 26.

[51](#_t_1_1_051). А № 5088, с. 8.

[52](#_t_1_1_052). Протокол заседания Совета МХТ от 31 января 1918. — Н‑Д № 8241/1.

[53](#_t_1_1_053). А № 5088, с. 16.

[54](#_t_1_1_054). Там же, с. 19.

[55](#_t_1_1_055). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 797, л. 14.

[56](#_t_1_1_056). А № 5088, с. 24.

[57](#_t_1_1_057), [58](#_t_1_1_058), [59](#_t_1_1_059). Выписка из Протокола общего собрания Товарищества МХТ от 24 февраля 1918. — ВЖ № 45.

[60](#_t_1_1_060). Недописанное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [27 мая 1918]. — Н‑Д № 1733/2.

[61](#_t_1_1_061). Протокол заседания Совета МХТ от 28 февраля 1918. — Музей МХАТ № 262.

[62](#_t_1_1_062). А № 5088, с. 25.

[63](#_t_1_1_063). «Вечерние огни», Пг., 1918, 30 апр.

[64](#_t_1_1_064). [65](#_t_1_1_065). А № 5088, с. 61.

[66](#_t_1_1_066), [67](#_t_1_1_067). Там же, с. 69.

[68](#_t_1_1_068), [69](#_t_1_1_069). Письмо В. Ф. Грибунина к Вл. И. Немировичу-Данченко [после 16 мая 1918]. — Н‑Д. № 3824. Частично приведено в Летописи КС, где отнесено к декабрю 1917 года. Здесь дата уточняется по избранию Грибунина в Совет МХТ 24 февраля 1918 (ВЖ № 157, {397} л. 81) и Соединенному заседанию Совета и Правления МХТ 16 мая 1918 (А № 5088, с. 69 и [Книга регистрации репетиций, заседаний и собраний 1916 – 1918 годов]. — Ф. 1, сезон 1916/17, ед. хр. 27‑а).

[70](#_t_1_1_070). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 830, л. 30.

[71](#_t_1_1_071), [72](#_t_1_1_072), [73](#_t_1_1_073), [74](#_t_1_1_074). *Станиславский К. С*. [Тезисы к докладу общему собранию Товарищества МХТ]. — КС № 1П7.

[75](#_t_1_1_075), [76](#_t_1_1_076), [77](#_t_1_1_077), [78](#_t_1_1_078), [79](#_t_1_1_079), [80](#_t_1_1_080). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«<…> Когда говорят — надо сохранить искусство <…>». Выступление на обсуждении проекта К. С. Станиславского «Театр-Пантеон» на общем собрании Товарищества МХТ 22 мая 1918]. — Н‑Д № 7286.

[81](#_t_1_1_081), [82](#_t_1_1_082), [83](#_t_1_1_083), [84](#_t_1_1_084). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 22 мая 1918. — ВЖ № 49.

[85](#_t_1_1_085). «Эхо», Пг., 1918, 25 мая.

[86](#_t_1_1_086), [87](#_t_1_1_087), [88](#_t_1_1_088), [89](#_t_1_1_089), [90](#_t_1_1_090). Н‑Д № 1733/2.

[91](#_t_1_1_091), [92](#_t_1_1_092). Приписка К. С. Станиславского на своем обращении к общему собранию Товарищества МХТ от [28 мая 1918]. — КС № 1118/1.

[93](#_t_1_1_093). Н‑Д № 7285.

[94](#_t_1_1_094). «Вечерний час», Пг., 1918, 16 июля.

### Глава вторая

КС‑8, т. 8, с. 11.

Вахтангов, с. 115.

КС‑9, т. 6, с. 40, 481, 482, 580.

Летопись КС, т. 3, с. 114, 138, 139, 150, 154, 166.

Летопись Н‑Д, с. 345.

ИП, т. 2, с. 228.

[1](#_t_1_2_001). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5088, с. 151.

[2](#_t_1_2_002). Протоколы спектаклей сезона 1918/19 года. — РЧ № 211, л. 1.

[3](#_t_1_2_003), [4](#_t_1_2_004), [5](#_t_1_2_005). А № 5088, с. 156.

[6](#_t_1_2_006), [7](#_t_1_2_007). Дневник В. В. Лужского. — А № 531, л. 6 об.

[8](#_t_1_2_008). Протокол второго общего собрания Товарищества МХТ от [10 мар та 1919]. — ВЖ № 56.

[9](#_t_1_2_009). Протокол заседания Президиума Режиссерской коллегии от 12 мар та 1919, — КП 5192/17.

[10](#_t_1_2_010), [11](#_t_1_2_011), [12](#_t_1_2_012). ВЖ № 56.

[13](#_t_1_2_013), [14](#_t_1_2_014). [Протокол соединенного собрания I и II групп артистического персонала до 26 марта 1919]. — КП 5152/157.

[15](#_t_1_2_015), [16](#_t_1_2_016), [17](#_t_1_2_017), [18](#_t_1_2_018), [19](#_t_1_2_019), [20](#_t_1_2_020). Протокол заседания двенадцатого «понедельника» от [31 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/12.

[21](#_t_1_2_021). Протокол заседания Совета I группы МХТ 10 апреля 1919. — КП 5152/142.

[22](#_t_1_2_022), [23](#_t_1_2_023), [24](#_t_1_2_024), [25](#_t_1_2_025), [26](#_t_1_2_026), [27](#_t_1_2_027). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от [2 августа 1919]. — Н‑Д № 1067.

{398} [28](#_t_1_2_028). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 30 [июня — 1 июля 1913]. — Н‑Д № 2356.

[29](#_t_1_2_029). Н‑Д № 1067.

[30](#_t_1_2_030). Письмо К. С. Станиславского к И. К. Алексееву от [27 сентября 1919]. — КС № 21106.

[31](#_t_1_2_031). Н‑Д № 1067.

[32](#_t_1_2_032). Книга протоколов Правления Кооперативного товарищества МХТ с 8 мая 1917 по 12 ноября 1919. — ВЖ № 157, л. 94 – 95.

[33](#_t_1_2_033). Н‑Д № 1067.

[34](#_t_1_2_034). ВЖ № 157, л. 95.

[35](#_t_1_2_035). [36](#_t_1_2_036). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 834, л. 5.

[37](#_t_1_2_037), [38](#_t_1_2_038). Там же, л. 5 об.

[39](#_t_1_2_039), [40](#_t_1_2_040). Там же, л. 5.

[41](#_t_1_2_041), [42](#_t_1_2_042), [43](#_t_1_2_043). Там же, л. 5 об.

[44](#_t_1_2_044). Там же, л. 8.

[45](#_t_1_2_045), [46](#_t_1_2_046), [47](#_t_1_2_047), [48](#_t_1_2_048), [49](#_t_1_2_049), [50](#_t_1_2_050), [51](#_t_1_2_051), [52](#_t_1_2_052). Протокол общего собрания I группы МХТ от 7 ноября 1919. — ВЖ № 180.

[53](#_t_1_2_053). ВЖ № 157, л. 104.

[54](#_t_1_2_054). Письмо К. С. Станиславского к В. В. Лужскому от [1917 – 1918]. — КС № 5031.

[55](#_t_1_2_055), [56](#_t_1_2_056). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Тема для беседы с группой ведущих актеров Художественного театра в октябре-ноябре 1919]. — Н‑Д № 7757.

### Глава третья

Летопись КС, т. 3, с. 141.

ИП, т. 2, с. 241.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 215, 220.

Летопись Н‑Д, с. 347.

Рецензии Н‑Д, с. 260.

[1](#_t_1_3_001). Письмо Н. С. Бутовой к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому от [7 ноября 1918]. — КС № 7450.

[2](#_t_1_3_002), [3](#_t_1_3_003). Протокол заседания первого «понедельника» 13 января 1919. — Музей МХАТ № 532/1.

[4](#_t_1_3_004). Протокол заседания восьмого «понедельника» [3 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/8.

[5](#_t_1_3_005). Доклад А. Т. Васильковой, приложенный к Протоколу заседания восьмого «понедельника» [3 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/8.

[6](#_t_1_3_006). Протокол заседания девятого «понедельника» [10 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/9.

[7](#_t_1_3_007), [8](#_t_1_3_008), 9 10. Протокол заседания пятого «понедельника» [10 февраля 1919]. — Музей МХАТ № 532/5.

[11](#_t_1_3_011), [12](#_t_1_3_012), [13](#_t_1_3_013), [14](#_t_1_3_014), [15](#_t_1_3_015), [16](#_t_1_3_016), [17](#_t_1_3_017), [18](#_t_1_3_018), [19](#_t_1_3_019), [20](#_t_1_3_020). Музей МХАТ № 532/9.

{399} [21](#_t_1_3_021), [22](#_t_1_3_022), [23](#_t_1_3_023), [24](#_t_1_3_024), [25](#_t_1_3_025), [26](#_t_1_3_026), [27](#_t_1_3_027), [28](#_t_1_3_028), [29](#_t_1_3_029), [30](#_t_1_3_030), [31](#_t_1_3_031), [32](#_t_1_3_032), [33](#_t_1_3_033). Протокол заседания десятого «понедельника» [17 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/10.

[34](#_t_1_3_034), [35](#_t_1_3_035). Доклад Е. Ф. Краснопольской, приложенный к Протоколу заседания первого «понедельника» 13 января 1919. — Музей МХАТ № 532/1.

[36](#_t_1_3_036), [37](#_t_1_3_037). Музей МХАТ № 532/1.

[38](#_t_1_3_038). *Немирович-Данченко Вл. И*. Что и как. [По поводу дискуссии о репертуаре в журнале «Вестник театра»]. — Н‑Д № 7288/1 – 2.

[39](#_t_1_3_039), [40](#_t_1_3_040), [41](#_t_1_3_041). Музей МХАТ № 532/1.

[42](#_t_1_3_042), [43](#_t_1_3_043), [44](#_t_1_3_044), [45](#_t_1_3_045), [46](#_t_1_3_046). Протокол заседания второго «понедельника» [20 января 1919]. — Музей МХАТ № 532/2.

[47](#_t_1_3_047), [48](#_t_1_3_048). Протокол заседания третьего «понедельника» [27 января 1919]. — Музей МХАТ № 532/3.

[49](#_t_1_3_049). Протокол заседания четвертого «понедельника» [3 февраля 1919]. — Музей МХАТ № 532/4.

[50](#_t_1_3_050). Музей МХАТ № 532/2.

[51](#_t_1_3_051), [52](#_t_1_3_052), [53](#_t_1_3_053). Музей МХАТ № 532/4.

[54](#_t_1_3_054). *Немирович-Данченко Вл. И*. Вступительное слово на открытии школы при Второй студии МХТ 16 сентября 1918. — Н‑Д № 7614.

[55](#_t_1_3_055), [56](#_t_1_3_056), [57](#_t_1_3_057), [58](#_t_1_3_058). Протокол заседания одиннадцатого «понедельника» [24 марта 1919]. — Музей МХАТ № 532/11.

[59](#_t_1_3_059). Музей МХАТ № 532/5.

[60](#_t_1_3_060), [61](#_t_1_3_061), [62](#_t_1_3_062), [63](#_t_1_3_063), [64](#_t_1_3_064). Музей МХАТ № 532/11.

[65](#_t_1_3_065), [66](#_t_1_3_066). Музей МХАТ № 532/5.

[67](#_t_1_3_067), [68](#_t_1_3_068), [69](#_t_1_3_069), [70](#_t_1_3_070), [71](#_t_1_3_071), [72](#_t_1_3_072), [73](#_t_1_3_073). Протокол заседания седьмого «понедельника» [24 февраля 1919]. — Музей МХАТ № 532/7.

[74](#_t_1_3_074). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 833, л. 18.

[75](#_t_1_3_075), [76](#_t_1_3_076). Там же, л. 24.

[77](#_t_1_3_077), [78](#_t_1_3_078). Музей МХАТ № 532/11.

[79](#_t_1_3_079). КС № 833, л. 22.

[80](#_t_1_3_080), [81](#_t_1_3_081). Там же, л. 25.

[82](#_t_1_3_082). Там же, л. 19 об.

[83](#_t_1_3_083). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 834, л. 18 об.

[84](#_t_1_3_084). [85](#_t_1_3_085). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Курс сценического искусства в МХТ по программе «Что такое искусство театра Чехова»]. Лекция I, — Н‑Д № 7245.

[86](#_t_1_3_086), [87](#_t_1_3_087), [88](#_t_1_3_088), [89](#_t_1_3_089), [90](#_t_1_3_090), [91](#_t_1_3_091), [92](#_t_1_3_092), [93](#_t_1_3_093). То же, лекция II. — Н‑Д № 7287.

[94](#_t_1_3_094). То же, лекция I. — Н‑Д № 7245.

### Глава четвертая

ИП, т. 2, с. 232, 241.

Летопись КС, т. 3, с. 112, 192, 193, 204.

КС‑8, т. 7, с. 359, 421, 728 (комментарий).

{400} *Гайдаров В. Г*. В театре и в кино. М., «Искусство», 1966, с. 36.

КС‑9, т. 1, с. 468.

*Изралевский Б*. Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. М., ВТО, 1965, с. 93, 94.

Письма в Холливуд, с. 193.

*Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., «Искусство», 1983, с. 351.

Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., СТД РСФСР, 1987, с. 255, 266.

*Волькенштейн В*. Станиславский. М., «Шиповник», 1922, с. 60.

Летопись Н‑Д, с. 346.

[1](#_t_1_4_001). Дневник В. В. Лужского. — А № 532, л. 13.

[2](#_t_1_4_002). Журнал репетиций «Каина». — РЧ № 63, л. 1.

[3](#_t_1_4_003), [4](#_t_1_4_004), [5](#_t_1_4_005), [6](#_t_1_4_006). Протокол общего собрания I группы МХТ от 7 ноября 1919. — ВЖ № 180.

[7](#_t_1_4_007). Прошение Дирекции Московского Художественного театра в Главное управление по делам печати после 19 апреля 1907. — Н‑Д № 2842/2.

[8](#_t_1_4_008). Записная книжка Л. М. Леонидова. — А № 165, л. 27 об.

[9](#_t_1_4_009). РЧ № 63, л. 30 – 30 об.

[10](#_t_1_4_010), [11](#_t_1_4_011). Там же, л. 39.

[12](#_t_1_4_012). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5089, с. 5.

[13](#_t_1_4_013), [14](#_t_1_4_014), [15](#_t_1_4_015), [16](#_t_1_4_016), [17](#_t_1_4_017). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Что произошло?» О работах над постановками: «Роза и Крест», «Каин», «Дочь Анго»]. — Н‑Д № 7933.

[18](#_t_1_4_018), [19](#_t_1_4_019). РЧ № 63, л. 54 об.

[20](#_t_1_4_020), [21](#_t_1_4_021), [22](#_t_1_4_022), [23](#_t_1_4_023). Н‑Д № 7933.

[24](#_t_1_4_024), [25](#_t_1_4_025). А № 5089, с. 73.

[26](#_t_1_4_026). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«“Дочь мадам Анго” — прежде всего комическая опера»]. — Н‑Д № 153/1.

[27](#_t_1_4_027). А № 5089, с. 100.

[28](#_t_1_4_028). *Гальперин М*. Владимиру Ивановичу. — Н‑Д № 10553.

[29](#_t_1_4_029). Письмо М. П. Лилиной к В. И. Качалову от 9 мая 1920. — А № 10226.

[30](#_t_1_4_030). А № 165, л. 26 об.

[31](#_t_1_4_031). А № 5089, с. 49.

[32](#_t_1_4_032). А № 165, л. 26.

[33](#_t_1_4_033). [34](#_t_1_4_034). Там же, л. 27.

[35](#_t_1_4_035), [36](#_t_1_4_036). Н‑Д № 7933.

[37](#_t_1_4_037). Н‑Д № 153/1.

[38](#_t_1_4_038). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«В планах Художественного театра <…>». О реформе музыкально-сценических форм и образовании Музыкальной студии]. — Н‑Д № 195/3.

[39](#_t_1_4_039). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Набросок вступительного слова перед спектаклем «Дочь Анго»]. — КП 20243.

{401} [40](#_t_1_4_040), [41](#_t_1_4_041), [42](#_t_1_4_042). Н‑Д № 195/3.

[43](#_t_1_4_043). *Лужский В. В*. Желательная программа занятий при организуемой студии К. О. — А № 2607.

[44](#_t_1_4_044). А № 5089, с. 95.

[45](#_t_1_4_045). Н‑Д № 195/3.

[46](#_t_1_4_046). Письмо Е. К. Малиновской к Вл. И. Немировичу-Данченко около 26 марта 1919. — Н‑Д № 4840/3.

### Глава пятая

*Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2‑х ч. Часть вторая. 1917 – 1939. М., — «Искусство», 1968, с. 27, 28, 30 – 33.

*Эфрос Николай*. Станиславский. Пб., «Светозар», 1918, с. 6, 7.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 41, 53, 137, 146, 182.

ИП, т. 2, с. 172, 240.

Летопись КС, т. 3, с. 239.

*Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., «Искусство», 1976, с. 211.

КС‑8, т. 7, с. 415; т. 8, с. 20, 26.

*Волькенштейн В*. Станиславский. М., «Шиповник», 1922, с. 29, 31, 35, 49, 87, 89, 90.

*Волькенштейн В*. Станиславский. Изд. 2‑е. Л., «Academia», 1927, с. 4, 5, 50.

*Соболев Юрий*. Вл. И. Немирович-Данченко. М., Теакинопечать, 1929, с. 21, 22.

*Соболев Юрий*. Вл. И. Немирович-Данченко. Пб., «Светозар», 1918, с. 82.

[1](#_t_1_5_001). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Я не могу оставить без всякого ответа статью “Вестника театра” под названием “Одиночество Станиславского” за подписью Вс. Мейерхольда и Вал. Бебутова <…>». Наброски]. — Н‑Д № 7740/1-3 (вариант Н‑Д № 7740/3).

[2](#_t_1_5_002), [3](#_t_1_5_003). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. М. Волькенштейну от 19 июля 1922. — Н‑Д № 614.

[4](#_t_1_5_004). «Вестник театра», М., 1921, 5 апр., № 87 – 88, с. 12.

[5](#_t_1_5_005), [6](#_t_1_5_006), [7](#_t_1_5_007). Н‑Д № 7740/1-3 (вариант Н‑Д № 7740/2).

[8](#_t_1_5_008), [9](#_t_1_5_009), [10](#_t_1_5_010), [11](#_t_1_5_011). Там же (вариант Н‑Д № 7740/3).

[12](#_t_1_5_012). Н‑Д № 614.

[13](#_t_1_5_013). *Немирович-Данченко Вл. И*. [К докладу о Художественном, Большом и Малом театрах в Студии санитарного просвещения]. — Фрагмент Н‑Д № 7693.

[14](#_t_1_5_014). Письмо В. М. Волькенштейна к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 июля 1922. — Н‑Д № 3600.

[15](#_t_1_5_015). Н‑Д № 614.

[16](#_t_1_5_016). *Немирович-Данченко Вл. И*. [К докладу о Художественном, Большом {402} и Малом театрах в Студии санитарного просвещения]. — Фрагмент Н‑Д 7796/4.

[17](#_t_1_5_017). [18](#_t_1_5_018). Н‑Д № 614.

[19](#_t_1_5_019). Н‑Д № 3600.

[20](#_t_1_5_020). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному от 4 января 1922. — Н‑Д № 7107.

[21](#_t_1_5_021), [22](#_t_1_5_022), [23](#_t_1_5_023). Н‑Д № 614.

[24](#_t_1_5_024), [25](#_t_1_5_025), [26](#_t_1_5_026). Н‑Д № 3600.

[27](#_t_1_5_027), [28](#_t_1_5_028), [29](#_t_1_5_029), [30](#_t_1_5_030), [31](#_t_1_5_031), [32](#_t_1_5_032), [33](#_t_1_5_033). Н‑Д № 614.

[34](#_t_1_5_034), [35](#_t_1_5_035). Н‑Д № 3600.

[36](#_t_1_5_036), [37](#_t_1_5_037), [38](#_t_1_5_038), [39](#_t_1_5_039). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. М. Волькенштейну от 20 августа 1922. — Н‑Д № 615.

[40](#_t_1_5_040). «Рупор», 1922, № 14, с. 13 (приведено в кн. Л. П. Климовой «К. С. Станиславский в русской и советской театральной критике» — Л., «Искусство», 1986, с. 95).

[41](#_t_1_5_041), [42](#_t_1_5_042). «Программы гос. акад. театров», М., 1927, № 26.

### Глава шестая

ИП, т. 2, с. 231, 235 – 237, 239, 241, 245, 246, 256.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 234, 250.

*Бердяев Николай*. Самопознание. М., «ДЭМ», 1990, с. 113.

КС‑8, т. 8, с. 19.

Вахтангов, с. 231 – 232.

Летопись КС, т. 3, с. 241 (цит. по подлиннику: А № 5087, с. 78), 254, 264, 293, 308.

[1](#_t_1_6_001). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5089, с. 5.

[2](#_t_1_6_002), [3](#_t_1_6_003). Там же, с. 47.

[4](#_t_1_6_004), [5](#_t_1_6_005), [6](#_t_1_6_006), [7](#_t_1_6_007), [8](#_t_1_6_008). Доклад Правления, приложенный к Протоколу общего собрания членов Товарищества МХТ от [31 марта и 3 апреля 1920]. — ВЖ № 60.

[9](#_t_1_6_009). Письмо М. П. Лилиной к В. И. Качалову от 9 мая 1920. — А № 10226.

[10](#_t_1_6_010). А № 5089, с. 53.

[11](#_t_1_6_011), [12](#_t_1_6_012), [13](#_t_1_6_013). «Вестник театра», М., 1920, 5 апр., № 61, с. 14 – 15.

[14](#_t_1_6_014). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5088, с. 177.

[15](#_t_1_6_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от [2 августа 1919]. — Н‑Д № 1067.

[16](#_t_1_6_016). [17](#_t_1_6_017). Протокол общего собрания I группы Товарищества МХАТ от 26 августа 1920. — ВЖ № 195.

[18](#_t_1_6_018). Протокол заседания Дирекции МХАТ от 13 сентября 1920. — ВЖ № 1127.

[19](#_t_1_6_019). Протокол заседания [группы старейших работников — владельцев фирмы и имущества МХТ] от 24 февраля 1921. — ВЖ № 204.

{403} [20](#_t_1_6_020), [21](#_t_1_6_021). Протокол № 1 заседания представителей групп и студий МХАТ 24 мая 1921. — ВЖ № 197.

[22](#_t_1_6_022). Протокол № 2 заседания представителей групп и студий МХАТ от 27 мая 1921. — ВЖ № 198.

[23](#_t_1_6_023). Протокол № 3 — первое заседание «Большого МХАТ» 30 мая 1921. — ВЖ № 199‑а.

[24](#_t_1_6_024). Дневник В. В. Лужского. — А № 529, л. 15.

[25](#_t_1_6_025). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко от начала 1935. — Н‑Д № 7735/9‑а.

[26](#_t_1_6_026). ВЖ № 198.

[27](#_t_1_6_027). Протокол организационного собрания уполномоченных МХАТ и его студий, созванного по вопросу об организации самостоятельного кооператива работников искусства при вышеназванном театре и студиях, от 15 сентября 1921. — КП 5757/144.

[28](#_t_1_6_028). *Лужский В. В., Юстинов Д. И., Подобед П. А*. [Заявление членам Дирекции I группы МХАТ] от начала мая 1922. — КП 5794/139.

[29](#_t_1_6_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному между 6 и 20 июля 1921. — Н‑Д № 11464.

[30](#_t_1_6_030). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5087, с. 112.

[31](#_t_1_6_031). Там же, с. 102.

[32](#_t_1_6_032). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. В. Луначарскому от 15 сентября 1921. — Н‑Д № 974.

[33](#_t_1_6_033), [34](#_t_1_6_034), [35](#_t_1_6_035), [36](#_t_1_6_036), [37](#_t_1_6_037). А № 5087, с. 78.

[38](#_t_1_6_038), [39](#_t_1_6_039). *Лужский В. В*. [О «гастролерстве» ведущих актеров МХАТ]. — А № 6370.

[40](#_t_1_6_040). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. В. Луначарскому от 20 августа 1921. — Н‑Д № 973.

[41](#_t_1_6_041). А № 529, л. 9 об.

[42](#_t_1_6_042). Протоколы заседаний Дирекции и Правления американской поездки МХАТ от 17 – 26 мая 1922. — РЧ № 434, л. 1.

[43](#_t_1_6_043), [44](#_t_1_6_044). А № 529, л. 12.

[45](#_t_1_6_045), [46](#_t_1_6_046). *Станиславский К. С, Москвин И. М., Леонидов Л. М., Бертенсон С. Л., Качалов В. И., Бурджалов Г. С, Вишневский А. Л., Лужский В. В., Грибунин В. Ф., Подгорный Н. А*. Обращение к Вл. И. Немировичу-Данченко от [14 июня 1922]. — КС № 3717.

[47](#_t_1_6_047). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к П. А. Подобеду до 12 августа 1922. — Н‑Д № 1303.

[48](#_t_1_6_048). Письмо К. С. Станиславского к И. К. Алексееву от 3 августа 1922. — КС № 21107/1-2.

[49](#_t_1_6_049). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному от [3 августа 1922]. — Н‑Д № 7142.

[50](#_t_1_6_050). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному от 7 августа [1922]. — Н‑Д № 11170/1.

{404} [51](#_t_1_6_051). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 7 августа [1922]. — Н‑Д № 1737.

[52](#_t_1_6_052). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко до 22 августа 1922. — КС № 5232.

[53](#_t_1_6_053). Н‑Д № 1737.

[54](#_t_1_6_054), [55](#_t_1_6_055), [56](#_t_1_6_056). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 4 сентября 1922. — Н‑Д № 1738.

[57](#_t_1_6_057). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 24 октября [1922]. — Н‑Д № 7228.

[58](#_t_1_6_058). Приведено в письме М. Н. Германовой к Вл. И. Немировичу-Данченко от 31 октября 1922. — Н‑Д № 3084/4.

## Разлуки и свидания

### Глава первая

КС‑8, т. 8, с. 26, 28, 30.

ИП, т. 2, с. 283, 294 301.

Летопись Н‑Д, с. 360.

Летопись КС, т. 3, с. 388.

[1](#_t_2_1_001), [2](#_t_2_1_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 24 октября [1922]. — Н‑Д № 7228.

[3](#_t_2_1_003). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 25 ноября 1923. — Н‑Д № 7156.

[4](#_t_2_1_004), [5](#_t_2_1_005). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября [1923]. — КС № 5259/1.

[6](#_t_2_1_006), [7](#_t_2_1_007). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 декабря 1923. — КС № 5264.

[8](#_t_2_1_008), [9](#_t_2_1_009), [10](#_t_2_1_010), [11](#_t_2_1_011). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [27 ноября 1923]. — Н‑Д № 6488/1-2.

[12](#_t_2_1_012), [13](#_t_2_1_013), [14](#_t_2_1_014). КС № 5264.

[15](#_t_2_1_015). Н‑Д № 6488/1-2.

[16](#_t_2_1_016). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 29 октября 1923. — Н‑Д № 7155.

[17](#_t_2_1_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 15 апреля [1923]. — Н‑Д № 328.

[18](#_t_2_1_018). Письмо С. Л. Бертенсона и Н. А. Подгорного к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 сентября 1922. — Ф. 1, сезон 1922/23, ед. хр. 318.

[19](#_t_2_1_019). Письмо С. Л. Бертенсона к Вл. И. Немировичу-Данченко от 6 декабря 1922. — Ф. 1, сезон 1922/23, ед. хр. 519.

[20](#_t_2_1_020), [21](#_t_2_1_021). Письмо С. Л. Бертенсона к Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 декабря 1922. — Н‑Д № 3278/3.

{405} [22](#_t_2_1_022). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 8 апреля 1923, — Н‑Д № 3360/2.

[23](#_t_2_1_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 25 ноября [1923]. — Н‑Д № 333.

[24](#_t_2_1_024). Н‑Д № 3360/2.

[25](#_t_2_1_025), [26](#_t_2_1_026), [27](#_t_2_1_027), [28](#_t_2_1_028), [29](#_t_2_1_029). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от середины февраля 1923. — КС № 5248.

[30](#_t_2_1_030). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Д. Леонидову от 17 февраля 1923. — Н‑Д № 7417.

[31](#_t_2_1_031). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 14 марта 1923. — Н‑Д № 1751.

[32](#_t_2_1_032). КС № 5248.

[33](#_t_2_1_033), [34](#_t_2_1_034). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 24 февраля [1923]. — Н‑Д № 327.

[35](#_t_2_1_035). Н‑Д № 1751.

[36](#_t_2_1_036), [37](#_t_2_1_037), [38](#_t_2_1_038). Дневник Ф. Н. Михальского. — МФ № 2008, л. 10.

[39](#_t_2_1_039). Н‑Д № 327.

[40](#_t_2_1_040), [41](#_t_2_1_041), [42](#_t_2_1_042), [43](#_t_2_1_043), [44](#_t_2_1_044). Н‑Д № 1751.

[45](#_t_2_1_045), [46](#_t_2_1_046). Телеграмма Н. А. Подгорного к Л. Д. Леонидову от 4 июня 1923, — Н‑Д № 8442/2.

[47](#_t_2_1_047). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 июня 1923. — Н‑Д № 1745.

[48](#_t_2_1_048). Записная книжка Н. А. Подгорного. — А № 5553, л. 4.

[49](#_t_2_1_049). Постановление СНК от 22 июня 1923. — ВЖ № 322.

[50](#_t_2_1_050), [51](#_t_2_1_051). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. Г. Комиссарову от 20 июля [1923]. — Н‑Д № 854.

[52](#_t_2_1_052), [53](#_t_2_1_053). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5091, с. 124.

[54](#_t_2_1_054). Там же, с. 126.

[55](#_t_2_1_055). Письмо Г. С. Бурджалова к Ф. Н. Михальскому от 21 августа 1923. — МФ № 356.

[56](#_t_2_1_056). А № 5091, с. 127.

### Глава вторая

ИП, т. 2, с. 255 – 257, 269, 281, 286, 288, 293 – 298, 306 – 309, 311, 313, 622 (комментарий), 624 (комментарий, цит. по подлиннику: КС № 5271/1).

КС‑8, т. 6, с. 116, 117, 255, 256; т. 8, с. 29, 41 – 43, 74, 77, 86, 452, 453.

Карло Гоцци. «Принцесса Турандот». Третья студия МХТ имени Евг. Вахтангова. М.‑Пг., Госиздательство, 1923. (Приложение: «Музыка к “Принцессе Турандот”»).

ТН, т. 1, с. 178, 186.

Летопись КС, т. 3, с. 270, 279.

Вахтангов, с. 250, 252, 256.

{406} Летопись Н‑Д, с. 363.

Рецензии Н‑Д, с. 270.

[1](#_t_2_2_001), [2](#_t_2_2_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 14 марта 1923. — Н‑Д № 1751.

[3](#_t_2_2_003). «Рампа и жизнь», М., 1914, № 48.

[4](#_t_2_2_004), [5](#_t_2_2_005), [6](#_t_2_2_006), [7](#_t_2_2_007). [«Завоевание новых позиций».] Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко [после 1927]. — Н‑Д № 7698/6.

[8](#_t_2_2_008), [9](#_t_2_2_009). Стенограмма беседы народного артиста Республики Вл. И. Немировича-Данченко с режиссерами периферийных театров 29 ноября 1935. — Н‑Д № 7544/2, л. 32.

[10](#_t_2_2_010). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Д. Леонидову от 18 июня 1923. — Н‑Д № 895.

[11](#_t_2_2_011), [12](#_t_2_2_012). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от [5 октября 1923]. — Н‑Д № 331.

[13](#_t_2_2_013). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 15 октября 1923. — Н‑Д № 3361/3.

[14](#_t_2_2_014), [15](#_t_2_2_015). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 19 октября 1923. — Н‑Д № 3361/4.

[16](#_t_2_2_016). «Зрелища», М., 1923, № 42, 26 июня, с. 5.

[17](#_t_2_2_017), [18](#_t_2_2_018). Там же, № 54, 26 сент., с. 7.

[19](#_t_2_2_019). Там же, № 42, 26 июня, с. 5.

[20](#_t_2_2_020), [21](#_t_2_2_021). Там же, № 54, 26 сент., с. 7.

[22](#_t_2_2_022). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 10 июля 1924. — КС № 5277.

[23](#_t_2_2_023), [24](#_t_2_2_024). Дневник Ф. Н. Михальского. — МФ № 2008, л. 1 об.

[25](#_t_2_2_025). Журнал заседания комиссии для ознакомления с материально-художественной стороной работы МХАТ и его студий 7 и 9 февраля 1924. — ВЖ № 213.

[26](#_t_2_2_026). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 февраля 1924. — Н‑Д № 3362/15.

[27](#_t_2_2_027). Записная книжка Н. А. Подгорного (фрагмент). — А № 5552, л. 6 – 6 об.

[28](#_t_2_2_028). Записная книжка В. В. Лужского. — А № 5125, с. 34.

[29](#_t_2_2_029). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному от [22] апреля 1924. — Н‑Д № 1287.

[30](#_t_2_2_030), [31](#_t_2_2_031), [32](#_t_2_2_032). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 – 8 апреля 1924. — КС № 5275.

[33](#_t_2_2_033). Телеграмма Н. А. Подгорного к Вл. И. Немировичу-Данченко от 19 апреля 1924. — Ф. 1, сезон 1923/24, ед. хр. 454.

[34](#_t_2_2_034). Н‑Д № 1287.

[35](#_t_2_2_035). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Подгорному от [22] апреля 1924. Оригинал, полученный в Америке. — Н‑Д № 11398.

{407} [36](#_t_2_2_036). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 апреля 1924. — Н‑Д № 3363/11.

[37](#_t_2_2_037). Н‑Д № 1287.

[38](#_t_2_2_038), [39](#_t_2_2_039), 41. «Театр», М., 1973, № 10, с. 57.

[42](#_t_2_2_042). *Судаков И. Я*. [«По поручению Владимира Ивановича <…>». Доклад К. С. Станиславскому о реорганизации отношений МХАТ со студиями]. — АМ-Ч № 958.

[43](#_t_2_2_043). Протокол собрания режиссеров МХАТ под руководством Вл. И. Немировича-Данченко на тему «Куда ведут искусство режиссеры МХАТ» от 17 апреля 1923. — Музей МХАТ № 2525-bis.

[44](#_t_2_2_044). Н‑Д № 1751.

[45](#_t_2_2_045). А-МЧ № 958.

[46](#_t_2_2_046), [47](#_t_2_2_047), [48](#_t_2_2_048), [49](#_t_2_2_049). «Театр», М., 1973, № 10, с. 59.

[50](#_t_2_2_050), [51](#_t_2_2_051), [52](#_t_2_2_052). Письмо С. В. Гиацинтовой к Ф. Н. Михальскому после 12 декабря 1924. — МФ № 511.

[53](#_t_2_2_053). «Театр», М., 1973, № 10, с. 59 (цит. по подлиннику: КС № 5277).

[54](#_t_2_2_054), [55](#_t_2_2_055), [56](#_t_2_2_056). КС № 5277.

[57](#_t_2_2_057), [58](#_t_2_2_058). «Театр», М., 1973, № 10, с. 58.

[59](#_t_2_2_059). КС № 5277.

[60](#_t_2_2_060). Письмо Н. А. Подгорного к Л. Д. Леонидову от 8 июня 1924. — Ф. 1, сезон 1923/24, ед. хр. 533.

[61](#_t_2_2_061). КС № 5275.

### Глава третья

КС‑8, т. 8, с. 96, 97, 113.

*Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., «Искусство», 1976, с. 236, 238.

Летопись КС, т. 3, с. 386, 432, 447.

Книппер-Чехова, ч. 2, с. 149, 152.

ИП, т. 2, с. 317, 321, 325 – 327.

ТН, т. 1, с. 131; т. 2, с. 357.

КС‑9, т. 1, с. 459, 552 (комментарий), 588 (комментарий), 604 (комментарии; цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 321).

Ежегодник Московского Художественного театра за 1948. М.‑Л., «Искусство», 1950, т. 1, с. 415.

[1](#_t_2_3_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 12 июля [1924]. — Н‑Д № 1073.

[2](#_t_2_3_002), [3](#_t_2_3_003), [4](#_t_2_3_004). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 29 августа 1924, — МФ № 194.

[5](#_t_2_3_005), [6](#_t_2_3_006), [7](#_t_2_3_007). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 6 августа [1924]. — Н‑Д № 1074.

[8](#_t_2_3_008). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Д. Леонидову до 24 марта 1924. — Н‑Д № 903.

{408} [9](#_t_2_3_009), [10](#_t_2_3_010). «Театр», М., 1973, № 10, с. 58.

[11](#_t_2_3_011). Стенограмма заседания по поводу 25‑летия МХТ 27 октября 1923. — А-МЧ № 1478, л. 10.

[12](#_t_2_3_012). Там же, л. 11.

[13](#_t_2_3_013). Письмо В. В. Балихина к Ф. Н. Михальскому от 27 декабря 1924 — МФ № 116.

[14](#_t_2_3_014). Письмо К. С. Станиславского к И. К. Алексееву от [26 июня 1925]. — КС № 21108 (6021).

[15](#_t_2_3_015). Н‑Д № 1074.

[16](#_t_2_3_016), [17](#_t_2_3_017). Н‑Д № 1073.

[18](#_t_2_3_018). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 20 сентября 1924. — МФ № 196.

[19](#_t_2_3_019). Письмо Р. К. Таманцовой к Ф. Н. Михальскому от 29 августа 1924. — МФ № 1887.

[20](#_t_2_3_020). Письмо Р. К. Таманцовой к Ф. Н. Михальскому от 10 апреля 1924. — МФ № 1886.

[21](#_t_2_3_021), [22](#_t_2_3_022). Письмо Р. К. Таманцовой к Ф. Н. Михальскому от 1 ноября 1924. — МФ № 1889.

[23](#_t_2_3_023). Письмо Р. К. Таманцовой к Ф. Н. Михальскому от 13 декабря 1924. — МФ № 1892.

[24](#_t_2_3_024). Письмо Н. С. Ануриной к Ф. Н. Михальскому от 23 августа 1924. — МФ № 15.

[25](#_t_2_3_025), [26](#_t_2_3_026), [27](#_t_2_3_027), [28](#_t_2_3_028). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 24 января 1925, — МФ № 201.

[29](#_t_2_3_029). КС № 21108 (6021).

[30](#_t_2_3_030). «Искусство трудящимся», М., 1925, № 10, 3 – 7 февр.

[31](#_t_2_3_031). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 1 ноября 1924. — МФ № 198.

[32](#_t_2_3_032). «Театр», М., 1973, № 10, с. 58.

[33](#_t_2_3_033). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 24 июня 1925. — Н‑Д № 1083.

[34](#_t_2_3_034). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. Б. Храпченко от [1941]. — Н‑Д № 1969.

[35](#_t_2_3_035). Письмо Л. Я. Гуревич к К. С. Станиславскому от 31 декабря 1924. — КС № 8042.

[36](#_t_2_3_036). Письмо Л. Я. Гуревич к Р. К. Таманцовой от 8 марта 1925. — КП 8279/52.

[37](#_t_2_3_037), [38](#_t_2_3_038). Письмо Л. Я. Гуревич к К. С. Станиславскому от 19 марта 1925. — КС № 8047.

[39](#_t_2_3_039). Письмо Л. Я. Гуревич к Р. К. Таманцовой от 27 марта 1925. — КП 8279/55.

[40](#_t_2_3_040). Записная книжка В. В. Лужского. — А № 5127, с. 36.

[41](#_t_2_3_041). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 12 мая 1925. — МФ № 203.

{409} [42](#_t_2_3_042). Письмо Л. В. Москвиной к Ф. Н. Михальскому от лета 1925. — МФ № 1315.

[43](#_t_2_3_043). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 7 – 8 июля 1925. — Н‑Д № 1085.

[44](#_t_2_3_044). КС № 21108 (6021).

[45](#_t_2_3_045), [46](#_t_2_3_046). «Жизнь искусства», Л., 1925, № 30, 28 июля (перепечатано из газ. «Сегодня» от 23 июля 1925).

[47](#_t_2_3_047). А № 5127, с. 74.

[48](#_t_2_3_048). Письмо Г. А. Колоскова к А. В. Луначарскому от 2 октября 1925. — Музей МХАТ № 3764/1.

[49](#_t_2_3_049). Стенограмма заседания Научно-художественной секции ГУСа от 10 сентября 1925. — Музей МХАТ № 983, л. 13.

[50](#_t_2_3_050). А № 5127, с. 74.

[51](#_t_2_3_051). Там же, с. 11.

[52](#_t_2_3_052), [53](#_t_2_3_053), [54](#_t_2_3_054), 5, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62. Речь Вл. И. Немировича-Данченко 18 сентября 1925 года на прощальном обеде в МХАТ. — Н‑Д № 7304/1‑а, 7304/3.

[63](#_t_2_3_063). А № 5127, с. 74.

### Глава четвертая

ИП, т. 1, с. 427; т. 2, с. 318.

Летопись Н‑Д, с. 377.

Летопись КС, т. 3, с. 534, 552.

Книппер-Чехова, ч. 2, с. 158.

К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., Изд‑во Академии наук СССР, 1955, с. 278.

[1](#_t_2_4_001), [2](#_t_2_4_002), [3](#_t_2_4_003), [4](#_t_2_4_004), [5](#_t_2_4_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 7 – 8 июля [1925]. — Н‑Д № 1085.

[6](#_t_2_4_006). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5092, с. 31.

[7](#_t_2_4_007). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 27 февраля 1926. — Н‑Д № 1098.

[8](#_t_2_4_008). Письмо К. С. Станиславского к И. К. Алексееву от [26 июня 1925]. — КС № 21108 (6021).

[9](#_t_2_4_009). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [16 мая 1925]. — КС № 5279.

[10](#_t_2_4_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к [К. С. Станиславскому] от 2 февраля 1926. — Н‑Д № 11450 (207).

[11](#_t_2_4_011). Письмо О. С. Бокшанской к Ф. Н. Михальскому от 20 сентября 1924. — МФ № 196.

[12](#_t_2_4_012). Записная книжка В. В. Лужского. — А № 5125, с. 78.

[13](#_t_2_4_013), [14](#_t_2_4_014), [15](#_t_2_4_015), [16](#_t_2_4_016), [17](#_t_2_4_017), [18](#_t_2_4_018), [19](#_t_2_4_019), [20](#_t_2_4_020), [21](#_t_2_4_021), [22](#_t_2_4_022). Н‑Д № 11450 (207).

[23](#_t_2_4_023). Н‑Д № 1098.

[24](#_t_2_4_024). Протокол заседания «стариков МХТ» от 3 марта 1926. — КС № 4094.

{410} [25](#_t_2_4_025), [26](#_t_2_4_026), [27](#_t_2_4_027). Дневник В. В. Лужского. — А № 529, л. 36.

[28](#_t_2_4_028). Телеграмма «стариков» к Вл. И. Немировичу-Данченко от 4 мар та 1926. — КС № 5286/1.

[29](#_t_2_4_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 7 марта 1926. Н‑Д № 1099.

[30](#_t_2_4_030), [31](#_t_2_4_031). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 31 марта 1926. — Н‑Д № 1762‑а.

[32](#_t_2_4_032), [33](#_t_2_4_033), [34](#_t_2_4_034), [35](#_t_2_4_035). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 1 апреля [1926]. — Н‑Д № 1100.

[36](#_t_2_4_036). Черновик письма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко после 31 марта 1926. — КС № 5291.

[37](#_t_2_4_037), [38](#_t_2_4_038), [39](#_t_2_4_039). А № 529, л. 36.

[40](#_t_2_4_040). Письмо Н. С. Ануриной к Ф. Н. Михальскому от 1 мая [1925]. — МФ № 25.

[41](#_t_2_4_041), [42](#_t_2_4_042). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Д. И. Юстинову от 1 апреля 1926. — Н‑Д № 2071.

[43](#_t_2_4_043), [44](#_t_2_4_044), [45](#_t_2_4_045), [46](#_t_2_4_046), [47](#_t_2_4_047), [48](#_t_2_4_048), [49](#_t_2_4_049), [50](#_t_2_4_050). КС № 5291 (частично опубликовано в Летописи КС, т. 3, с. 534).

[51](#_t_2_4_051). КС № 21108 (6021).

[52](#_t_2_4_052). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 февраля [1927]. — Н‑Д № 374.

[53](#_t_2_4_053). Письмо К. С. Станиславского к И. К. Алексееву от весны — лета 1925. — КС № 4429.

[54](#_t_2_4_054). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 31 марта 1926. — Н‑Д № 1762‑а.

[55](#_t_2_4_055). Телеграмма В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 апреля 1926. — Н‑Д № 4751.

[56](#_t_2_4_056). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 2 мая [1926]. — Н‑Д № Ц402.

[57](#_t_2_4_057). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5092, с. 72.

[58](#_t_2_4_058). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 2 мая 1926. — Н‑Д № 11400.

[59](#_t_2_4_059), [60](#_t_2_4_060). Черновик телеграмм Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому, В. И. Качалову, И. М. Москвину от [2 мая 1926]. — Н‑Д № 212.

[61](#_t_2_4_061), [62](#_t_2_4_062). Телеграмма К. С. Станиславского и «стариков» к Вл. И. Немировичу-Данченко от 3 мая 1926. — КС № 5288/2.

[63](#_t_2_4_063). Черновик телеграммы В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [3 мая 1926]. — А № 4771.

[64](#_t_2_4_064). Черновик телеграммы В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [3 мая 1926]. — Н‑Д № 8957.

[65](#_t_2_4_065), [66](#_t_2_4_066), [67](#_t_2_4_067). Письмо О. Л. Книппер-Чеховой к О. А. Бертенсон от 1 июня 1926. — Ф. 6, оп. 1, ед. хр. 74.

{411} [68](#_t_2_4_068). Пометка Вл. И. Немировича-Данченко на письме к нему О. С. Бокшанской от 10 сентября 1926. — Н‑Д № 3364/2.

[69](#_t_2_4_069). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Ю. Л. Любицкому от [21 апреля 1926]. — Н‑Д № 991.

[70](#_t_2_4_070). Письмо-приказ Вл. И. Немировича-Данченко по Музыкальной студии от 7 апреля 1925. — РЧ № 854.

[71](#_t_2_4_071). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7974, л. 23 об.

[72](#_t_2_4_072). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Заявление] в новую Комиссию Студии после 28 января 1926. — Н‑Д № 206/5.

[73](#_t_2_4_073). *Немирович-Данченко Вл. И*. Обращение к артистам Музыкальной студии 28 апреля 1926. — Н‑Д № 209.

[74](#_t_2_4_074). Н‑Д № 11400.

[75](#_t_2_4_075). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину от 30 августа 1926. — Н‑Д № 1919/2.

[76](#_t_2_4_076), [77](#_t_2_4_077), [78](#_t_2_4_078), [79](#_t_2_4_079), [80](#_t_2_4_080). *Немирович-Данченко Вл. И*. Речь на собрании Музыкальной студии [6 мая 1926]. Н‑Д № 218/1.

[81](#_t_2_4_081), [82](#_t_2_4_082), [83](#_t_2_4_083). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 6 мая [1926]. — Н‑Д № 11399/1.

[84](#_t_2_4_084), [85](#_t_2_4_085), [86](#_t_2_4_086). Черновик телеграммы Вл. И. Немировича-Данченко к Ю. Л. Любицкому после 7 мая 1926. — Н‑Д № 994.

[87](#_t_2_4_087), [88](#_t_2_4_088), [89](#_t_2_4_089), [90](#_t_2_4_090). Проект телеграммы К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко между 6 и 11 мая 1926. — Н‑Д № 11399/2.

[91](#_t_2_4_091). Телеграмма К. С. Станиславского и «стариков» к Вл. И. Немировичу-Данченко от 11 мая 1926. — КС № 5289/2.

[92](#_t_2_4_092). Телеграмма В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 11 мая 1926. — Н‑Д № 4751/2.

[93](#_t_2_4_093). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 20 июля [1926]. — Н‑Д № 1109.

[94](#_t_2_4_094). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому до 22 июля 1926. — Н‑Д № 1106.

[95](#_t_2_4_095). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Объяснительная записка по поводу «авторских» гонораров за спектакли Музыкальной студии в Америке]. — Н‑Д № 205.

[96](#_t_2_4_096), [97](#_t_2_4_097). Письмо Л. М. Леонидова к К. С. Станиславскому от 22 августа [1926]. — КС № 9016.

[98](#_t_2_4_098). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Д. И. Юстинову от 30 [июня 1926]. — Н‑Д № 11403.

### Глава пятая

Летопись Н‑Д, с. 391.

ИП, т. 2, с. 329, 330, 333 – 336, 342 – 344.

КС‑8, т. 1, с. 398, 400; т. 6, с. 250.

{412} Книппер-Чехова, ч. 2, с. 149. ТН, т. 2, с. 367.

Летопись КС, т. 3, с. 579 – 580; 584 (цит. по подлиннику: *Станиславский К. С*. [«Революция на сцене». Заметки для выступления на совещании после читки пьесы Л. М. Леонова «Унтиловск»]. — КС № 3468); т. 4, с. 18, 93, 94, 103.

Книга завлита, с. 523, 561 – 563.

[1](#_t_2_5_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину от 30 августа [1926]. — Н‑Д № 1919/2.

[2](#_t_2_5_002), [3](#_t_2_5_003). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к М. М. Тарханову от 1 июня 1926, объявленная по театру 2 июня 1926. — Н‑Д № 8352.

[4](#_t_2_5_004), [5](#_t_2_5_005). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 28 июня [1926]. — Н‑Д № 1105.

[6](#_t_2_5_006). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7974, л. 1.

[7](#_t_2_5_007). Там же, л. 27.

[8](#_t_2_5_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской до 9 июля 1926. — Н‑Д № 354.

[9](#_t_2_5_009). Пометка Вл. И. Немировича-Данченко на письме О. С. Бокшанской к нему от 10 сентября 1926. — Н‑Д № 3364/2.

[10](#_t_2_5_010), [11](#_t_2_5_011). Письмо В. И. Качалова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 9 августа 1926. — Н‑Д № 4262.

[12](#_t_2_5_012). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 11531/2, л. 33.

[13](#_t_2_5_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к С. В. Оболонской от 12 ноября [1926]. — Н‑Д № 1240.

[14](#_t_2_5_014). Н‑Д № 354.

[15](#_t_2_5_015), [16](#_t_2_5_016). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Чтобы понять конфликт между мною и основной группой МХАТ <…>»]. — Н‑Д № 7305.

[17](#_t_2_5_017). Н‑Д № 1919/1 (приложение к Н‑Д № 1919/2).

[17‑а](#_t_2_5_017a). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 3 июня 1925. — Н‑Д № 1079.

[18](#_t_2_5_018). Письмо О. В. Баклановой к Ф. Н. Михальскому от 5 мая 1927. — МФ № 87.

[19](#_t_2_5_019). Н‑Д № 1919/2.

[20](#_t_2_5_020), [21](#_t_2_5_021). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 декабря 1926. — Н‑Д № 3364/21.

[22](#_t_2_5_022). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 25 августа [1926]. — Н‑Д № 358.

[23](#_t_2_5_023), [24](#_t_2_5_024). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Отчетливая ритмическая драма <…>»] Записной листок от ноября 1926. — Н‑Д № 7793/11.

[25](#_t_2_5_025), [26](#_t_2_5_026). Записной листок после 21 сентября 1926. — Н‑Д № 7840/18 (приложение 2 к Н‑Д № 7793/11).

{413} [27](#_t_2_5_027). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 25 декабря [1926]. — Н‑Д № 369.

[28](#_t_2_5_028). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 18 июня 1927. — Н‑Д № 3365/15.

[29](#_t_2_5_029). Н‑Д № 369.

[30](#_t_2_5_030). Черновик письма Д. И. Юстинова к Вл. И. Немировичу-Данченко между 10 и 19 октября 1926. — А № 18682.

[31](#_t_2_5_031), [32](#_t_2_5_032), [33](#_t_2_5_033). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 16 – 18 сентября 1926. — Н‑Д № 3364/3.

[34](#_t_2_5_034). Н‑Д № 369.

[35](#_t_2_5_035), [36](#_t_2_5_036), [37](#_t_2_5_037). *Поляков Г. И*. Работа над характерологическим очерком о К. С. Станиславском. Беседа с Н. В. Егоровым 10 октября 1938. — КП 33277/1 – 2.

[38](#_t_2_5_038). Пометки К. С. Станиславского на «Проекте положения об инспекции при Высшем Совете МХАТ» от сентября 1926. — КС № 3578, л. 9 об.

[39](#_t_2_5_039). Заявление М. М. Тарханова и Д. И. Юстинова в Высший Совет МХАТ от 9 ноября 1926. — КП 5794/158.

[40](#_t_2_5_040). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 2 декабря 1926. — Н‑Д № 367.

[41](#_t_2_5_041). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 15 ноября 1926. — Н‑Д № 3364/11.

[42](#_t_2_5_042). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5092, с. 171.

[43](#_t_2_5_043). Там же, с. 170.

[44](#_t_2_5_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 1 декабря [1926]. — Н‑Д № 366.

[45](#_t_2_5_045), [46](#_t_2_5_046). Н‑Д № 367.

[47](#_t_2_5_047), [48](#_t_2_5_048), [49](#_t_2_5_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 4 января [1927]. — Н‑Д № 1111.

[50](#_t_2_5_050). Н‑Д № 366.

[51](#_t_2_5_051). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 – 30 ноября 1926. — Н‑Д № 3364/14.

[52](#_t_2_5_052). Пометка Вл. И. Немировича-Данченко на письме О. С. Бокшанской к нему от 6, 8 декабря 1926. — Н‑Д № 3364/16.

[53](#_t_2_5_053). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 – 1927. — А № 7083/3, л. 69.

[54](#_t_2_5_054). Письмо К. С. Станиславского к Е. К. Малиновской от [15 августа 1925]. — КС № 6523.

[55](#_t_2_5_055). Конверт письма К. С. Станиславского к Р. К. Таманцовой, без да ты. — КС № 5826.

[56](#_t_2_5_056), [57](#_t_2_5_057), [58](#_t_2_5_058), [59](#_t_2_5_059), [60](#_t_2_5_060). *Поляков Г. И*. Работа над характерологическим очерком о К. С. Станиславском. Беседа с Н. А. Подгорным 19 ноября 1938. — КП 33291/1-2.

{414} [61](#_t_2_5_061). А № 18682.

[62](#_t_2_5_062). Письмо К. С. Станиславского к Н. А. Подгорному от 5 января 1926. — КС № 5417.

[63](#_t_2_5_063). А № 18682.

[64](#_t_2_5_064), [65](#_t_2_5_065), [66](#_t_2_5_066), [67](#_t_2_5_067). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 16 июня [1927]. — Н‑Д № 380.

[68](#_t_2_5_068), [69](#_t_2_5_069). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 – 1927. — А № 7083/4, л. 60.

[70](#_t_2_5_070). Там же, л. 66.

[71](#_t_2_5_071). Интервью Вл. И. Немировича-Данченко газете «Руль» 13 июня 1926, Берлин. — Н‑Д № 217/1.

[72](#_t_2_5_072), [73](#_t_2_5_073), [74](#_t_2_5_074), [75](#_t_2_5_075), [76](#_t_2_5_076), [77](#_t_2_5_077). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 27 февраля 1926. — Н‑Д № 1098.

[78](#_t_2_5_078), [79](#_t_2_5_079). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 апреля 1927. — Н‑Д № 3365/10.

[80](#_t_2_5_080). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 1927. А № 7083/6, л. 2.

[81](#_t_2_5_081). Речь Вл. И. Немировича-Данченко на прощальном обеде в МХАТ 18 сентября 1925. — Н‑Д № 7304/1‑а.

[82](#_t_2_5_082). Пометка К. С. Станиславского на Протоколе заседания Высшего Совета и Репертуарно-Художественной коллегии МХАТ от 1 декабря 1926. — КС № 4168.

[83](#_t_2_5_083), [84](#_t_2_5_084). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 8 декабря [1926]. — Н‑Д № 368.

[85](#_t_2_5_085). Пометка К. С. Станиславского на Протоколе соединенного заседания Высшего Совета и Репертуарно-Художественной коллегии МХАТ от 18 декабря 1926. — КС № 4170.

[86](#_t_2_5_086). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 25 января 1927. — Н‑Д № 3365.

[87](#_t_2_5_087). Н‑Д № 1098.

[88](#_t_2_5_088). Н‑Д № 217/1.

[89](#_t_2_5_089). Н‑Д № 368.

[90](#_t_2_5_090), [91](#_t_2_5_091). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 января 1927. — Н‑Д № 3365/1.

[92](#_t_2_5_092), [93](#_t_2_5_093), [94](#_t_2_5_094), [95](#_t_2_5_095). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 5 февраля [1927]. — Н‑Д № 373.

[96](#_t_2_5_096), [97](#_t_2_5_097), [98](#_t_2_5_098), [99](#_t_2_5_099), [100](#_t_2_5_100), [101](#_t_2_5_101), [102](#_t_2_5_102). *Станиславский К. С*. [«Мы счастливцы: театр признают». О репертуаре МХАТ]. — КС № 3469.

[103](#_t_2_5_103). Н‑Д № 369.

[104](#_t_2_5_104), [105](#_t_2_5_105), [106](#_t_2_5_106), [107](#_t_2_5_107). Н‑Д № 368.

[108](#_t_2_5_108). *Станиславский К. С*. [«Революция на сцене». Заметки для выступления на совещании после читки пьесы Л. М. Леонова «Унтиловск»]. — КС № 3468.

{415} [109](#_t_2_5_109). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5093, с. 56.

[110](#_t_2_5_110). «Положение о Художественно-политических советах при Госактеатрах». Проект от 6 июня 1927. — ВЖ № 1681.

### Глава шестая

ИП, т. 2, с. 282, 339.

Летопись Н‑Д, с. 407, 409, 410.

Летопись КС, т. 4, с. 47.

*Чехов А. П*. Собр. соч. В 12‑ти т. М. Гос. изд‑во художественной литературы, 1956, т. 9, с. 335.

КС‑8, т. 8, с. 162.

*Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., «Искусство», 1983, с. 222.

[1](#_t_2_6_001), [2](#_t_2_6_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину от 26 февраля [1927]. — Н‑Д № 1920/1.

[3](#_t_2_6_003). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 февраля [1927]. — Н‑Д № 374.

[4](#_t_2_6_004). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 – 1927. — А № 7083/5, л. 68.

[5](#_t_2_6_005), [6](#_t_2_6_006), [7](#_t_2_6_007), [8](#_t_2_6_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. Г. Гайдарову от 23 февраля [1927]. — КП 16396/2.

[9](#_t_2_6_009). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 декабря 1926. — Н‑Д № 3364/19.

[10](#_t_2_6_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 января [1927]. — Н‑Д № 372.

[11](#_t_2_6_011), [12](#_t_2_6_012). Н‑Д № 374.

[13](#_t_2_6_013), [14](#_t_2_6_014), [15](#_t_2_6_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 19 марта [1927]. — Н‑Д № 376.

[16](#_t_2_6_016). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 апреля 1927. — КС № 5295.

[17](#_t_2_6_017). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 апреля 1927. — Н‑Д № 3365/10.

[18](#_t_2_6_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 18 мая [1927]. — Н‑Д № 379.

[19](#_t_2_6_019), [20](#_t_2_6_020), [21](#_t_2_6_021). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 4 мая [1927]. — Н‑Д № 377.

[22](#_t_2_6_022), [23](#_t_2_6_023). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 – 1927. — А № 7083/3, л. 80.

[24](#_t_2_6_024). Там же, л. 79.

[25](#_t_2_6_025). То же. — А № 7083/4, л. 86.

[26](#_t_2_6_026), [27](#_t_2_6_027), [28](#_t_2_6_028), [29](#_t_2_6_029). Письмо А. В. Луначарского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 марта 1927. — Н‑Д № 4774/2.

{416} [30](#_t_2_6_030). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 мая 1927. — Н‑Д № 3365/13.

[31](#_t_2_6_031). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 3.

[32](#_t_2_6_032). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 16 июня [1927]. — Н‑Д № 380.

[33](#_t_2_6_033). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 1 [июля 1927]. — Н‑Д № 11727.

[34](#_t_2_6_034), [35](#_t_2_6_035). Н‑Д № 380.

[36](#_t_2_6_036), [37](#_t_2_6_037). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Д. И. Юстинову от 5 июля [1927]. — Н‑Д № 7927.

[38](#_t_2_6_038). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 июня [1927]. — Н‑Д № 1771.

[39](#_t_2_6_039). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко после 9 июня 1927. — КС № 5296.

[40](#_t_2_6_040). [41](#_t_2_6_041). Телеграмма К. С. Станиславского к И. И. Ходоровскому от 13 июня 1927. — КС № 6437/1.

[42](#_t_2_6_042). Приведено в письме О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 18 июня 1927. — Н‑Д № 3365/15.

[43](#_t_2_6_043). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [8 июля 1927]. — Н‑Д № 1772.

[44](#_t_2_6_044), [45](#_t_2_6_045), [46](#_t_2_6_046). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 9 июля [1927]. — Н‑Д № 381.

[47](#_t_2_6_047), [48](#_t_2_6_048). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 24 августа [1927]. — Н‑Д № 382.

[49](#_t_2_6_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 6 октября [1927]. — Н‑Д № 384.

[50](#_t_2_6_050). Черновик письма К. С. Станиславского к А. М. Лежаве на обороте его письма к нему от 20 декабря 1927. — КС № 11961.

[51](#_t_2_6_051). Н‑Д № 7927.

[52](#_t_2_6_052). Н‑Д № 384.

[53](#_t_2_6_053). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 27 сентября [1927]. — Н‑Д № 1774.

[54](#_t_2_6_054). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 18 сентября 1927. — КС № 5297.

[55](#_t_2_6_055). Черновик письма В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [20 ноября 1927]. — Н‑Д № 8958.

[56](#_t_2_6_056), [57](#_t_2_6_057), [58](#_t_2_6_058). Телеграмма К. С. Станиславского и «стариков» к Вл. И. Немировичу-Данченко от 24 сентября 1927. — Н‑Д № 6557.

[59](#_t_2_6_059). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5093, с. 186.

[60](#_t_2_6_060), [61](#_t_2_6_061). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке. 1926 – 1927. — А № 7083/7, л. 12 – 13.

[62](#_t_2_6_062). Н‑Д № 1774.

{417} [63](#_t_2_6_063). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к [О. С. Бокшанской] от 15 июля 1936. — Н‑Д № 11370.

[64](#_t_2_6_064). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 28 октября 1927. — Н‑Д № 1775.

[65](#_t_2_6_065). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 октября 1927. — КС № 5303.

[66](#_t_2_6_066), [67](#_t_2_6_067), [68](#_t_2_6_068). Н‑Д № 11370.

[69](#_t_2_6_069). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 3 июня 1925. — Н‑Д № 1079.

[70](#_t_2_6_070), [71](#_t_2_6_071). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 16 июня 1925. — Н‑Д № 1081‑а.

[72](#_t_2_6_072). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 18 [июня 1925]. — Н‑Д № 1080.

[73](#_t_2_6_073), [74](#_t_2_6_074). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [24 – 29 декабря 1916] — вариант письма от 5 января 1917. — Н‑Д № 1716.

[75](#_t_2_6_075). Приведено в письме О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 октября 1927. — Н‑Д № 3365/22.

[76](#_t_2_6_076), [77](#_t_2_6_077), [78](#_t_2_6_078), [79](#_t_2_6_079). Письмо А. В. Луначарского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 1 ноября 1927. — Н‑Д № 4774/3.

[80](#_t_2_6_080). Дневник В. В. Лужского. — А № 529, л. 37 об.

[81](#_t_2_6_081). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 814, л. 29.

[82](#_t_2_6_082). Черновик письма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от декабря 1927. — КС № 5305.

[83](#_t_2_6_083). «Новый зритель», М., 1928, № 5, 31 янв.

[84](#_t_2_6_084). «Современный театр», М., 1928, № 5, 31 янв.

[85](#_t_2_6_085). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5094, с. 12.

[86](#_t_2_6_086). Удостоверение МХАТ от 23 января 1928, выданное Административным отделом Московского Совета РК и КД. — КП 5757/107.

[87](#_t_2_6_087). Протокол Банкетной комиссии от 23 января 1928. — ВЖ № 1132.

[88](#_t_2_6_088). А № 5094, с. 13.

[89](#_t_2_6_089). Стенограмма выступления Вл. И. Немировича-Данченко на встрече его в Музыкальном театре 27 января 1928. — Н‑Д № 7585/1 – 2.

[90](#_t_2_6_090). «Современный театр», М., 1928, № 6, 7 февр.

[91](#_t_2_6_091). Н‑Д № 7585/1-2.

[92](#_t_2_6_092), [93](#_t_2_6_093). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к С. В. Оболонской от 7 марта 1927. — Н‑Д № 1243.

### Глава седьмая

Пути развития театра. М.‑Л., Кинопечать, 1927, с. 7 – 9, 25, 26, 97.

Летопись КС, т. 4, с. 109, 116, 134, 140, 141, 156.

Книга завлита, с. 566; 568 (цит. по подлиннику: [Заявление девяти членов «Совета 16‑ти» о пересмотре административно-организационного {418} управления театром] от 13 апреля № 5274).

КС‑9, т. 6, с. 272, 293, 294, 298.

Письма в Холливуд, с. 16, 25, 26.

Рецензии Н‑Д, с. 277.

Книппер-Чехова, ч. 2, с. 161.

ИП, т. 2, с. 361.

Летопись Н‑Д, с. 420.

[1](#_t_2_7_001), [2](#_t_2_7_002), [3](#_t_2_7_003), [4](#_t_2_7_004), [5](#_t_2_7_005), [6](#_t_2_7_006). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 6.

[7](#_t_2_7_007), [8](#_t_2_7_008), [9](#_t_2_7_009), [10](#_t_2_7_010), [11](#_t_2_7_011). «Современный театр», М., 1928, № 8, 21 февр.

[12](#_t_2_7_012). Там же, № 5, 31 янв.

[13](#_t_2_7_013). Стенограмма режиссерского совещания, созванного М. П. Аркадьевым для обсуждения вопросов, поднятых на дискуссии работников московских театров о формализме и натурализме в театре 6 апреля 1936. — «Независимая газ.», М., 1999, 31 марта.

[14](#_t_2_7_014). [15](#_t_2_7_015). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5094, с. 21.

[16](#_t_2_7_016). Там же, с. 23.

[17](#_t_2_7_017), [18](#_t_2_7_018). [Докладная записка совещания И. М. Москвина, Л. М. Леонидова, В. В. Лужского и др. К. С. Станиславскому] от 21 февраля 1928. — КС № 4096.

[19](#_t_2_7_019), [20](#_t_2_7_020), [21](#_t_2_7_021), [22](#_t_2_7_022). *Немирович Данченко Вл. И*. [«Хотя с основания Театра <…>». Проект докладной записки в Наркомпрос о составе Дирекции МХАТ] до 23 февраля 1928. — ВЖ № 5281.

[23](#_t_2_7_023), [24](#_t_2_7_024). «Рабочая Москва», М., 1928, 25 марта.

[25](#_t_2_7_025). Проект письма Вл. И. Немировича-Данченко в редакцию газеты «Рабочая Москва» от 26 марта 1928. — КП 5794/138, л. 2.

[26](#_t_2_7_026). Протокол заседания «Совета 16‑ти» от 26 марта 1928. — ВЖ № 692.

[27](#_t_2_7_027), [28](#_t_2_7_028), [29](#_t_2_7_029). А № 5094, с. 47.

[30](#_t_2_7_030). Заключение Комиссии от 7 апреля 1928. — КП 5794/138, л. 45 об.

[31](#_t_2_7_031). Протокол заседания «Совета 16‑ти» от 7 апреля 1928. — ВЖ № 77.

[32](#_t_2_7_032). А № 5094, с. 50.

[33](#_t_2_7_033). *Станиславский К. С*. [«По возвращении из Америки положение не только художественной части, но и административно-хозяйственно-финансовой было очень трудно»]. Вариант ответа на статью «В Камергерском переулке», напечатанную в «Рабочей газете». — КС № 3647/1.

[34](#_t_2_7_034). А № 5094, с. 48.

[35](#_t_2_7_035). [36](#_t_2_7_036). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 814, л. 29 об.

[37](#_t_2_7_037), [38](#_t_2_7_038). *Станиславский К. С*. [«Условия работы резко изменились для меня <…>»]. Записи о положении дел в МХАТ и Оперной студии. — КС № 3644.

{419} [39](#_t_2_7_039). А № 5094, с. 49.

[40](#_t_2_7_040). «Современный театр», М., 1928, № 21, 22 мая.

[41](#_t_2_7_041). Протокол заседания Режиссерской комиссии от 1 июня 1928. — ВЖ № 696.

[42](#_t_2_7_042). КС № 814, л. 29 об.

[43](#_t_2_7_043). А № 5094, с. 5.

[44](#_t_2_7_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 4 мая [1927]. — Н‑Д № 377.

[45](#_t_2_7_045). КС № 814, л. 29 об.

[46](#_t_2_7_046), [47](#_t_2_7_047), [48](#_t_2_7_048). КС № 3644.

[49](#_t_2_7_049). «Вечерняя Москва», М., 1928, 14 авг.

[50](#_t_2_7_050). *Немирович-Данченко Вл. И*. Речь на торжественном заседании, посвященном 30‑летию МХАТ. Стенограмма. — Н‑Д № 7902.

[51](#_t_2_7_051). *Поляков Г. И*. Работа над характерологическим очерком о К. С. Станиславском. Беседа с Н. В. Егоровым 7 октября 1938. — КП 33276/1-3.

[52](#_t_2_7_052). *Поляков Г. И*. Работа над характерологическим очерком о К. С. Станиславском. Беседа с Р. К. Таманцовой 13 октября 1938. — КП 33279/1-2.

[53](#_t_2_7_053), [54](#_t_2_7_054), [55](#_t_2_7_055). Н‑Д № 7902.

[56](#_t_2_7_056). КП 33279/1-2.

[57](#_t_2_7_057). КП 33276/1-3.

[58](#_t_2_7_058). «Новый зритель», М., 1928, № 45, 4 ноября.

[59](#_t_2_7_059). Там же, № 48, 25 ноября.

[60](#_t_2_7_060). КП 33279/1-2.

[61](#_t_2_7_061). А № 5094, с. 146.

[62](#_t_2_7_062). Там же, с. 158.

## Эпизоды

### Глава первая

Летопись КС, т. 4, с. 99, 156, 157, 169, 192, 195, 198, 200 – 202, 205, 248.

Ежегодник Московского Художественного театра за 1949 – 1950. М., «Искусство», 1952, с. 755.

КС‑8, т. 8, с. 190, 191, 206, 224, 266 – 268, 279.

Письма в Холливуд, с 25, 26, 32, 41, 48, 53, 61, 63, 70, 71, 75, 76, 79, 126, 133, 140, 142.

Летопись Н‑Д, с. 424, 438.

Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., «Искусство», 1954, с. 562.

ИП, т. 2, с. 365, 367, 370, 378, 377.

{420} *Немирович-Данченко Вл. И*. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». М., ВТО, 1984, с. 150.

Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., «Искусство», 1960, с. 338, 348, 717 (комментарии).

Рецензии Н‑Д, с. 352.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 296.

Книга завлита, с. 575 (дата письма Вл. И. Немировича-Данченко к П. А. Маркову уточняется: 31 августа 1929), 582.

[1](#_t_3_1_001), [2](#_t_3_1_002), [3](#_t_3_1_003), [4](#_t_3_1_004), [5](#_t_3_1_005), [6](#_t_3_1_006), [7](#_t_3_1_007). *Немирович-Данченко Вл. И*. Речь на открытии юбилейной выставки, посвященной 30‑летию МХАТ, [28 октября 1928]. Стенограмма. — Н‑Д № 7310.

[8](#_t_3_1_008). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Минус долгой жизни <…>»]. Записной листок, [1935]. — Н‑Д № 7793/5.

[9](#_t_3_1_009). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 84.

[10](#_t_3_1_010). Н‑Д № 7310.

[11](#_t_3_1_011). Дневник-календарь В. В. Лужского. А № 5095, с. 19.

[12](#_t_3_1_012), [13](#_t_3_1_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. В. Луначарскому от [28 марта 1929]. — Н‑Д № 11395.

[14](#_t_3_1_014). А № 5095, с. 60.

[15](#_t_3_1_015). Там же, с. 55.

[16](#_t_3_1_016). Телеграмма А. И. Свидерского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 августа 1929. — Н‑Д № 8969.

[17](#_t_3_1_017). Письмо «пятерки» Управления МХАТ к Вл. И. Немировичу-Данченко от 2 сентября 1929. — Н‑Д № 8302.

[18](#_t_3_1_018), [19](#_t_3_1_019). А № 5095, с. 120.

[20](#_t_3_1_020). Письмо К. С. Станиславского к М. С. Гейтцу от 16 сентября 1929. — КС № 6104.

[21](#_t_3_1_021). А № 5095, с. 134.

[22](#_t_3_1_022), [23](#_t_3_1_023). Письмо К. С. Станиславского к М. С. Гейтцу от 2 ноября 1929. — КС № 6107/1.

[24](#_t_3_1_024). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от 10 ноября 1929. — КС № 10658.

[25](#_t_3_1_025), [26](#_t_3_1_026). Письмо М. П. Лилиной к Р. К. Таманцовой от [27 ноября 1929]. — КС № 16526.

[27](#_t_3_1_027), [28](#_t_3_1_028). Письмо К. С. Станиславского к Р. К. Таманцовой после 5 мая 1930. — КС № 5790.

[29](#_t_3_1_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. В. Егорову от 3 ноября 1929. — Н‑Д № 7957.

[30](#_t_3_1_030). Письмо О. С. Бокшанской к С. Л. Бертенсону от 2 января 1929. — А № 7043.

[31](#_t_3_1_031). Приведено в письме Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому между 24 мая и 8 июня 1929. — КС № 10643.

{421} [32](#_t_3_1_032). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 24 сентября 1931. — Н‑Д № 11652.

[33](#_t_3_1_033). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 января [1927]. — Н‑Д № 372.

[34](#_t_3_1_034). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от 21 марта 1930. — КС № 10686/1-2.

[35](#_t_3_1_035). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 62.

[36](#_t_3_1_036). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. С. Гейтцу от 29 мая [1930]. — Н‑Д № 631.

[37](#_t_3_1_037), [38](#_t_3_1_038), [39](#_t_3_1_039), [40](#_t_3_1_040), [41](#_t_3_1_041), [42](#_t_3_1_042). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 18 [июля 1930]. — Н‑Д № 7230.

[43](#_t_3_1_043), [44](#_t_3_1_044), [45](#_t_3_1_045). *Немирович-Данченко Вл. И*. У Рейнхардта. Записной листок. — Н‑Д № 7730.

[46](#_t_3_1_046), [47](#_t_3_1_047). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 15 сентября [1930]. — Н‑Д № 411.

[48](#_t_3_1_048). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. С. Гейтцу от декабря 1930. — Н‑Д № 643.

[49](#_t_3_1_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 30 ноября [1930]. — Н‑Д № 416.

[50](#_t_3_1_050). А № 5097, л. 110 об.

[51](#_t_3_1_051). Дневник А. В. Гаврилова. — КП 7618/3, л. 27.

[52](#_t_3_1_052), [53](#_t_3_1_053), [54](#_t_3_1_054). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от [9 февраля 1931]. — КС № 10707.

[55](#_t_3_1_055), [56](#_t_3_1_056). Черновик письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 10 – 11 февраля 1931. — Н‑Д № 1789-6.

[57](#_t_3_1_057), [58](#_t_3_1_058), [59](#_t_3_1_059). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. С. Гейтцу от [8 июня 1931]. — Н‑Д № 2484.

[60](#_t_3_1_060), [61](#_t_3_1_061). Письмо М. С. Гейтца к К. С. Станиславскому от 27 – 29 мая 1931. — КС № 12884.

[62](#_t_3_1_062), [63](#_t_3_1_063). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 11532, л. 38 об.

[64](#_t_3_1_064). А № 5097, л. 115.

### Глава вторая

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 297.

Летопись КС, т. 4, с. 215, 239, 247, 268, 271, 278, 279, 312, 343, 374.

Письма в Холливуд, с. 46, 100, 124, 136, 147, 163, 176, 179, 185.

ИП, т. 2, с. 380 – 382, 388, 397, 399.

Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., «Искусство», 1990, с. 164, 283, 284, 287, 288.

Дневник Елены Булгаковой. М., «Книжная палата», 1990, с. 40.

{422} [1](#_t_3_2_001), [2](#_t_3_2_002). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 16 сентября 1931. — Н‑Д № 11650.

[3](#_t_3_2_003). Письмо К. С. Станиславского к Н. В. Егорову от 15 сентября 1928. — КС № 6122/1.

[4](#_t_3_2_004). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 23 сентября [1931]. — Н‑Д № 433.

[5](#_t_3_2_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 29 сентября [1931]. — Н‑Д № 434.

[6](#_t_3_2_006). [7](#_t_3_2_007). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 15 сентября [1931]. — Н‑Д № 432.

[8](#_t_3_2_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко в Наркомвнешторг, в сек тор кадров тов. Забелину от 14 июля 1933. — Н‑Д № 2871.

[9](#_t_3_2_009). *Гейтц М. С*. [О «принципиальной линии в выборе репертуара». Сезон 1930/31]. — ВЖ № 1948.

[10](#_t_3_2_010). *Станиславский К. С*. [Черновой подготовительный материал для обращения к правительству осенью 1931]. — КС № 1599/1, л. 16.

[11](#_t_3_2_011), [12](#_t_3_2_012). То же — КС № 1599/3, с. 4, 6.

[13](#_t_3_2_013). Письмо В. Г. Сахновского к Е. В. Калужскому и Е. С. Телешевой от 31 июля 1931. — КП 5098/185.

[14](#_t_3_2_014). Письмо В. Г. Сахновского к П. А. Маркову от 23 августа 1931. — КП 26970/1466.

[15](#_t_3_2_015). КП 5098/185.

[16](#_t_3_2_016), [17](#_t_3_2_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. С. Гейтцу от [8 июня 1931]. — Н‑Д № 2484.

[18](#_t_3_2_018). Письмо Л. Л. Авербаха в Московский Художественный театр до 4 октября 1931. — ОА № 732.

[19](#_t_3_2_019). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 4 и 5 октября 1931. — Н‑Д № 11655/1-2.

[20](#_t_3_2_020). О А № 732.

[21](#_t_3_2_021). Н‑Д № 11655/1-2.

[22](#_t_3_2_022). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 декабря 1931, — Н‑Д № 11556.

[23](#_t_3_2_023), [24](#_t_3_2_024). Письмо Председателя Главреперткома О. С. Литовского к В. Г. Сахновскому от 27 декабря 1931. — Ф. 1, сезон 1931/32.

[25](#_t_3_2_025), [26](#_t_3_2_026). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 7 октября [1931]. — Н‑Д № 7981.

[27](#_t_3_2_027). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 10 октября 1931. — Н‑Д № 11656.

[28](#_t_3_2_028). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 14 октября [1931]. — Н‑Д № 436.

[29](#_t_3_2_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 16 ноября [1931]. — Н‑Д № 442.

{423} [30](#_t_3_2_030). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 11 ноября 1931. — Н‑Д № 11664.

[31](#_t_3_2_031). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 25 ноября [1931]. — Н‑Д № 443.

[32](#_t_3_2_032), [33](#_t_3_2_033). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 18 июля [1932]. — Н‑Д № 470.

[34](#_t_3_2_034). Протокол совещания во МХАТ 29 декабря 1932. — ВЖ № 2219.

[35](#_t_3_2_035). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 22 сентября [1932]. — Н‑Д № 449.

[36](#_t_3_2_036). *Станиславский К. С*. Обращение ко всем работникам театра от 2 февраля 1932. — КП 5295/131.

[37](#_t_3_2_037). Пометка К. С. Станиславского на письме к нему Р. К. Таманцовой от 23 марта 1932. — КС № 10720.

[38](#_t_3_2_038). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому после 23 марта 1932. — КС № Ю‑721.

[39](#_t_3_2_039), [40](#_t_3_2_040), [41](#_t_3_2_041). Протокол заседания Художественного совещания при Дирекции МХАТ от 31 октября 1930. — ВЖ № 1400.

[42](#_t_3_2_042). Протокол заседания Художественно-политического совета МХАТ от 8 февраля 1931. — ВЖ № 1692.

[43](#_t_3_2_043). Замечания К. С. Станиславского к Протоколам производственных совещаний МХАТ от 8 и 11 апреля 1932. — КС № 3354/1.

[44](#_t_3_2_044), [45](#_t_3_2_045), [46](#_t_3_2_046). Письмо К. С. Станиславского к Н. В. Егорову от 10 июля 1932. — КС № 6123.

[47](#_t_3_2_047), [48](#_t_3_2_048). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. И. Качалову от 5 августа [1932]. — Н‑Д № 11362.

[49](#_t_3_2_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 августа [1932]. — Н‑Д № 2570.

[50](#_t_3_2_050). Пометка К. С. Станиславского на Распоряжении по МХАТ № 335 от 28 августа 1932. — КС № 3632/1.

[51](#_t_3_2_051). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 31 октября и 1 ноября 1932. — Н‑Д № 11673.

[52](#_t_3_2_052). Н‑Д № 449.

[53](#_t_3_2_053), [54](#_t_3_2_054). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 8 ноября [1932]. — Н‑Д № 1791.

[55](#_t_3_2_055). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 19 ноября [1932]. — Н‑Д № 458.

[56](#_t_3_2_056), [57](#_t_3_2_057). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 ноября 1932, — Н‑Д № 11560.

[58](#_t_3_2_058). Письмо К. С. Станиславского к Н. В. Егорову от 19 [октября] 1932. — КС № 6131.

[59](#_t_3_2_059). «Советское искусство», М., 1933, 20 янв.

[60](#_t_3_2_060), [61](#_t_3_2_061). Письмо Е. С. Телешевой к К. С. Станиславскому от 8 октября {424} 1933. — КС № 10824. (Частично приведено в Летописи КС, т. 4, с. 343).

[62](#_t_3_2_062). Черновик письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. А. Липскерову до 10 августа 1934. — Н‑Д № 960.

[63](#_t_3_2_063), [64](#_t_3_2_064). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. Я. Рожанскому от 14 декабря 1938. — Н‑Д № 1344.

[65](#_t_3_2_065). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 декабря 1932. — Н‑Д № 11564.

[66](#_t_3_2_066). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 8 декабря 1932. — Н‑Д № 11680.

[67](#_t_3_2_067), [68](#_t_3_2_068). «Производственный план театра должен быть выполнен». Статья в стенгазете МХАТ. — Музей МХАТ № 2463/1.

[69](#_t_3_2_069). *Качалов В., Леонидов Л., Москвин И*. [Заявление по поводу статьи «Производственный план театра должен быть выполнен»] от 19 декабря 1932. — Музей МХАТ № 2463/2.

[70](#_t_3_2_070), [71](#_t_3_2_071), [72](#_t_3_2_072). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 29 декабря 1932. — Н‑Д № 466.

[73](#_t_3_2_073). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября 1932. — Н‑Д № 11678.

### Глава третья

Письма в Холливуд, с. 49, 77, 88, 144, 152, 153, 159, 160, 167, 177, 184, 185, 189, 190, 197.

Летопись Н‑Д, с. 417, 444.

ИП, т. 2, с. 392, 393, 395, 398, 401, 403.

Летопись КС, т. 4, с. 297, 299.

КС‑8, т. 8, с. 314, 320, 321, 333.

[1](#_t_3_3_001). *Немирович-Данченко Вл. И*. [О ценности прошлого. Афоризм]. — Н‑Д № 7898.

[2](#_t_3_3_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 6, 8 и 10 декабря 1932. — Н‑Д № 461.

[3](#_t_3_3_003). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко. [1931 – 1935]. — Н‑Д № 7735/2.

[4](#_t_3_3_004). [«Очень высокого роста <…>»]. Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7735/6.

[5](#_t_3_3_005). Фрагмент записной книжки Вл. И. Немировича-Данченко. [1939, после 9 марта]. — Листки Н‑Д № 7735/1.

[6](#_t_3_3_006). Фрагмент записной книжки Вл. И. Немировича-Данченко. [1934/35]. — Листки КП 5575/1013.

[7](#_t_3_3_007). Н‑Д № 7735/1.

[8](#_t_3_3_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 22 ноября 1931. — Н‑Д № 1790.

{425} [9](#_t_3_3_009). Письмо К. С. Станиславского к Н. А. Подгорному от 10 августа 1932. — КС № 5427.

[10](#_t_3_3_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 8 ноября [1932]. — Н‑Д № 1791.

[11](#_t_3_3_011). Письмо К. С. Станиславского к Н. В. Егорову от 19 [октября] 1932. — КС № 6131.

[12](#_t_3_3_012), [13](#_t_3_3_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 16 ноября [1931]. — Н‑Д № 442.

[14](#_t_3_3_014), [15](#_t_3_3_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 22 сентября [1932]. — Н‑Д № 449.

[16](#_t_3_3_016), [17](#_t_3_3_017). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 ноября 1932. — Н‑Д № 11561.

[18](#_t_3_3_018). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 6 [декабря 1932]. — Н‑Д № 1793.

[19](#_t_3_3_019). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. С. Бубнову от 12 декабря 1932. — Н‑Д № 2478.

[20](#_t_3_3_020), [21](#_t_3_3_021). Письмо Е. В. Калужского к О. С. Бокшанской от 26 сентября 1932. — А № 19594.

[22](#_t_3_3_022). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 11 октября [1932]. — Н‑Д № 451.

[23](#_t_3_3_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 19 октября [1932]. — Н‑Д № 452.

[24](#_t_3_3_024), [25](#_t_3_3_025), [26](#_t_3_3_026). Письмо О. С. Бокшанской к К. С. Станиславскому от 7 февраля 1933. — КС № 12860.

[27](#_t_3_3_027). Пометка К. С. Станиславского на письме к нему от Р. К. Таманцовой от 7 февраля 1933. — КС № 10732.

[28](#_t_3_3_028). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 16 января [1933]. — КП 14491/5.

[29](#_t_3_3_029). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 11535, л. 49.

[30](#_t_3_3_030), [31](#_t_3_3_031). Приведено в письме О. С. Бокшанской к К. С. Станиславскому от 14 марта 1933. — КС № 12863.

[32](#_t_3_3_032). Письмо Н. М. Алексеева к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 июня 1934. — Н‑Д № 3045/2.

[33](#_t_3_3_033), [34](#_t_3_3_034). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — КП 19949, л. 29.

[35](#_t_3_3_035). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 24 марта 1933. — Н‑Д № 1798.

[36](#_t_3_3_036). КП 19949, л. 35.

[37](#_t_3_3_037). Там же, л. 35 об.

[38](#_t_3_3_038). Там же, л. 36.

[39](#_t_3_3_039), [40](#_t_3_3_040). Там же, л. 36 об.

{426} [41](#_t_3_3_041). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 1 мая 1933, — КС № 5321.

[42](#_t_3_3_042). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 25 апреля 1933. — Н‑Д № 8216.

[43](#_t_3_3_043), [44](#_t_3_3_044), [45](#_t_3_3_045), [46](#_t_3_3_046). Письмо К. С. Станиславского к И. В. Сталину от мая 1933. — КС № 6539.

[47](#_t_3_3_047), [48](#_t_3_3_048). *Станиславский К. С*. [«Пункты письма к Влад. Иван.» Немировичу-Данченко после 10 мая 1933]. — КС № 5317.

[49](#_t_3_3_049). КС № 6539.

[50](#_t_3_3_050). Н‑Д № 8216.

[51](#_t_3_3_051). Приведено в публикации Григория Файмана «Архивы партии». — «Независимая газета», М., 1994, 4 июня.

[52](#_t_3_3_052). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 2 июня 1933. — КС № 5322.

[53](#_t_3_3_053). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 13 июня 1933. — Н‑Д № 3368/1.

[54](#_t_3_3_054). Телеграмма К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 июня 1933. — КС № 5323.

[55](#_t_3_3_055), [56](#_t_3_3_056). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 14 июня 1933. — Н‑Д № 1799.

### Глава четвертая

Письма в Холливуд, с. 194, 202, 208, 209.

КС‑8, т. 8, с. 338, 343, 353, 358, 363, 371, 377, 382, 395, 398, 400, 401.

Летопись Н‑Д, с. 451.

ТН, с. 46, 47.

Летопись КС, т. 4, с. 343, 344.

ИП, т. 2, с. 415, 417.

Книппер-Чехова, ч. 2, с. 180.

[1](#_t_3_4_001), [2](#_t_3_4_002), [3](#_t_3_4_003), [4](#_t_3_4_004). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — КП 19949, л. 43 об.

[5](#_t_3_4_005). Там же, л. 45.

[6](#_t_3_4_006). Протокол совещания у К. С. Станиславского 12 июня 1933. — КС № 4104.

[7](#_t_3_4_007). Письмо Н. В. Егорова к К. С. Станиславскому от 27 января 1934. — КС № 12899/1.

[8](#_t_3_4_008), [9](#_t_3_4_009), [10](#_t_3_4_010). КП 19949, л. 48 об.

[11](#_t_3_4_011). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от 17 декабря 1933. — КС № 10753.

[12](#_t_3_4_012), [13](#_t_3_4_013), [14](#_t_3_4_014). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Наброски к беседе с драматургами и критиками 5 октября 1933]. — Н‑Д № 7325.

[15](#_t_3_4_015). Стенограмма беседы драматургов с актерами МХАТ 15 марта 1934. ВЖ № 1649, л. 50.

{427} [16](#_t_3_4_016). Речь Вл. И. Немировича-Данченко на торжественном заседании в МХАТ по случаю тридцатипятилетнего юбилея театра 27 октября 1933. Стенограмма с авторской правкой, — ВЖ № 750, с. 5. (Опубликовано с сокращениями: ТН, т. 1, с. 133 – 136.)

[17](#_t_3_4_017), [18](#_t_3_4_018), [19](#_t_3_4_019). Там же, с. 7.

[20](#_t_3_4_020). Там же, с. 10.

[21](#_t_3_4_021). ВЖ № 1649, с. 49.

[22](#_t_3_4_022). Там же, с. 47.

[23](#_t_3_4_023). Там же, с. 18.

[24](#_t_3_4_024), [25](#_t_3_4_025). Там же, с. 21.

[26](#_t_3_4_026), [27](#_t_3_4_027). Там же, с. 39.

[28](#_t_3_4_028). Там же, с. 39 – 40.

[29](#_t_3_4_029). Там же, с. 40.

[30](#_t_3_4_030), [31](#_t_3_4_031). Там же, с. 49.

[32](#_t_3_4_032). ВЖ № 750, с. 6.

[33](#_t_3_4_033). ВЖ № 1649, с. 44.

[34](#_t_3_4_034). Там же, с. 42.

[35](#_t_3_4_035), [36](#_t_3_4_036). Там же, с. 43.

[37](#_t_3_4_037). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 10 февраля 1934. — Н‑Д № 1805.

[38](#_t_3_4_038). Письмо Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от 24 сентября 1933. — КС № Ю‑740.

[39](#_t_3_4_039). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 23 сентября 1933. — Н‑Д № 1802.

[40](#_t_3_4_040). КС № 10740.

[41](#_t_3_4_041). Письмо К. С. Станиславского к Н. В. Егорову от 8 ноября 1933. — КС № 6134.

[42](#_t_3_4_042), [43](#_t_3_4_043), [44](#_t_3_4_044), [45](#_t_3_4_045). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 30 июня [1934]. — Н‑Д № 1810.

[46](#_t_3_4_046). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 23 июля [1934]. — Н‑Д № 1811.

[47](#_t_3_4_047), [48](#_t_3_4_048), [49](#_t_3_4_049). Письмо Н. В. Егорова к К. С. Станиславскому от 5 июня 1934, — КС № 12908/1.

[50](#_t_3_4_050), [51](#_t_3_4_051). Письмо Н. В. Егорова с припиской Р. К. Таманцовой к К. С. Станиславскому от 13 июля 1934. — КС № 10773.

### Глава пятая

КС‑9, т. 6, с. 507, 509 – 512.

ИП, т. 2, с. 420, 425, 427, 448, 655 (комментарии).

*Эрдман Николай, Степанова Ангелина*. Письма. М., «Иван-ПРЕСС», 1995, с. 225.

Рецензии Н‑Д, с. 298 – 300, 303, 304.

Летопись Н‑Д, с. 475.

{428} Письма в Холливуд, с. 220.

Дневник Елены Булгаковой. М., «Книжная палата», 1990, с. 78.

[1](#_t_3_5_001). Письмо Е. В. Калужского к О. С. Бокшанской от 27 августа 1934. — А № 19597.

[2](#_t_3_5_002). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 20 апреля 1906. — Н‑Д № 1619.

[3](#_t_3_5_003). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/6.

[4](#_t_3_5_004). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 12 августа [1934]. — Н‑Д № 472.

[5](#_t_3_5_005). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 9 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/8.

[6](#_t_3_5_006), [7](#_t_3_5_007). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/13.

[8](#_t_3_5_008). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 17 об.

[9](#_t_3_5_009). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 1 сентября [1934]. Н‑Д № 1813.

[10](#_t_3_5_010), [11](#_t_3_5_011), [12](#_t_3_5_012), [13](#_t_3_5_013), [14](#_t_3_5_014), [15](#_t_3_5_015), [16](#_t_3_5_016). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от И сентября 1934. — КС № 5332.

[17](#_t_3_5_017). Письмо В. Г. Сахновского к К. С. Станиславскому от 16 сентября 1934. — КС № 10233.

[18](#_t_3_5_018). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от [18 сентября 1934]. — Н‑Д № 2472.

[19](#_t_3_5_019), [20](#_t_3_5_020). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 сентября [1934]. — Н‑Д № 474.

[21](#_t_3_5_021), [22](#_t_3_5_022), [23](#_t_3_5_023). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/14.

[24](#_t_3_5_024). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 27 сентября 1934. — Н‑Д № 478.

[25](#_t_3_5_025), [26](#_t_3_5_026), [27](#_t_3_5_027). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 3 октября [1934]. — Н‑Д № 480.

[28](#_t_3_5_028). Резолюция А. С. Енукидзе на копии письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 20 сентября 1934. — Н‑Д № 1815‑в (приложение IV к Н‑Д № 3369/19).

[29](#_t_3_5_029). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 7 [октября 1934]. — Н‑Д № 1817.

[30](#_t_3_5_030). Приведено в Н‑Д № 478.

[31](#_t_3_5_031). Приведено в письме О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 19 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/11-6.

[32](#_t_3_5_032). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 15 сентября 1934. — Н‑Д № 1814‑а.

[33](#_t_3_5_033). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Вопреки театральной традиции. «Гроза» в МХАТ им. Горького]. — Н‑Д № 56/1.

{429} [34](#_t_3_5_034). *Немирович-Данченко Вл. И*. Ко всему театру. [Обращение в связи с переменой репертуарного плана МХАТ]. — Н‑Д № 8462/1 – 2.

[35](#_t_3_5_035). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 27 декабря [1934]. — Н‑Д № 1819.

[36](#_t_3_5_036). Дневник И. М. Кудрявцева. — А № 1544, л. 40.

[37](#_t_3_5_037). Там же, л. 51 об.

### Глава шестая

ИП, т. 2, с. 431, 432, 447.

Летопись Н‑Д, с. 450, 474.

*Марков П. А*. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., изд. Муз. театра имени нар. арт. СССР Вл. И. Немировича-Данченко, 1937, с. 146.

Книга завлита, с. 588, 589.

Летопись КС, т. 4, с. 378.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 308.

КС‑8, т. 8, с. 395.

[1](#_t_3_6_001). Пометка К. С. Станиславского на тексте приветствия МХАТ к 5‑летию Центрального театра Красной Армии от 30 декабря 1934. — КП 5699/130.

[2](#_t_3_6_002). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 20.

[3](#_t_3_6_003), [4](#_t_3_6_004). Протокол производственного совещания МХАТ от 23 декабря 1934. — КП 7538.

[5](#_t_3_6_005). МХАТ. Разные дела сезона 1934/35 года. — РЧ № 1040, л. 155.

[6](#_t_3_6_006). Протокол заседания режиссерского совещания [22 февраля 1935]. (Фрагмент протокола, не опубликованный в «Книге завлита»), — КП 5384, л. 7.

[7](#_t_3_6_007). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 октября 1931. — Н‑Д № 11659.

[8](#_t_3_6_008). «Положение об Академии Московского Художественного театра». Проект. [1932 – 1933]. — КП 5869/7.

[9](#_t_3_6_009). [10](#_t_3_6_010). *Станиславский К. С*. Программа максимум [по созданию Академии МХАТ]. — КС № 14679, л. 1, 15.

[11](#_t_3_6_011). «Советское искусство», М., 1933, 8 авг.

[12](#_t_3_6_012). Стенограмма заседания по вопросу о молодежи МХАТ, созванного Владимиром Ивановичем [Немировичем-Данченко] 3 сентября 1939. — Н‑Д № 146, л. 4.

[13](#_t_3_6_013). Распоряжение № 721 по МХАТ К. С. Станиславского 11 октября 1934. — КП 5314/291.

[14](#_t_3_6_014), [15](#_t_3_6_015). РЧ № 1040, л. 206.

[16](#_t_3_6_016). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 30 октября 1935. — Н‑Д № 501.

{430} [17](#_t_3_6_017). *Немирович-Данченко Вл. И*. Школа при театре. Стенограмма. [1941 – 1942]. — Н‑Д № 7583/1, л. 3.

[18](#_t_3_6_018). А № 2646, л. 21 об.

[19](#_t_3_6_019). Приведено в письме О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 сентября 1934. — Н‑Д № 3369/6.

[20](#_t_3_6_020). А № 2646, л. 21 об.

[21](#_t_3_6_021). Там же, л. 22.

### Глава седьмая

Летопись КС, т. 4, с. 385, 407, 419, 455, 459, 485.

Станиславский репетирует. М., СТД, 1987, с. 349, 414.

*Булгаков М*. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Л., «Детская литература», 1991, с. 345, 352.

КС‑8, т. 8, с. 374.

Письма в Холливуд, с. 226, 227, 242.

ИП, т. 2, с. 442, 443, 445, 448.

*Чехов А. П*. Собр. соч. В 12‑ти т. М., Гос. изд‑во художественной литературы, 1956, т. 9, с. 253.

[1](#_t_3_7_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. С. Гейтцу от 18 июня [1931]. — Н‑Д № 2483.

[2](#_t_3_7_002). Приведено в письме О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 13 сентября 1935. — Н‑Д № 3371/4.

[3](#_t_3_7_003). Стенограмма собрания народных и заслуженных артистов Республики МХАТ СССР им. Горького по вопросу о проработке речи тов. Сталина 2 и 3 июня 1935. Экземпляр с пометками Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7543, с. 1.

[4](#_t_3_7_004). Там же, с. 10.

[5](#_t_3_7_005). Там же, с. 25.

[6](#_t_3_7_006). Там же, с. 52.

[7](#_t_3_7_007). Там же, с. 76.

[8](#_t_3_7_008). Там же, с. 30.

[9](#_t_3_7_009). [*Собрание народных и заслуженных артистов Республики с группой сочувствующих*]. Предложение Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому от 2 – 4 июня 1935. — ВЖ № 2420/4.

[10](#_t_3_7_010). Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 29 – 29 об.

[11](#_t_3_7_011). ВЖ № 2420/4.

[12](#_t_3_7_012). Стенограмма собрания народных и заслуженных артистов Республики МХАТ СССР им. Горького по вопросу о проработке речи тов. Сталина от 2 и 3 июня 1935. Экземпляр с пометками К. С. Станиславского. — КС № 3357, с. 28.

[13](#_t_3_7_013). Там же, с. 22.

{431} [14](#_t_3_7_014). Там же, с. 42.

[15](#_t_3_7_015). Там же, с. 79.

[16](#_t_3_7_016). Там же, с. 23.

[17](#_t_3_7_017). [18](#_t_3_7_018). Письмо П. А. Маркова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 8 сентября 1935. — Н‑Д № 4872/3.

[19](#_t_3_7_019). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 28 июля [1935]. — Н‑Д № 494.

[20](#_t_3_7_020). Стенограмма беседы народного артиста Республики Вл. И. Немировича-Данченко с работниками искусств 25 марта 1935. — Н‑Д № 146, с. 11.

[21](#_t_3_7_021). Стенограмма беседы делегации Клуба мастеров искусств с народным артистом Республики К. С. Станиславским 27 марта 1935. — КС № 1181/2 [Здесь и далее стенограммы бесед К. С. Станиславского: КС № 1181/2, 1182, 1186/1 – 2, опубликованные о сокращениями и правкой в КС‑9, т. 6, цитируются по подлинникам].

[22](#_t_3_7_022). Там же, с. 36.

[23](#_t_3_7_023), [24](#_t_3_7_024). Там же, с. 30.

[25](#_t_3_7_025), [26](#_t_3_7_026). Дневник И. М. Кудрявцева. — A № 1541/1, л. 74.

[27](#_t_3_7_027), [28](#_t_3_7_028). Стенограмма беседы народного артиста Республики Вл. И. Немировича-Данченко с режиссерами периферийных театров 29 ноября 1935. — Н‑Д № 7544/2, с. 9.

[29](#_t_3_7_029). Там же, с. 8.

[30](#_t_3_7_030). Стенограмма беседы народного артиста Республики К. С. Станиславского с режиссерами периферийных театров 30 ноября 1935. — КС № 1182, с. 3.

[31](#_t_3_7_031), [32](#_t_3_7_032), [33](#_t_3_7_033). Там же, с. 4.

[34](#_t_3_7_034). Письмо К. С. Станиславского к И. В. Сталину от 1 января 1936. — КС № 6540.

[35](#_t_3_7_035). МХАТ. Разные объявления в сезоне 1935/36 года. — РЧ № 1062, л. 119.

[36](#_t_3_7_036). *Глебов В. В*. Протоколы беседы Владимира Ивановича [Немировича-Данченко] с участниками пьесы «Мольер» после просмотра репетиций 4 и 16 января 1936. — Н‑Д № 8203, л. 2.

[37](#_t_3_7_037). [38](#_t_3_7_038). Там же, л. 2 об.

[39](#_t_3_7_039). Там же, л. 7 об.

[40](#_t_3_7_040), [41](#_t_3_7_041), [42](#_t_3_7_042). Там же, л. 7.

[43](#_t_3_7_043). Там же, л. 8.

[44](#_t_3_7_044). Там же, л. 7 об. – 8.

[45](#_t_3_7_045). Там же, л. 8.

[46](#_t_3_7_046), [47](#_t_3_7_047). Приведено в статье А. Смелянского «Ассимиляция». — «Московский наблюдатель», М., 1991, № 4, с. 4.

{432} [48](#_t_3_7_048). *Немирович-Данченко Вл. И*. Встречи со Сталиным. — Н‑Д № 7732/1.

[49](#_t_3_7_049). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7975, л. 25 об.

[50](#_t_3_7_050). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 20 марта 1936. — Н‑Д № 513-6.

[51](#_t_3_7_051). А № 2646, л. 33.

### Глава восьмая

КС‑9, т. 6, с. 531, 568.

Письма в Холливуд, с. 236 – 237, 248.

Летопись Н‑Д, с. 486, 517.

ИП, т. 2, с. 456, 457.

Дневник Елены Булгаковой. М., «Книжная палата», 1990, с. 140.

Летопись КС, т. 4, с. 473, 539.

Мария Петровна Лилина. М., ВТО, 1960, с. 235 – 237.

Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М., «Искусство», 1978, с. 70. КС‑8, т. 8, с. 443.

*Станиславский К. С*. Работа актера над собой. М., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1938. Экземпляр Вл. И. Немировича-Данченко с его пометками. — Ф. 4, инв. номер Музея-кв. Вл. И. Немировича-Данченко 1281, с. 81, 100, 113, 125, 135, 149, 160, 203, 245, 264, 279, 288, 312, 345, 348 350, 353, 357, 387, 391, 410, 427, 439, 440, 442, 464, 475, 514, 516, 524, 558, 574. ТН, т. 1, с. 394.

[1](#_t_3_8_001), [2](#_t_3_8_002), [3](#_t_3_8_003). Стенограмма режиссерского совещания, созванного М. П. Аркадьевым для обсуждения вопросов, поднятых на дискуссии работников московских театров о формализме и натурализме в театре 2 апреля 1936. — Н‑Д № 7545, л. 3.

[4](#_t_3_8_004), [5](#_t_3_8_005), [6](#_t_3_8_006), [7](#_t_3_8_007), [8](#_t_3_8_008), [9](#_t_3_8_009). То же, 10 апреля 1936. — «Независимая газ.», М., 1999, 31 марта. (Публикация Г. С. Файмана).

[10](#_t_3_8_010). То же, 6 апреля 1936. — Там же.

[11](#_t_3_8_011), [12](#_t_3_8_012). Стенограмма беседы народного артиста Республики К. С. Станиславского с артистами и режиссерами МХАТ 13 апреля 1936. — КС № 1186/1, л. 7.

[13](#_t_3_8_013). Там же, л. 8.

[14](#_t_3_8_014). Стенограмма беседы народного артиста Республики К. С. Станиславского с артистами и режиссерами МХАТ 19 апреля 1936. — КС № 1186/2, л. 80.

[15](#_t_3_8_015). Записная книжка Л. М. Леонидова. — А № 187, л. 40 об.

[16](#_t_3_8_016). Там же, л. 39 об.

{433} [17](#_t_3_8_017), [18](#_t_3_8_018). Там же, л. 41.

[19](#_t_3_8_019), [20](#_t_3_8_020), [21](#_t_3_8_021). Там же, л. 39 об.

[22](#_t_3_8_022), [23](#_t_3_8_023). «Независимая газ.», М., 1999, 31 марта.

[24](#_t_3_8_024). Стенограмма беседы народных артистов Республики и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики К. С. Станиславским 13 апреля 1936. Экземпляр Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7552, с. 12.

[25](#_t_3_8_025). Стенограмма беседы народных артистов и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики Вл. И. Немировичем-Данченко 29 апреля 1936. — Н‑Д № 7556, с. 42.

[26](#_t_3_8_026). То же, 17 апреля 1936. — Н‑Д № 7553, с. 1.

[27](#_t_3_8_027). То же, 24 апреля 1936. — Н‑Д № 7555, с. 1.

[28](#_t_3_8_028), [29](#_t_3_8_029), [30](#_t_3_8_030). «Независимая газ.», М., 1999, 31 марта.

[31](#_t_3_8_031). Н‑Д № 7555, с. 31.

[32](#_t_3_8_032), [33](#_t_3_8_033). КС № 1186/1, с 9.

[34](#_t_3_8_034). Н‑Д № 7556, с. 29.

[35](#_t_3_8_035). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко. [1933 – 1938]. — Н‑Д № 7798/10.

[36](#_t_3_8_036). Н‑Д № 7556, с. 29.

[37](#_t_3_8_037), [38](#_t_3_8_038). Письмо М. П. Аркадьева к К. С. Станиславскому от 27 апреля 1936. — КС № 12832.

[39](#_t_3_8_039). Письмо М. П. Аркадьева к К. С. Станиславскому от 20 сентября 1936. — КС № 12838.

[40](#_t_3_8_040). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 21 сентября [1936]. — Н‑Д № 1825.

[41](#_t_3_8_041). КС № 12838.

[42](#_t_3_8_042), [43](#_t_3_8_043), [44](#_t_3_8_044), [45](#_t_3_8_045), [46](#_t_3_8_046), [47](#_t_3_8_047), [48](#_t_3_8_048), [49](#_t_3_8_049), [50](#_t_3_8_050). «Горьковец», М., 1937, 28 мая, № 16.

[51](#_t_3_8_051), [52](#_t_3_8_052), [53](#_t_3_8_053), [54](#_t_3_8_054). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. П. Аркадьеву от 2 июня 1937. — Н‑Д № 264.

[55](#_t_3_8_055), [56](#_t_3_8_056), [57](#_t_3_8_057). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 июля 1937. — Н‑Д № 3374/14.

[58](#_t_3_8_058). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от [11], 12 июля 1937. — Н‑Д № 539.

[59](#_t_3_8_059), [60](#_t_3_8_060). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской от 29 июня [1937]. — Н‑Д № 537.

[61](#_t_3_8_061). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 18 июля 1937. — Н‑Д № 3374/18.

[62](#_t_3_8_062), [63](#_t_3_8_063). Письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 июля 1937. — Н‑Д № 3374/19.

[64](#_t_3_8_064). Письмо В. Г. Сахновского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 сентября 1937. — Н‑Д № 5647.

{434} [65](#_t_3_8_065). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 февраля 1938. — КС № 5336/2.

[66](#_t_3_8_066). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7975, л. 69 об.

[67](#_t_3_8_067). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Как всегда у Станиславского <…>»]. Записной листок. — Н‑Д № 7739/2.

[68](#_t_3_8_068). Телеграмма Я. О. Боярского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 августа 1938. — Н‑Д № 3414/2.

[69](#_t_3_8_069). «Советское искусство», М., 1938, 10 авг.

[70](#_t_3_8_070). Записная книжка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7977, л. 15.

[71](#_t_3_8_071). *Немирович-Данченко Вл. И*. Речь на похоронах К. С. Станиславского 9 августа 1938. — Н.‑Д. № 7351.

# **{****435}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Авербах Л. Л. [281](#_page281)

Акулов И. А. [344](#_page344), [361](#_page361), [362](#_page362), [385](#_page385)

Александр — см. [Калужский А. В.](#_Tosh0005525)

Александров Н. Г. [27](#_page027)

Алексеев В. С. [77](#_page077)

Алексеев И. К. [146](#_page146), [159](#_page159), [275](#_page275), [377](#_page377)

Алексеев М. В. [275](#_page275)

Алексеева-Фальк К. К. [275](#_page275), [377](#_page377)

Алесси Р. [310](#_page310), [312](#_page312)

Андреев Л. Н. [52](#_page052), [58](#_page058), [62](#_page062), [90](#_page090), [210](#_page210)

Андреев Н. А. [67](#_page067)

Андреева М. Ф. [100](#_page100), [246](#_page246)

Андровская О. Н. [153](#_page153), [199](#_page199)

Аристофан [133](#_page133)

Аркадьев М. П. [284](#_page284), [318](#_page318), [363](#_page363), [364](#_page364), [368](#_page368), [369](#_page369), [371](#_page371), [373](#_page373), [375](#_page375) – [382](#_page382), [384](#_page384)

Артеменко Е. В. [289](#_page289)

Асланов Н. П. [31](#_page031)

Асланова Е. П. [207](#_page207), [249](#_page249)

Афиногенов А. Н. [280](#_page280), [281](#_page281), [283](#_page283), [326](#_page326), [342](#_page342)

Бабанин К. М. [137](#_page137)

Базилевский В. П. [21](#_page021)

Байрон Дж. [43](#_page043), [65](#_page065), [67](#_page067), [69](#_page069)

Бакалейников В. Р. [179](#_page179)

Бакланова О. В. [15](#_page015), [71](#_page071), [103](#_page103), [110](#_page110), [148](#_page148), [164](#_page164), [170](#_page170), [179](#_page179), [189](#_page189)

Бакшеев П. А. [21](#_page021), [141](#_page141)

Балихин В. В. [150](#_page150)

Балтрушайтис Ю. К. [100](#_page100)

Балухатый С. Д. [330](#_page330)

Бальмонт К. Д. [52](#_page052)

Баратов Л. В. [180](#_page180), [212](#_page212), [227](#_page227), [228](#_page228)

Барримор Д. [210](#_page210), [211](#_page211)

Барсова В. В. [359](#_page359)

Баталов В. П. [159](#_page159), [162](#_page162), [163](#_page163)

Баталов Н. П. [199](#_page199), [233](#_page233), [238](#_page238)

Бебутов В. М. [78](#_page078) – [87](#_page087), [189](#_page189)

Белый А. [296](#_page296)

Бендина В. Д. [153](#_page153), [366](#_page366)

Бенуа А. Н. [75](#_page075)

Бердяев Н. А. [101](#_page101)

Бернар С. [60](#_page060)

Берсенев И. Н. [9](#_page009) – [12](#_page012), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [24](#_page024), [26](#_page026), [32](#_page032), [33](#_page033), [35](#_page035), [104](#_page104), [143](#_page143)

Бертенсон С. Л. [16](#_page016), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [29](#_page029), [30](#_page030), [35](#_page035), [104](#_page104), [108](#_page108), [110](#_page110), [112](#_page112), [117](#_page117), [118](#_page118), [123](#_page123), [125](#_page125), [133](#_page133), [134](#_page134), [146](#_page146), [169](#_page169), [170](#_page170), [189](#_page189), [194](#_page194), [197](#_page197), [200](#_page200), [209](#_page209) – [211](#_page211), [214](#_page214), [216](#_page216), [222](#_page222), [254](#_page254) – [256](#_page256), [264](#_page264), [265](#_page265), [278](#_page278), [301](#_page301), [305](#_page305), [306](#_page306), [309](#_page309), [358](#_page358), [367](#_page367)

Бескин Э. М. [133](#_page133) – [135](#_page135), [296](#_page296)

Бизе Ж. [74](#_page074), [122](#_page122), [138](#_page138), [166](#_page166), [348](#_page348)

Бирман С. Г. [58](#_page058), [130](#_page130), [359](#_page359)

Блок А. А. [89](#_page089)

Блюм В. И. [209](#_page209)

Бокшанская О. С. [110](#_page110), [114](#_page114), [118](#_page118), [120](#_page120), [123](#_page123), [125](#_page125), [134](#_page134), [136](#_page136) – [143](#_page143), [146](#_page146) – [148](#_page148), [151](#_page151), [153](#_page153), [154](#_page154), [166](#_page166), [169](#_page169), [175](#_page175), [183](#_page183), [185](#_page185), [188](#_page188) – [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196), [198](#_page198) – [202](#_page202), [204](#_page204), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216), [218](#_page218), [221](#_page221) – [224](#_page224), [230](#_page230), [251](#_page251), [262](#_page262), [264](#_page264), [268](#_page268), [271](#_page271), [277](#_page277), [278](#_page278), [280](#_page280), [282](#_page282) – [287](#_page287), [290](#_page290), [294](#_page294), [296](#_page296), [300](#_page300), [301](#_page301), [304](#_page304), [306](#_page306), [308](#_page308) – [313](#_page313), [318](#_page318), [319](#_page319), [333](#_page333) – [336](#_page336), [338](#_page338) – [340](#_page340), [351](#_page351), [352](#_page352), [356](#_page356), [367](#_page367), [380](#_page380) – [382](#_page382), [384](#_page384), [387](#_page387)

Болеславский Р. В. [18](#_page018), [25](#_page025)

Бомарше П.‑О. [198](#_page198), [232](#_page232)

Бондырев А. П. [141](#_page141), [142](#_page142)

Боярский Я. О. [318](#_page318), [384](#_page384), [385](#_page385), [391](#_page391)

Бродский И. И. [321](#_page321)

Бубнов А. С. [270](#_page270), [272](#_page272), [279](#_page279), [280](#_page280), [282](#_page282), [284](#_page284), [294](#_page294), [309](#_page309), [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318), [323](#_page323), [336](#_page336), [361](#_page361)

{436} Булгаков Л. Н. [141](#_page141), [142](#_page142)

Булгаков М. А. [115](#_page115), [203](#_page203) – [205](#_page205), [240](#_page240), [289](#_page289), [290](#_page290), [296](#_page296), [298](#_page298), [307](#_page307), [333](#_page333), [336](#_page336), [353](#_page353) – [355](#_page355), [364](#_page364), [365](#_page365)

Булгакова В. П. [50](#_page050), [51](#_page051), [142](#_page142)

Булгакова Е. С. [297](#_page297), [333](#_page333), [343](#_page343), [382](#_page382)

Булганин Н. А. [392](#_page392)

Бурджалов Г. С. [34](#_page034), [125](#_page125), [148](#_page148)

Бутова Н. С. [48](#_page048), [49](#_page049)

Бухарин Н. И. [202](#_page202), [203](#_page203)

Вагнер В.‑Р. [33](#_page033)

Варламов К. А. [130](#_page130)

Вахтангов Е. Б. [18](#_page018), [23](#_page023), [33](#_page033), [37](#_page037), [41](#_page041), [43](#_page043), [53](#_page053), [102](#_page102), [104](#_page104), [125](#_page125), [127](#_page127) – [132](#_page132), [154](#_page154), [156](#_page156)

Верди Дж. [346](#_page346)

Вершилов Б. И. [198](#_page198), [199](#_page199)

Вильямс П. В. [353](#_page353)

Вишневский А. Л. [27](#_page027), [64](#_page064), [67](#_page067), [69](#_page069), [72](#_page072), [89](#_page089)

Вишневский В. В. [287](#_page287)

Волконский С. М. [76](#_page076)

Волькенштейн В. М. [75](#_page075), [78](#_page078), [87](#_page087) – [97](#_page097), [157](#_page157)

Воронский А. К. [208](#_page208)

Ворошилов К. Е. [272](#_page272), [317](#_page317), [361](#_page361), [367](#_page367)

Врубель М. А. [54](#_page054)

Гайдаров В. Т. [21](#_page021), [28](#_page028), [29](#_page029), [35](#_page035), [43](#_page043), [44](#_page044), [50](#_page050), [55](#_page055), [58](#_page058), [66](#_page066), [67](#_page067), [211](#_page211)

Гальперин М. П. [71](#_page071), [76](#_page076)

Гамсун К. [15](#_page015), [90](#_page090)

Ганецкий Я. С. [208](#_page208)

Гаркави М. Н. [58](#_page058)

Гауптман Г. [26](#_page026), [55](#_page055)

Гейне Г. [33](#_page033)

Гейрот А. А. [366](#_page366)

Гейтц М. С. [249](#_page249), [256](#_page256) – [258](#_page258), [265](#_page265) – [268](#_page268), [270](#_page270), [271](#_page271), [273](#_page273), [274](#_page274), [277](#_page277), [284](#_page284), [290](#_page290), [353](#_page353)

Герасимов Г. А. [366](#_page366)

Германова М. Н. [31](#_page031), [40](#_page040), [98](#_page098), [109](#_page109), [110](#_page110), [121](#_page121)

Гест М. [108](#_page108), [123](#_page123), [135](#_page135), [181](#_page181), [215](#_page215), [216](#_page216)

Гзовская О. В. [43](#_page043), [77](#_page077), [141](#_page141), [211](#_page211)

Гиацинтова С. В. [104](#_page104), [145](#_page145)

Гиппиус З. Н. [14](#_page014)

Гоголь Н. В. [205](#_page205), [230](#_page230), [262](#_page262), [289](#_page289), [290](#_page290), [296](#_page296)

Голлидэй С. Е. [48](#_page048)

Головин А. Я. [66](#_page066), [200](#_page200)

Гольдони К. [299](#_page299)

Гортынская М. П. [68](#_page068)

Горчаков Н. М. [153](#_page153), [154](#_page154), [208](#_page208), [259](#_page259), [353](#_page353) – [355](#_page355), [357](#_page357), [370](#_page370)

Горький М. [15](#_page015), [82](#_page082), [86](#_page086), [95](#_page095), [206](#_page206), [246](#_page246), [280](#_page280), [286](#_page286), [295](#_page295), [301](#_page301), [302](#_page302), [308](#_page308), [310](#_page310), [311](#_page311), [314](#_page314) – [317](#_page317), [330](#_page330), [349](#_page349)

Грибков В. В. [355](#_page355), [367](#_page367)

Грибунин В. Ф. [23](#_page023), [24](#_page024), [106](#_page106), [198](#_page198)

Григорьева М. П. [170](#_page170)

Гуревич Л. Я. [97](#_page097), [156](#_page156), [157](#_page157), [383](#_page383)

Д’Аннунцио Г. [310](#_page310)

Державин К. Н. [84](#_page084), [315](#_page315)

Дживелегов А. К. [315](#_page315)

Диккенс Ч. [26](#_page026)

Дмитревская Л. И. [21](#_page021)

Добровейн И. А. [38](#_page038)

Добролюбов Н. А. [341](#_page341)

Добронравов Б. Г. [141](#_page141), [142](#_page142), [251](#_page251)

Добужинский М. В. [136](#_page136)

Долинда И. И. [108](#_page108)

Достоевский Ф. М. [41](#_page041), [52](#_page052), [210](#_page210), [259](#_page259)

Дункан А. [59](#_page059)

Духовская Л. Д. [391](#_page391)

Евгений — см. [Калужский Е. В.](#_Tosh0005526)

Евреинов Н. Н. [83](#_page083)

Еврипид [51](#_page051)

Егоров Н. В. [65](#_page065), [183](#_page183), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196), [219](#_page219), [233](#_page233), [234](#_page234), [238](#_page238), [244](#_page244), [246](#_page246), {437} [254](#_page254) – [256](#_page256), [258](#_page258), [277](#_page277), [291](#_page291) – [295](#_page295), [319](#_page319), [320](#_page320), [327](#_page327), [329](#_page329), [331](#_page331), [332](#_page332), [334](#_page334) – [339](#_page339), [341](#_page341), [345](#_page345), [346](#_page346), [349](#_page349), [350](#_page350), [352](#_page352), [363](#_page363), [380](#_page380), [381](#_page381)

Егорова М. Г. [376](#_page376), [377](#_page377)

Еланская К. Н. [153](#_page153), [198](#_page198), [295](#_page295)

Енукидзе А. С. [120](#_page120), [158](#_page158), [189](#_page189), [270](#_page270), [272](#_page272), [279](#_page279), [283](#_page283), [288](#_page288), [289](#_page289), [293](#_page293), [294](#_page294), [299](#_page299), [301](#_page301), [307](#_page307), [309](#_page309), [318](#_page318) – [320](#_page320), [330](#_page330), [336](#_page336) – [338](#_page338), [340](#_page340), [341](#_page341), [361](#_page361)

Ермилов В. В. [296](#_page296)

Ермолова М. Н. [61](#_page061), [62](#_page062)

Ершов В. Л. [141](#_page141), [262](#_page262), [323](#_page323), [324](#_page324)

Жданова М. А. [21](#_page021), [142](#_page142)

Живокини В. И. [130](#_page130)

Животова Е. С. [376](#_page376), [377](#_page377), [381](#_page381)

Завадский Ю. А. [137](#_page137), [148](#_page148), [153](#_page153), [154](#_page154), [236](#_page236) – [239](#_page239), [351](#_page351)

Захава Б. Е. [149](#_page149), [150](#_page150)

Зеленая Р. В. [359](#_page359)

Зельдович В. Д. [214](#_page214)

Знаменский Н. А. [21](#_page021)

Ибсен Г. [54](#_page054) – [56](#_page056)

Иванов Вс. В. [207](#_page207), [231](#_page231), [240](#_page240), [259](#_page259)

Иванов Вяч. И. [76](#_page076), [100](#_page100)

Игнатов С. С. [54](#_page054), [350](#_page350)

Игорь — см. [Алексеев И. К.](#_Tosh0005527)

Изралевский Б. Л. [70](#_page070), [71](#_page071)

Инбер В. М. [318](#_page318)

Калинин С. И. [356](#_page356)

Калитинский А. П. [31](#_page031), [41](#_page041)

Калужский А. В. [31](#_page031), [98](#_page098)

Калужский Е. В. [98](#_page098), [310](#_page310), [319](#_page319), [333](#_page333), [334](#_page334), [366](#_page366), [382](#_page382)

Каменева О. Д. [77](#_page077)

Карев А. М. [366](#_page366)

Катаев В. П. [203](#_page203), [240](#_page240)

Качалов В. И. [18](#_page018), [27](#_page027), [40](#_page040), [71](#_page071), [76](#_page076), [98](#_page098), [107](#_page107), [108](#_page108), [113](#_page113), [143](#_page143), [148](#_page148), [165](#_page165), [168](#_page168), [173](#_page173), [185](#_page185) – [187](#_page187), [231](#_page231), [233](#_page233), [234](#_page234), [260](#_page260) – [262](#_page262), [265](#_page265), [266](#_page266), [285](#_page285), [289](#_page289), [290](#_page290) – [293](#_page293), [307](#_page307), [324](#_page324), [352](#_page352), [356](#_page356), [370](#_page370)

Кедров М. Н. [336](#_page336), [343](#_page343), [347](#_page347), [355](#_page355), [366](#_page366), [370](#_page370)

Керженцев П. М. [100](#_page100), [232](#_page232), [362](#_page362), [385](#_page385)

Кира — см. [Алексеева-Фальк К. К.](#_Tosh0005528)

Киров С. М. [345](#_page345)

Киршон В. М. [253](#_page253), [330](#_page330)

Климентова (Дюпон) Э. [275](#_page275)

Кнебель М. О. [208](#_page208), [259](#_page259)

Книппер-Чехова О. Л. [9](#_page009), [23](#_page023), [27](#_page027), [35](#_page035), [40](#_page040), [91](#_page091), [92](#_page092), [109](#_page109), [110](#_page110), [113](#_page113), [154](#_page154), [161](#_page161), [168](#_page168), [174](#_page174), [175](#_page175), [187](#_page187), [209](#_page209), [245](#_page245), [283](#_page283), [291](#_page291), [311](#_page311), [332](#_page332), [335](#_page335), [356](#_page356), [386](#_page386)

Козловский А. Д. [153](#_page153)

Койранский А. А. [141](#_page141)

Колосков Г. А. [161](#_page161), [181](#_page181)

Комиссаржевский Ф. Ф. [51](#_page051), [53](#_page053), [61](#_page061), [359](#_page359)

Комиссаров М. Г. [31](#_page031)

Кон Ф. Я. [272](#_page272), [273](#_page273)

Кончаловский П. П. [321](#_page321)

Коонен А. Г. [50](#_page050)

Коренева Л. М. [21](#_page021), [213](#_page213), [366](#_page366)

Корнакова Е. И. [36](#_page036)

Котлубай К. И. [200](#_page200), [259](#_page259)

Краснопольская Е. Ф. [38](#_page038), [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054)

Крыжановская М. А. [21](#_page021)

Крымов Н. П. [198](#_page198), [230](#_page230)

Крэг Г. [15](#_page015), [132](#_page132)

Кудрявцев И. М. [323](#_page323), [324](#_page324), [343](#_page343), [344](#_page344), [347](#_page347), [355](#_page355), [360](#_page360), [377](#_page377)

Кудрявцев Н. П. [21](#_page021)

Курочкин Н. И. [366](#_page366)

Лапицкий И. М. [223](#_page223)

Левашова В. В. [249](#_page249)

{438} Левитан И. И. [54](#_page054)

Лежава А. М. [219](#_page219), [225](#_page225), [240](#_page240)

Лекок Ш. [63](#_page063)

Ленин В. И. [75](#_page075)

Ленский А. П. [79](#_page079)

Леонидов Л. Д. [108](#_page108), [123](#_page123), [125](#_page125), [133](#_page133)

Леонидов Л. М. [23](#_page023), [28](#_page028), [37](#_page037), [66](#_page066), [67](#_page067), [71](#_page071) – [73](#_page073), [106](#_page106), [108](#_page108), [112](#_page112), [113](#_page113), [118](#_page118), [158](#_page158), [160](#_page160), [165](#_page165), [181](#_page181), [219](#_page219), [223](#_page223), [233](#_page233), [252](#_page252) – [255](#_page255), [263](#_page263) – [267](#_page267), [271](#_page271), [274](#_page274), [291](#_page291) – [293](#_page293), [319](#_page319), [321](#_page321), [325](#_page325), [328](#_page328), [330](#_page330), [352](#_page352), [355](#_page355) – [357](#_page357), [360](#_page360), [366](#_page366), [370](#_page370), [372](#_page372), [374](#_page374), [383](#_page383)

Леонов Л. М. [203](#_page203) – [206](#_page206), [208](#_page208)

Леонтьев Я. Л. [336](#_page336) – [338](#_page338), [341](#_page341)

Леплевский Г. М. [272](#_page272)

Ливанов Б. Н. [283](#_page283), [295](#_page295), [345](#_page345)

Лилина М. П. [71](#_page071), [99](#_page099), [116](#_page116), [151](#_page151), [235](#_page235) – [237](#_page237), [239](#_page239), [242](#_page242), [247](#_page247), [256](#_page256), [258](#_page258), [271](#_page271), [291](#_page291), [295](#_page295), [357](#_page357), [365](#_page365), [382](#_page382), [383](#_page383), [386](#_page386)

Липскеров К. А. [298](#_page298)

Литовский О. С. [283](#_page283), [320](#_page320), [323](#_page323)

Лотар Р. [50](#_page050)

Лужский В. В. [10](#_page010) – [12](#_page012), [16](#_page016), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [23](#_page023), [27](#_page027), [31](#_page031), [32](#_page032), [35](#_page035), [40](#_page040) – [43](#_page043), [63](#_page063), [68](#_page068), [69](#_page069), [71](#_page071), [76](#_page076), [77](#_page077), [98](#_page098) – [100](#_page100), [103](#_page103) – [107](#_page107), [123](#_page123), [124](#_page124), [138](#_page138), [150](#_page150), [158](#_page158) – [162](#_page162), [165](#_page165) – [171](#_page171), [173](#_page173), [174](#_page174), [179](#_page179), [180](#_page180), [184](#_page184), [191](#_page191) – [194](#_page194), [198](#_page198), [206](#_page206), [213](#_page213), [221](#_page221) – [223](#_page223), [226](#_page226) – [228](#_page228), [233](#_page233), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [239](#_page239), [240](#_page240), [247](#_page247), [249](#_page249), [251](#_page251), [253](#_page253), [254](#_page254), [257](#_page257), [265](#_page265), [270](#_page270), [271](#_page271), [275](#_page275), [276](#_page276)

Лукомский Г. К. [313](#_page313)

Луначарский А. В. [42](#_page042), [43](#_page043), [48](#_page048), [63](#_page063), [84](#_page084), [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113) – [115](#_page115), [121](#_page121), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [133](#_page133), [137](#_page137), [143](#_page143), [151](#_page151), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176), [179](#_page179), [188](#_page188), [198](#_page198), [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), [214](#_page214) – [216](#_page216), [219](#_page219), [223](#_page223) – [225](#_page225), [231](#_page231) – [234](#_page234), [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [262](#_page262), [276](#_page276)

Любицкий Ю. Л. [175](#_page175), [178](#_page178) – [180](#_page180), [190](#_page190), [217](#_page217), [218](#_page218)

Малиновская Е. К. [39](#_page039), [48](#_page048), [76](#_page076), [77](#_page077), [105](#_page105), [114](#_page114), [120](#_page120), [121](#_page121), [138](#_page138), [142](#_page142), [161](#_page161), [219](#_page219), [279](#_page279)

Мамошин И. А. [276](#_page276)

Маноцци М. [310](#_page310)

Маркарова М. Г. [249](#_page249)

Марков П. А. [73](#_page073), [74](#_page074), [78](#_page078), [161](#_page161), [198](#_page198), [207](#_page207), [208](#_page208), [219](#_page219), [224](#_page224), [233](#_page233), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [253](#_page253), [271](#_page271), [282](#_page282), [286](#_page286), [291](#_page291), [308](#_page308), [319](#_page319), [335](#_page335), [336](#_page336), [344](#_page344), [346](#_page346), [356](#_page356), [358](#_page358), [370](#_page370)

Масленников Б. С. [71](#_page071)

Массалитинов Н. О. И, [21](#_page021), [41](#_page041), [55](#_page055), [58](#_page058), [104](#_page104), [121](#_page121)

Мейерхольд В. Э. [51](#_page051), [53](#_page053), [60](#_page060), [66](#_page066), [75](#_page075), [78](#_page078) – [87](#_page087), [90](#_page090), [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135), [144](#_page144), [149](#_page149), [150](#_page150), [156](#_page156), [162](#_page162), [189](#_page189), [197](#_page197), [203](#_page203), [231](#_page231), [286](#_page286), [296](#_page296), [351](#_page351), [363](#_page363), [375](#_page375)

Мелик-Захаров С. В. [249](#_page249)

Менжинская В. Р. [99](#_page099)

Мериме П. [74](#_page074)

Метерлинк М. [55](#_page055), [90](#_page090)

Мика — см. [Алексеев М. В.](#_Tosh0005529)

Милюков П. Н. [116](#_page116)

Минервина Л. Н. [340](#_page340)

Митиль С. С. [376](#_page376)

Митин [165](#_page165)

Михайлов В. М. [21](#_page021)

Михальский Ф. Н. [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117), [120](#_page120), [121](#_page121), [136](#_page136), [146](#_page146), [150](#_page150), [151](#_page151), [153](#_page153), [299](#_page299), [355](#_page355), [366](#_page366), [381](#_page381)

Михоэлс С. М. [359](#_page359)

Модестова Т. С. [249](#_page249)

Молотов В. М. [202](#_page202), [367](#_page367)

Мольер Ж.‑Б. [130](#_page130)

Мондадори А. [312](#_page312)

Мордвинов Б. А. [295](#_page295), [319](#_page319), [336](#_page336), [347](#_page347), [370](#_page370)

Морозов С. Т. [37](#_page037), [86](#_page086), [197](#_page197), [246](#_page246)

{439} Москвин И. М. [9](#_page009), [27](#_page027), [41](#_page041), [43](#_page043), [47](#_page047), [104](#_page104) – [106](#_page106), [108](#_page108), [124](#_page124), [138](#_page138), [158](#_page158) – [160](#_page160), [165](#_page165), [168](#_page168), [173](#_page173), [198](#_page198), [213](#_page213), [233](#_page233), [234](#_page234), [265](#_page265), [271](#_page271), [274](#_page274), [289](#_page289), [291](#_page291) – [293](#_page293), [319](#_page319), [338](#_page338), [343](#_page343), [350](#_page350), [352](#_page352), [392](#_page392)

Мусоргский М. П. [167](#_page167)

Мчеделов В. Л. [20](#_page020), [34](#_page034)

Невяровская К. [71](#_page071)

Нелидов В. А. [43](#_page043)

Немирович-Данченко Е. Н. [209](#_page209), [213](#_page213), [271](#_page271), [317](#_page317), [318](#_page318), [343](#_page343), [344](#_page344), [386](#_page386)

Немирович-Данченко М. В. [88](#_page088), [209](#_page209)

Неронов В. И. [21](#_page021)

Нивуа П. [205](#_page205)

Новицкий П. И. [228](#_page228), [246](#_page246), [296](#_page296)

Оболонская С. В. [209](#_page209)

Олеша Ю. К. [259](#_page259)

Орленев П. Н. [270](#_page270)

Орлов В. А. [198](#_page198), [288](#_page288), [324](#_page324)

Островский А. Н. [197](#_page197), [201](#_page201), [230](#_page230), [323](#_page323), [325](#_page325), [342](#_page342)

Остроградский Ф. Д. [218](#_page218), [228](#_page228), [272](#_page272)

Павлов П. А. [21](#_page021)

Павлова В. Н. [21](#_page021)

Павлова Т. П. [270](#_page270), [305](#_page305), [306](#_page306), [310](#_page310) – [313](#_page313)

Паньоль М. [205](#_page205)

Паршин [22](#_page022)

Пашенная В. Н. [109](#_page109), [110](#_page110)

Пискатор Э. [241](#_page241)

Подгорный Н. А. [21](#_page021), [31](#_page031), [32](#_page032), [35](#_page035), [40](#_page040), [44](#_page044), [45](#_page045), [47](#_page047), [71](#_page071), [100](#_page100), [104](#_page104) – [110](#_page110), [117](#_page117), [118](#_page118), [122](#_page122) – [125](#_page125), [134](#_page134), [138](#_page138), [142](#_page142), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148), [151](#_page151), [165](#_page165), [167](#_page167), [168](#_page168), [175](#_page175), [178](#_page178), [179](#_page179), [183](#_page183), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194) – [196](#_page196), [203](#_page203), [213](#_page213), [219](#_page219), [221](#_page221), [222](#_page222), [228](#_page228), [233](#_page233), [238](#_page238), [247](#_page247), [254](#_page254) – [256](#_page256), [270](#_page270), [276](#_page276), [295](#_page295), [336](#_page336), [337](#_page337)

Подобед П. А. [105](#_page105), [169](#_page169), [170](#_page170)

Полонский В. П. [208](#_page208)

Поляков Г. И. [192](#_page192), [195](#_page195)

Понс Ю. Е. [20](#_page020), [64](#_page064), [68](#_page068)

Прокофьев А. А. [148](#_page148)

Прудкин М. И. [153](#_page153), [154](#_page154), [233](#_page233), [236](#_page236) – [238](#_page238), [266](#_page266)

Пушкин А. С. [130](#_page130), [161](#_page161), [383](#_page383)

Пыжова О. И. [58](#_page058), [59](#_page059), [141](#_page141), [142](#_page142)

Рабинович И. М. [133](#_page133), [201](#_page201), [380](#_page380)

Радлов С. Э. [380](#_page380)

Раевская Е. М. [148](#_page148)

Райх З. Н. [359](#_page359)

Раскольников Ф. Ф. [262](#_page262)

Рахманинов С. В. [166](#_page166)

Рейнхардт М. [242](#_page242), [249](#_page249), [269](#_page269)

Рибо Т. [90](#_page090)

Римский-Корсаков Н. А. [77](#_page077)

Рипси — см. [Таманцова Р. К.](#_Tosh0005530)

Рожанский А. Я. [298](#_page298)

Румянцев Н. А. [10](#_page010) – [12](#_page012), [20](#_page020) – [22](#_page022), [29](#_page029), [43](#_page043), [44](#_page044), [47](#_page047), [71](#_page071), [108](#_page108), [124](#_page124)

Рыбников А. А. [201](#_page201)

Рыков А. И. [158](#_page158), [189](#_page189), [247](#_page247)

Савицкая М. Г. [92](#_page092)

Сальвини Т. [130](#_page130), [263](#_page263)

Самарин И. В. [32](#_page032)

Санин А. А. [89](#_page089)

Сапетов Н. К. [208](#_page208)

Сафонов Н. М. [69](#_page069)

Сахновский В. Г. [203](#_page203), [205](#_page205), [206](#_page206), [219](#_page219), [233](#_page233), [271](#_page271), [274](#_page274), [276](#_page276), [279](#_page279), [280](#_page280), [282](#_page282), [288](#_page288), [290](#_page290) – [293](#_page293), [295](#_page295), [310](#_page310), [318](#_page318), [319](#_page319), [323](#_page323), [329](#_page329), [335](#_page335) – [341](#_page341), [350](#_page350), [370](#_page370), [371](#_page371), [380](#_page380), [381](#_page381), [384](#_page384), [385](#_page385)

Сварожич К. Г. [21](#_page021)

Свидерский А. И. [253](#_page253) – [256](#_page256)

Северянин И. В. [52](#_page052)

Сейлер О. [197](#_page197), [301](#_page301), [307](#_page307)

Сервантес де Сааведра М. [20](#_page020)

{440} Симов В. А. [207](#_page207)

Синицын В. А. [259](#_page259), [266](#_page266), [268](#_page268)

Скрябин А. Н. [54](#_page054)

Славинский Ю. М. [189](#_page189)

Смелянский А. М. [204](#_page204)

Смышляев В. С. [200](#_page200), [201](#_page201)

Соболев Ю. В. [95](#_page095) – [98](#_page098), [132](#_page132)

Соколова Е. А. [21](#_page021)

Соколовская Н. А. [21](#_page021), [283](#_page283)

Соловьев С. М. [200](#_page200)

Сталин И. В. [201](#_page201) – [204](#_page204), [247](#_page247), [279](#_page279), [283](#_page283), [286](#_page286), [300](#_page300), [301](#_page301), [315](#_page315) – [317](#_page317), [328](#_page328), [352](#_page352), [355](#_page355), [364](#_page364), [367](#_page367), [377](#_page377)

Станицын В. Я. [153](#_page153), [343](#_page343), [365](#_page365)

Стахович А. А. [22](#_page022), [27](#_page027), [30](#_page030), [31](#_page031), [197](#_page197)

Степанов А. Ф. [158](#_page158)

Степанова А. И. [153](#_page153)

Строева М. Н. [206](#_page206)

Судаков И. Я. [137](#_page137), [143](#_page143), [144](#_page144), [153](#_page153), [155](#_page155), [194](#_page194), [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [207](#_page207), [219](#_page219), [233](#_page233), [238](#_page238), [255](#_page255), [256](#_page256), [260](#_page260), [261](#_page261), [264](#_page264) – [266](#_page266), [276](#_page276), [282](#_page282), [292](#_page292) – [295](#_page295), [299](#_page299) – [301](#_page301), [318](#_page318), [319](#_page319), [336](#_page336), [337](#_page337), [343](#_page343), [350](#_page350), [362](#_page362), [369](#_page369)

Сулержицкий Л. А. [132](#_page132)

Сумбатова М. Н. [220](#_page220)

Сургучев И. Д. [88](#_page088)

Сухачева Е. Г. [49](#_page049), [51](#_page051), [53](#_page053), [57](#_page057), [58](#_page058)

Сухово-Кобылин А. В. [72](#_page072)

Сушкевич Б. М. [11](#_page011), [17](#_page017), [18](#_page018), [25](#_page025), [34](#_page034), [104](#_page104), [143](#_page143)

Таиров А. Я. [50](#_page050), [60](#_page060), [61](#_page061), [76](#_page076), [232](#_page232), [375](#_page375)

Тальников Д. Л. [296](#_page296), [324](#_page324), [326](#_page326)

Таманцова Р. К. [118](#_page118), [123](#_page123) – [125](#_page125), [146](#_page146), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [191](#_page191), [192](#_page192), [196](#_page196), [242](#_page242), [244](#_page244), [246](#_page246) – [248](#_page248), [258](#_page258), [264](#_page264), [266](#_page266), [268](#_page268), [271](#_page271), [278](#_page278), [289](#_page289), [295](#_page295), [321](#_page321), [327](#_page327), [328](#_page328), [332](#_page332), [335](#_page335), [336](#_page336), [344](#_page344), [349](#_page349), [355](#_page355), [368](#_page368)

Тамиров А. М. [141](#_page141), [142](#_page142)

Тарасов А. Г. [300](#_page300)

Тарасова А. К. [15](#_page015), [36](#_page036), [141](#_page141), [382](#_page382), [383](#_page383)

Тарханов М. М. [141](#_page141), [184](#_page184), [192](#_page192), [194](#_page194), [198](#_page198), [219](#_page219), [240](#_page240), [355](#_page355)

Телешева Е. С. [297](#_page297)

Телешов Н. Д. [40](#_page040), [251](#_page251)

Толстой Л. Н. [104](#_page104), [135](#_page135), [161](#_page161), [241](#_page241), [259](#_page259), [261](#_page261), [262](#_page262), [302](#_page302), [383](#_page383)

Топорков В. О. [240](#_page240), [366](#_page366)

Тренев К. А. [157](#_page157), [160](#_page160), [161](#_page161), [167](#_page167)

Троцкая И. И. [219](#_page219)

Турбин Г. В. [180](#_page180)

Тургенев И. С. [230](#_page230), [315](#_page315)

Уайльд О. [52](#_page052), [65](#_page065)

Ульянов Н. П. [321](#_page321), [353](#_page353)

Успенская М. А. [124](#_page124), [125](#_page125), [142](#_page142)

Федоров В. Ф. [203](#_page203)

Федотова Г. Н. [32](#_page032), [61](#_page061), [62](#_page062)

Фишер С. [306](#_page306)

Халютина С. В. [168](#_page168)

Хмелев Н. П. [236](#_page236) – [238](#_page238), [351](#_page351), [382](#_page382), [383](#_page383)

Ходоровский И. И. [217](#_page217), [218](#_page218)

Хохлов К. П. [18](#_page018), [21](#_page021)

Чайковский П. И. [38](#_page038), [54](#_page054), [262](#_page262)

Чебан А. И. [58](#_page058)

Чертков В. Г. [262](#_page262)

Чесноков П. Г. [64](#_page064)

Чехов А. П. [15](#_page015), [37](#_page037), [54](#_page054), [55](#_page055), [61](#_page061), [75](#_page075), [80](#_page080), [84](#_page084), [89](#_page089) – [92](#_page092), [96](#_page096), [97](#_page097), [126](#_page126), [201](#_page201), [203](#_page203), [230](#_page230), [270](#_page270), [302](#_page302), [310](#_page310), [311](#_page311), [317](#_page317), [330](#_page330), [331](#_page331), [336](#_page336), [376](#_page376), [387](#_page387)

Чехов М. А. [15](#_page015), [36](#_page036), [77](#_page077), [104](#_page104) – [106](#_page106), [122](#_page122), [130](#_page130), [137](#_page137), [152](#_page152), [161](#_page161) – [163](#_page163), [241](#_page241), [269](#_page269), [284](#_page284), [363](#_page363)

Чехова М. П. [163](#_page163)

Чистяков Ю. Н. [130](#_page130)

Чупятов Л. Т. [207](#_page207)

Чушкин Н. Н. [130](#_page130)

{441} Шаляпин Ф. И. [77](#_page077), [329](#_page329)

Шаров П. Ф. [306](#_page306)

Шахалов А. Э. [21](#_page021)

Шверубович В. В. [119](#_page119)

Шверер И. [256](#_page256), [268](#_page268)

Шевченко Ф. В. [141](#_page141)

Шекспир У. [56](#_page056), [90](#_page090), [144](#_page144), [263](#_page263), [265](#_page265), [374](#_page374)

Шелагуров А. А. [330](#_page330)

Шехтель Ф. О. [21](#_page021)

Шиллер Ф. [144](#_page144), [159](#_page159)

Шлуглейт И. М. [228](#_page228), [336](#_page336)

Шостакович Д. Д. [183](#_page183), [367](#_page367)

Шоу Б. [276](#_page276)

Шпет Г. Г. [349](#_page349), [350](#_page350)

Щавинский В. А. [71](#_page071)

Щепкин М. С. [77](#_page077)

Щукин Б. В. [525](#_page525)

Эрдман Б. Р. [353](#_page353)

Эрдман Н. Р. [286](#_page286)

Эсхил [200](#_page200), [201](#_page201)

Эфрос А. М. [76](#_page076)

Эфрос Н. Е. [79](#_page079), [82](#_page082), [83](#_page083), [95](#_page095), [262](#_page262)

Южин А. И. [72](#_page072), [86](#_page086), [100](#_page100), [188](#_page188), [220](#_page220), [222](#_page222), [224](#_page224), [228](#_page228), [232](#_page232), [267](#_page267), [268](#_page268)

Юзовский И. И. [325](#_page325)

Юрок С. [108](#_page108)

Юстинов Д. И. [104](#_page104), [105](#_page105), [171](#_page171), [172](#_page172), [181](#_page181), [190](#_page190) – [192](#_page192), [194](#_page194) – [196](#_page196), [219](#_page219), [226](#_page226), [234](#_page234)

Юсупов Ф. Ф. (младший) [114](#_page114)

Ягода Г. Г. [158](#_page158)

Ягодкин И. С. [103](#_page103)

Яковлева В. И. [231](#_page231), [255](#_page255)

Яншин М. М. [295](#_page295), [367](#_page367)

# **{****442}** Указатель драматических и музыкальных произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [210](#_page210)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [143](#_page143), [343](#_page343), [346](#_page346), [348](#_page348), [366](#_page366), [375](#_page375), [376](#_page376), [379](#_page379), [382](#_page382), [383](#_page383)

«Балладина» Ю. Словацкого [42](#_page042), [44](#_page044)

«Бег» М. А. Булгакова [240](#_page240), [327](#_page327)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше [143](#_page143), [183](#_page183), [197](#_page197) – [200](#_page200), [215](#_page215), [230](#_page230), [232](#_page232), [242](#_page242), [289](#_page289)

«Бесы» — см. [«Николай Ставрогин»](#_Tosh0005531)

«Битва жизни» по Ч. Диккенсу [154](#_page154)

«Блокада» Вс. В. Иванова [240](#_page240), [242](#_page242), [249](#_page249), [259](#_page259), [260](#_page260), [263](#_page263)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского [167](#_page167), [183](#_page183), [212](#_page212), [359](#_page359)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [379](#_page379), [380](#_page380), [383](#_page383)

«Бранд» Г. Ибсена [15](#_page015), [66](#_page066), [92](#_page092), [361](#_page361)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [15](#_page015), [53](#_page053), [63](#_page063), [92](#_page092), [110](#_page110), [112](#_page112), [132](#_page132), [196](#_page196), [210](#_page210), [261](#_page261), [285](#_page285), [310](#_page310), [311](#_page311), [327](#_page327)

«Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова [207](#_page207), [208](#_page208), [229](#_page229), [231](#_page231)

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира [374](#_page374)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [91](#_page091), [100](#_page100), [135](#_page135), [155](#_page155), [208](#_page208), [247](#_page247), [248](#_page248), [301](#_page301), [310](#_page310) – [312](#_page312), [347](#_page347), [383](#_page383)

«В людях» по М. Горькому [295](#_page295)

«Война и мир» по Л. Н. Толстому [307](#_page307)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому [143](#_page143), [241](#_page241), [249](#_page249), [259](#_page259) – [264](#_page264), [269](#_page269), [289](#_page289), [298](#_page298), [379](#_page379)

«Враги» М. Горького [326](#_page326), [336](#_page336), [344](#_page344), [347](#_page347), [360](#_page360), [379](#_page379)

«Гамлет» У. Шекспира [264](#_page264), [383](#_page383)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [26](#_page026)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [15](#_page015), [32](#_page032), [74](#_page074), [147](#_page147), [153](#_page153), [154](#_page154), [161](#_page161), [285](#_page285)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [143](#_page143), [183](#_page183), [184](#_page184), [197](#_page197), [201](#_page201), [204](#_page204), [229](#_page229), [230](#_page230)

«Госпожа Бовари» по Г. Флоберу [298](#_page298)

«Гроза» А. Н. Островского [332](#_page332), [341](#_page341) – [343](#_page343), [345](#_page345), [346](#_page346)

«Даешь Европу!» по И. Г. Эренбургу и Б. Келлерману [231](#_page231)

«Дарвазское ущелье» Л. Б. Степанова [383](#_page383)

«Дерзость» Н. Ф. Погодина [288](#_page288)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [96](#_page096), [197](#_page197), [203](#_page203), [204](#_page204), [207](#_page207), [229](#_page229), [231](#_page231), [287](#_page287)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [66](#_page066)

«Дон Кихот», кинофильм Г.‑В. Пабста по М. Сервантесу де Сааведра [329](#_page329)

«Дочь Анго» Ш. Лекока [42](#_page042), [43](#_page043), [63](#_page063), [64](#_page064), [68](#_page068) – [75](#_page075), [77](#_page077), [78](#_page078), [82](#_page082), [84](#_page084), [98](#_page098), [99](#_page099), [110](#_page110), [139](#_page139), [182](#_page182), [210](#_page210)

«Дочь рынка» — см. [«Дочь Анго»](#_Tosh0005532)

«Драма жизни» К. Гамсуна [15](#_page015), [90](#_page090), [361](#_page361)

{443} «Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [259](#_page259), [285](#_page285)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [46](#_page046), [91](#_page091), [99](#_page099), [183](#_page183), [201](#_page201), [202](#_page202), [218](#_page218), [248](#_page248)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [133](#_page133), [262](#_page262)

«Егор Булычов» М. Горького [315](#_page315), [325](#_page325), [326](#_page326), [328](#_page328), [330](#_page330), [341](#_page341)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [205](#_page205)

«Женитьба Фигаро» — см. [«Безумный день, или Женитьба Фигаро»](#_Tosh0005533)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [94](#_page094), [261](#_page261)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [90](#_page090)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого [241](#_page241)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [14](#_page014), [26](#_page026)

«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова [359](#_page359)

«Иванов» А. П. Чехова [91](#_page091), [321](#_page321), [330](#_page330), [331](#_page331)

«Каин» Дж. Байрона [43](#_page043) – [45](#_page045), [63](#_page063) – [73](#_page073), [75](#_page075), [81](#_page081), [82](#_page082), [94](#_page094), [99](#_page099), [199](#_page199)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна [26](#_page026), [88](#_page088), [89](#_page089)

«Кармен» Ж. Бизе [74](#_page074), [138](#_page138), [166](#_page166), [183](#_page183), [348](#_page348), [359](#_page359)

«Карменсита и солдат» по Ж. Бизе и П. Мериме [110](#_page110), [117](#_page117), [122](#_page122), [124](#_page124), [156](#_page156), [166](#_page166), [169](#_page169), [184](#_page184), [210](#_page210), [230](#_page230), [346](#_page346)

«Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда») Д. Д. Шостаковича [183](#_page183), [328](#_page328), [360](#_page360), [367](#_page367)

«Квадратура круга» В. П. Катаева [240](#_page240)

«Король-Арлекин» Р. Лотара [50](#_page050)

«Кошка» Р. Алесси [301](#_page301), [310](#_page310), [312](#_page312) – [314](#_page314)

«Лес» А. Н. Островского [343](#_page343)

«Лизистрата» Аристофана [110](#_page110), [117](#_page117), [125](#_page125), [132](#_page132) – [136](#_page136), [139](#_page139), [166](#_page166), [210](#_page210), [230](#_page230), [261](#_page261)

«Ложь» А. Н. Афиногенова [342](#_page342)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [326](#_page326), [336](#_page336), [375](#_page375), [379](#_page379), [380](#_page380)

«Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова [203](#_page203), [230](#_page230)

«Макбет» У. Шекспира [374](#_page374)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [231](#_page231)

«Маринка» В. М. Волькенштейна [88](#_page088), [89](#_page089)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [343](#_page343)

«Маски» Вл. И. Немировича-Данченко [211](#_page211)

«Медея» Еврипида [53](#_page053)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [143](#_page143), [262](#_page262), [276](#_page276), [285](#_page285), [289](#_page289) – [291](#_page291), [295](#_page295), [296](#_page296), [298](#_page298), [345](#_page345), [367](#_page367)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [87](#_page087)

«Младость» Л. Н. Андреева [58](#_page058)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [269](#_page269)

«Мольер» М. А. Булгакова [295](#_page295), [319](#_page319), [336](#_page336), [344](#_page344), [353](#_page353) – [355](#_page355), [365](#_page365) – [367](#_page367)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [263](#_page263)

«Мысль» Л. Н. Андреева [92](#_page092)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [33](#_page033), [92](#_page092), [96](#_page096), [115](#_page115), [202](#_page202), [218](#_page218)

{444} «На дне» М. Горького [28](#_page028), [33](#_page033), [79](#_page079), [98](#_page098), [99](#_page099), [206](#_page206), [319](#_page319)

«Николай Ставрогин» по Ф. М. Достоевскому [53](#_page053), [92](#_page092)

«Одинокие» Г. Гауптмана [85](#_page085)

«Орестея» Эсхила [201](#_page201)

«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха [42](#_page042), [102](#_page102)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [14](#_page014), [27](#_page027), [88](#_page088), [89](#_page089), [92](#_page092)

«Отелло» У. Шекспира [203](#_page203), [249](#_page249), [259](#_page259), [263](#_page263) – [266](#_page266), [268](#_page268), [343](#_page343)

«Парижская жизнь» Ж. Оффенбаха [42](#_page042)

«Перикола» Ж. Оффенбаха [98](#_page098), [102](#_page102) – [104](#_page104), [107](#_page107), [110](#_page110)

«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу [343](#_page343)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского [183](#_page183), [212](#_page212), [359](#_page359)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [135](#_page135), [136](#_page136), [242](#_page242), [383](#_page383)

«Потоп» Ю.‑Х. Бергера [14](#_page014), [26](#_page026)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [26](#_page026)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [41](#_page041)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [127](#_page127) – [129](#_page129), [131](#_page131) – [133](#_page133), [153](#_page153), [154](#_page154)

«Продавцы славы» П. Нивуа и М. Паньоля [205](#_page205)

«Прометей» Эсхила [183](#_page183), [200](#_page200), [201](#_page201)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [147](#_page147), [157](#_page157) – [161](#_page161), [167](#_page167)

«Пушкин» — «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [15](#_page015)

«Пушкинский вечер» — «Алеко» С. В. Рахманинова, «Бахчисарайский фонтан» А. С. Аренского, «Клеопатра» Р. М. Глиэра [184](#_page184)

«Разбойники» Ф. Шиллера [144](#_page144)

«Растратчики» В. П. Катаева [203](#_page203), [207](#_page207), [209](#_page209), [235](#_page235), [237](#_page237), [240](#_page240)

«Рафаэль» А. И. Южина [220](#_page220)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [63](#_page063), [64](#_page064), [98](#_page098), [105](#_page105), [106](#_page106), [152](#_page152), [153](#_page153), [231](#_page231)

«Роза и Крест» А. А. Блока [18](#_page018), [20](#_page020), [22](#_page022), [40](#_page040), [57](#_page057)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [374](#_page374), [383](#_page383)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [8](#_page008), [22](#_page022), [23](#_page023), [37](#_page037)

«Саломея» О. Уайльда [52](#_page052), [65](#_page065)

«Самоубийца» Н. Р. Эрдмана [276](#_page276), [286](#_page286) – [288](#_page288), [295](#_page295)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [22](#_page022), [26](#_page026), [46](#_page046), [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132)

«Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича [367](#_page367)

«Севильский цирюльник» Дж. Россини [329](#_page329), [359](#_page359)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [8](#_page008), [41](#_page041), [53](#_page053), [55](#_page055), [66](#_page066), [89](#_page089), [94](#_page094), [103](#_page103), [136](#_page136), [229](#_page229), [366](#_page366)

«Синяя птица» М. Метерлинка [11](#_page011), [15](#_page015), [48](#_page048), [56](#_page056), [90](#_page090), [99](#_page099), [117](#_page117), [154](#_page154), [203](#_page203), [209](#_page209), [327](#_page327)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [299](#_page299), [300](#_page300)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [303](#_page303)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [53](#_page053), [92](#_page092), [96](#_page096), [148](#_page148)

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова [77](#_page077), [383](#_page383)

«Соломенная шляпка» И. О. Дунаевского [217](#_page217)

«Ставрогин» — см. [«Николай Ставрогин»](#_Tosh0005534)

{445} «Страх» А. Н. Афиногенова [276](#_page276), [280](#_page280) – [282](#_page282), [332](#_page332), [334](#_page334)

«Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко [305](#_page305)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [295](#_page295), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [322](#_page322), [324](#_page324), [325](#_page325), [327](#_page327), [328](#_page328), [330](#_page330), [344](#_page344), [357](#_page357)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [307](#_page307), [354](#_page354), [365](#_page365), [366](#_page366), [383](#_page383), [384](#_page384)

«Тихий Дон» И. И. Дзержинского [375](#_page375)

«Травиата» Дж. Верди [318](#_page318), [345](#_page345), [346](#_page346), [360](#_page360)

«Три сестры» А. П. Чехова [85](#_page085), [91](#_page091), [98](#_page098), [115](#_page115), [116](#_page116), [126](#_page126), [143](#_page143), [247](#_page247), [281](#_page281), [335](#_page335), [336](#_page336), [347](#_page347)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши [259](#_page259)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [14](#_page014), [27](#_page027)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [144](#_page144)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [183](#_page183), [203](#_page203) – [209](#_page209), [232](#_page232) – [234](#_page234)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [231](#_page231)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [99](#_page099), [141](#_page141), [295](#_page295), [299](#_page299), [321](#_page321)

«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова [182](#_page182)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [15](#_page015), [32](#_page032), [33](#_page033), [98](#_page098), [99](#_page099), [109](#_page109), [132](#_page132), [148](#_page148), [152](#_page152)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [301](#_page301), [305](#_page305) – [308](#_page308), [310](#_page310), [311](#_page311)

«Чайка» А. П. Чехова [20](#_page020), [30](#_page030), [91](#_page091), [132](#_page132), [210](#_page210), [230](#_page230), [303](#_page303), [330](#_page330), [335](#_page335), [347](#_page347), [383](#_page383)

«Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини [383](#_page383)

«Чудесный сплав» В. М. Киршона [330](#_page330)

«Чудо св. Антония» М. Метерлинка [153](#_page153)

«Эдда Габлер» Г. Ибсена [79](#_page079), [81](#_page081)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [130](#_page130)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [74](#_page074), [97](#_page097), [261](#_page261)

1. В МХТ придерживались написания слов «Театр», «Студии» с прописной буквы. (Эта особенность соблюдается в данной книге при цитировании.) Кроме того, написание «Студия» как название учреждения сохранялось в МХТ за Первой студией и тогда, когда уже появилась Вторая и последующие студии. [↑](#footnote-ref-2)
2. С 1 февраля 1918 года даты даются по новому стилю. [↑](#footnote-ref-3)
3. В первый раз «Сверчок на печи» был исполнен на сцене МХТ 18 сентября 1918 года. [↑](#footnote-ref-4)
4. Двадцать тысяч пятьсот рублей МЦРК внес в Кооператив МХТ 16 июня 1918 года. В дальнейшем Товарищество МХТ отчитывалось в распределении средств этого фонда между собой, Первой и Второй студиями (кп 5475/207, 5475/213). [↑](#footnote-ref-5)
5. Еще раньше, в апреле 1919 года, М. Н. Германова предупредила Совет I группы МХТ, что возьмет отпуск на весь будущий сезон. Вместе с мужем и малолетним сыном она уехала в Киев. В конце 1919 года она вступила в «Качаловскую группу». [↑](#footnote-ref-6)
6. Текст доклада Немировича-Данченко в архивах Музея МХАТ не обнаружен. Содержание доклада известно по его изложению в Протоколе общего собрания I группы МХТ 7 ноября 1919 года (ВЖ № 180). [↑](#footnote-ref-7)
7. В Собраниях сочинений Станиславского в 8‑ми и 9‑ти томах («Искусство») опубликован текст, записанный рукой Н. А. Подгорного. [↑](#footnote-ref-8)
8. Очевидно, это письмо не сохранилось. [↑](#footnote-ref-9)
9. В декабре 1918 года В. Г. Гайдаров сыграл Всеволода во «Младости». [↑](#footnote-ref-10)
10. «Ревизора» Станиславский начал репетировать более чем через год: 6 ноября 1920 года. [↑](#footnote-ref-11)
11. В апреле 1907 года Немирович-Данченко послал ходатайство в Главное управление по делам печати о двух пьесах — «Саломее» Уайльда и «Каине» Байрона, которые должны были идти в один вечер. Вероятно, он думал, что «Саломея» больше, чем «Каин», нуждается в оправдании перед цензурой, и направил сюда все свое красноречие.

Станиславский считал, что Немирович-Данченко недостаточно ловко хлопотал и что можно было не запрашивать вдобавок разрешения Синода. По царскому манифесту 17 октября 1905 года, казалось, имелась лазейка избежать духовную цензуру. [↑](#footnote-ref-12)
12. В сезоне 1918/19 года хор насчитывал еще 30 человек, а оркестр — 26. В сезоне 1919/20 года хор состоял уже из 50 человек, а оркестр — из 34. Кроме этого, в хоре участвовали нештатные разовые исполнители. [↑](#footnote-ref-13)
13. Постановку, очевидно, можно было трактовать по-разному. В. Э. Мейерхольд использовал ее для наступления «левого фронта» на академические театры. Он поспешил указать на идейную враждебность спектакля. В заметке «Недоумение отпадает, или Дом Чехова и оперетта» («Вестник театра», 1921, № 87 – 88) он уверял, что из попытки обобщить сатиру против правительства как такового получилась сатира на современное правительство России. Мейерхольд здесь или передергивал, или выступал доносчиком. К счастью, его выпад против Немировича-Данченко остался только по разряду журнальной полемики и не вызвал ничего похуже. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Бури» были вызваны интригами в Большом театре и внутрипартийным соперничеством Малиновской с О. Д. Каменевой. [↑](#footnote-ref-15)
15. В конце 50‑х годов П. А. Марков высказал свое толкование «треугольника» Мейерхольд — Станиславский — Немирович-Данченко: «Я скажу больше — я глубоко убежден, что Всеволод Эмильевич хотел расколоть Художественный театр не по каким-то дурным, карьеристским соображениям, а потому, что он считал, что и Владимир Иванович идет неверно. И чтобы вместо союза Владимир Иванович и Константин Сергеевич был союз — Станиславский и Мейерхольд» (Мейерхольдовский сборник, вып. 1, т. 1. М., Творч. центр им. Вс. Мейерхольда, 1992, с. 51). [↑](#footnote-ref-16)
16. alcoholfrei *(нем.)* — безалькогольный. [↑](#footnote-ref-17)
17. Редакционная коллегия еженедельника академических театров «Культура театра» выступила с опровержением обвинения МХАТ в «политической контрреволюции» (1 мая 1921, № 5), отрезвляя Мейерхольда вопросом, «не слишком ли чрезмерна такая догадливость» с его стороны. [↑](#footnote-ref-18)
18. Звание академического Художественный театр получил в декабре 1919 года. [↑](#footnote-ref-19)
19. Экземпляр книги В. М. Волькенштейна с пометками Вл. И. Немировича-Данченко (Ф. 4, Музей МХАТ № 1284). [↑](#footnote-ref-20)
20. Волькенштейна в его острой книге подвела композиция. Станиславский — теоретик и автор «системы», он же режиссер и он же актер рассматриваются в отдельных главах, причем актерская деятельность — в последнюю очередь. Тем самым теряется особенность уникального слияния этих профессий в творческой личности Станиславского, в которой все исходило от актера.

Волькенштейн считает временем возникновения «системы» послечеховский период, когда под влиянием другой драматургии Станиславский пересмотрел приемы «подражания природе» и «переживания» и от устаревших трудов психолога Рибо обратился к вошедшему в моду учению йогов. На самом деле «система» еще без своего названия, а под попытками написания разных «грамматик» и учебников для артистов и в виде неустанного исследования и систематизирования Станиславским своего опыта началась с его первых актерско-режиссерских шагов. И на всем протяжении этой деятельности Станиславский не отказывался от «переживания», как и от поисков инструментов для включения в творческий процесс тех «девяти десятых бессознательной жизни», о которых вслед за ним упоминает Волькенштейн.

При этом выясняется, что драматургия не имела значения для Станиславского-актера с точки зрения воплощения им сценической правды по «системе». Войти в роль, поверить в магическое «если бы» надо одинаково уметь как в пьесе Чехова, так и в пьесе Шекспира или любого другого драматурга. Просто каждая новая работа льет у Станиславского воду на мельницу «системы».

У Волькенштейна же все дело в том, что «система» весьма спорна для него. Он признает ее лишь как «вдохновенный опыт», представляющий ценность лично для одного Станиславского (*Волькенштейн В. М*. Станиславский, с. 29, 31, 35). [↑](#footnote-ref-21)
21. Как эти утверждения соотносятся с архивными документами см. в кн. «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 – 1908». [↑](#footnote-ref-22)
22. Сокращенное название «Комической оперы». [↑](#footnote-ref-23)
23. «Качаловская группа» вернулась в Москву 20 мая 1922 года. [↑](#footnote-ref-24)
24. О. В. Бакланова — первая исполнительница ролей Ланж («Дочь Анго») и Периколы («Перикола»). В новых постановках Немировича-Данченко в Москве за время зарубежных гастролей МХАТ она была занята в главных ролях — Лизистраты («Лизистрата») и Карменситы («Карменсита и солдат»). [↑](#footnote-ref-25)
25. Узнав о включении в репертуар второго сезона гастролей (1923/24) «Братьев Карамазовых», Немирович-Данченко писал: «Неужели, ставя “Карамазовых”, Вы не выпишете Германову?» (Письмо к О. С. Бокшанской от 24 февраля 1923, Н-Д № 327). Германовой была отправлена телеграмма с приглашением. Ответ ее неизвестен. В гастролях она по-прежнему не участвовала. [↑](#footnote-ref-26)
26. Подобных поборов со стороны властей не было. МХАТ должен был вносить сборы с трех спектаклей и двух концертов в год в Особый комитет по организации артистических поездок «на борьбу с последствиями голода в РСФСР» (Ф. 1, сезон 1922/23, ед. хр. 302). Переписка театра с Особым комитетом показывает, что эти деньги не вносились в срок и висели на театре постоянным долгом. [↑](#footnote-ref-27)
27. В это время Ф. Н. Михальский помимо основной должности инспектора МХАТ исполнял обязанности секретаря Немировича-Данченко вместо уехавшей на гастроли О. С. Бокшанской. Проникшись полным доверием к нему, Немирович-Данченко делился с ним сокровенными мыслями. Некоторые из них Михальский записал в дневник.

Интуиция не подвела Немировича-Данченко: он обрел преданного и понимающего его человека. «Знаете ли Вы, что до сих пор Вы — единственный из всего Театра, чутко отозвавшийся на мои переживания!» — писал он Михальскому в 1926 году перед самым отъездом из Европы в Америку, во время разрыва со Станиславским и «стариками» МХАТ из-за Музыкальной студии (Н-Д № 1166). И это действительно было так.

Место Михальского среди работавших в Художественном театре за все его сто лет особое. И не потому, что Булгаков с добрым юмором обессмертил его в образе «Заведующего внутренним порядком Филиппа Филипповича Тулумбасова» в «Театральном романе». Особость его другая: никто, испытавший здесь не только счастье дружбы, но и горечь несправедливой обиды, не сумел, как он, сберечь романтику первого чувства к Художественному театру. «<…> Я пришел в театр совсем мальчишкой, и я остался (мечтаю, что навсегда!) в нем очарованный и влюбленный в него», — признавался он в молодые годы (Н-Д № 4969/2). Мечта его исполнилась: он остался в истории МХАТ навсегда.

Нельзя не сказать о книге Михальского «Дни и люди Художественного театра» («Московский рабочий», 1966). Ее значение уникально, так как она содержит описания интерьеров, помещений закулисной части и строений во дворе, снесенных при реконструкции театра в 80‑е годы. В этой книге Михальский одновременно историк и мемуарист, каким он стал, будучи директором Музея МХАТ в 50 – 60‑х годах. [↑](#footnote-ref-28)
28. Из репертуара самого МХАТ в сезонах 1922/23 – 1923/24 годов шла только «Синяя птица» (108 раз). В остальном шли спектакли студий и две новые постановки Немировича-Данченко: «Лизистрата» (81 раз) и «Карменсита и солдат» (4 раза). [↑](#footnote-ref-29)
29. Творческий триумф и внутренний драматизм гастролей 1922 – 1924 годов, которые здесь не стоит рассматривать, исчерпывающе описал В. В. Шверубович (О старом Художественном театре. М., «Искусство», 1990 и «Театр», М., 1994, № 3 – 6). Воспоминания Шверубовича пронизаны преданностью Художественному театру, среди деятелей которого он вырос и прожил жизнь. Однако его книга явилась новым словом в мемуарной литературе о МХАТ, потому что он свободен в ней от идеализации и предельно честен в своих суждениях о самом дорогом и близком. [↑](#footnote-ref-30)
30. Этому проекту не суждено было сбыться, возможно, по вине Германовой. 17 марта 1923 года Немирович-Данченко отправил ей телеграмму с приглашением участвовать в его новом проекте синтетического театра. От ее «категорического» ответа зависело последующее приглашение Массалитинова и других членов бывшей «Качаловской группы». Прочитав сбивчивые объяснения Германовой, в которых главным было все-таки ее нежелание вернуться в Россию и в коллектив Художественного театра, он не стал ее уговаривать и ответил ей 23 апреля весьма сухой телеграммой: «Ваше письмо-отказ получил. Немирович-Данченко» (Н-Д № 651, 652). [↑](#footnote-ref-31)
31. Премьера поставленного Немировичем-Данченко спектакля «Карменсита и солдат» по опере Бизе состоялась 1 июня 1924 года. [↑](#footnote-ref-32)
32. Это те две фотографии, которые бывают поводом для насмешек, что Немирович-Данченко встал на ступеньку выше Станиславского, чтобы разница в их росте не была так заметна. [↑](#footnote-ref-33)
33. Рипси — Р. К. Таманцова; Давыдыч Леонидов — Л. Д. Леонидов. [↑](#footnote-ref-34)
34. Содержание разговора с Вахтанговым Станиславский продиктовал, очевидно, в 1929 – 1930 годах своему врачу Ю. Н. Чистякову, сопровождавшему его за границей (см.: КС‑8, т. 6). В дальнейшем Станиславский частично использовал этот текст в одной из рукописей по «системе» (там же, т. 4), развив его смысл в сторону критики «якобы нового искусства крайнего левого толка» (с. 451). С Вахтанговым же он говорил о другом — о методе работы актера, что и отражено в первоначальной записи Чистякова, поправленной рукой Станиславского. [↑](#footnote-ref-35)
35. О своем неприятии «Эрика XIV» Станиславский в 1935 году рассказывал Н. Н. Чушкину (см.: Летопись КС, т. 4, с. 412). [↑](#footnote-ref-36)
36. Впоследствии Станиславский скажет, что такое решение представляет собой «квинтэссенцию стиля эпохи», и сравнит, что того же приема он добивался в оформлении «Евгения Онегина» в Оперной студии («Летопись» Станиславского, т. 3, с. 442). [↑](#footnote-ref-37)
37. семья втроем, семейный треугольник *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-38)
38. И. К. Алексеев выехал за границу в составе МХАТ. 3 апреля 1924 года Немирович-Данченко телеграфировал Бокшанской: «Отсутствие к сроку в Москве каждого члена поездки без моего специального разрешения будет квалифицироваться, как политическое бегство» (Н-Д № 7136). Остаться И. К. Алексееву Немирович-Данченко разрешил. [↑](#footnote-ref-39)
39. А. А. Прокофьев, заведующий буфетом МХАТ. [↑](#footnote-ref-40)
40. Вероятно, для обоих «турандотить» означало применять метод работы Вахтангова в «Принцессе Турандот» в других ролях. [↑](#footnote-ref-41)
41. Возможно, это дало повод Лужскому считать театр не виновным в том, что «Пугачевщина» не выпущена в срок, в чем МХАТ слегка упрекнул Луначарский. [↑](#footnote-ref-42)
42. Высший Совет был учрежден Станиславским в отсутствие Немировича-Данченко 2 ноября 1925 года для упрочения сопротивлению властей назначить во МХАТ так называемого красного директора, первым кандидатом в которые был некто Митин. В его состав входили: Станиславский, Москвин, Качалов и Леонидов. [↑](#footnote-ref-43)
43. В фонде Немировича-Данченко это письмо числится как письмо к Станиславскому (Н-Д № 11450). [↑](#footnote-ref-44)
44. На заседании 10 апреля 1926 года Григорьева была оставлена только актрисой, Бертенсон сокращен с 1 мая. Подобед подал в отставку с должности управляющего делами МХАТ в сентябре и был переведен в Музей. [↑](#footnote-ref-45)
45. Очевидно, имелся в виду Ю. Л. Любицкий, директор-распорядитель Музыкальной студии. [↑](#footnote-ref-46)
46. Оперная студия показала первый спектакль 28 ноября 1926 года. Это была премьера «Царской невесты». [↑](#footnote-ref-47)
47. Это письмо В. И. Качалова ошибочно считалось несохранившимся. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Секретная бумага» — это хранящаяся в фонде Лужского Выписка из протокола закрытого заседания Президиума Коллегии Наркомпроса от 21 сентября 1928 года (А № 6653). [↑](#footnote-ref-49)
49. «Известия» постоянно выписывались в Москве для Немировича-Данченко. Более всего в прессе он интересовался, по собственному признанию, «выступлениями Луначарского» (ИП, т. 2, с. 337). [↑](#footnote-ref-50)
50. Эта запись в архиве Станиславского не обнаружена. [↑](#footnote-ref-51)
51. В Протокол заседания Высшего Совета и Репертуарно-Художественной коллегии от 23 января 1927 года (КС № 4173/1) эти обоснования Станиславского внесены не были и сохранились лишь в изложении Бокшанской (Н-Д № 3365/4). [↑](#footnote-ref-52)
52. 28 и 29 марта 1926 года «Дядю Ваню» играли в пользу Оперной студии Станиславского на сцене Экспериментального театра. Ободрившись интересом к этим спектаклям, «Дядю Ваню» возобновили на сцене МХАТ 11 мая 1926 года. [↑](#footnote-ref-53)
53. В. Ф. Федоров в журнале «Жизнь искусства» (1926, № 34) приписал Мейерхольду слова о том, что Станиславский «примазывается к работам своих учеников». Последовало опровержение Мейерхольда и объяснение его со Станиславским. [↑](#footnote-ref-54)
54. Приведено в книге А. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (М., «Искусство», 1989, с. 160). [↑](#footnote-ref-55)
55. Последовавшее вынужденное редактирование пьесы, особенно по части философских высказываний ее героев о современной жизни, разумеется, нанесло ей ущерб, но, к счастью, не убило совсем. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Продавцы славы» французских авторов П. Нивуа и М. Паньоля, поставленные 15 июня 1926 года, были отчасти кассовым спектаклем, как всякая пьеса из буржуазной жизни на советской сцене. [↑](#footnote-ref-57)
57. Перекличка «Унтиловска» с пьесой М. Горького «На дне» отмечена М. Н. Строевой в ее книге «Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938» (М., «Наука», 1977, с. 230). [↑](#footnote-ref-58)
58. Премьера «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова, впоследствии получившего оценку бескомпромиссно советской пьесы в репертуаре МХАТ по сравнению с «Днями Турбиных», «Унтиловском» и «Растратчиками», состоялась 8 ноября 1927 года. Непосредственно к режиссуре этого спектакля Станиславский имел небольшое отношение. В архивной справке, составленной по поручению Немировича-Данченко научным сотрудником Музея МХАТ Е. П. Аслановой о работе над «Бронепоездом», значится, что «Константин Сергеевич присутствовал на 1 просмотре макетов и на 10 репетициях» (Ф. 1, оп. 93, ед. хр. 1198), также отмечено его присутствие на показе спектакля Главреперткому и общественности (прообразу Художественно-политического совета) 31 октября 1927 года и двух генеральных репетициях.

В архиве самого Станиславского нет ни одного документа его режиссерской работы над постановкой, художественным руководителем которой он остался в истории театра. Вопрос, чья же больше постановка «Бронепоезда» — Станиславского или Судакова, — подспудно стоял всегда. П. А. Марков, восстанавливая справедливость, разделял в своей «Книге воспоминаний» руководство Станиславского и «фактическую» (с. 239) работу Судакова. Сам Станиславский принципиально не считал Судакова самостоятельным режиссером, но из всех судаковских постановок, которыми руководил, самой самостоятельной считал именно «Бронепоезд 14-69». По его мнению, в ней Судаков «сильнее и лучше, чем в других, проявил себя» (Летопись КС, т. 4, с. 290). К своему участию в постановке Станиславский отнес лишь работу над декорациями и замену художника Л. Т. Чупятова В. А. Симовым.

Станиславский понимал жизненную необходимость для Художественного театра иметь спектакль к празднованию 10‑летия советской власти. Когда Главрепертком пытался не допустить на сцену заказанную театром Вс. Иванову с этой целью пьесу, Станиславский удачно хлопотал об ее разрешении у Луначарского. Это было главным его «идеологическим» вкладом в спектакль.

В дальнейшем считалось, что Станиславский внес в постановку режиссерские решения сильного идеологического звучания. Так, он переменил цвет рубахи Васьки-Окорока из хаки в алую по ассоциации со знаменем. Затем он перекомпоновал картины в финале, чтобы заканчивать спектакль не прощанием с убитым большевиком Пеклевановым, а въездом на сцену бронепоезда под звуки «Интернационала». Однако на эти действия можно посмотреть и как на неизменно свойственные Станиславскому поиски жизненной правды и сценичности. Ведь рубаха по его распоряжению должна была быть не символически красной, а выцветшей от ветра и солнца, похожей на настоящую. А эффект движущегося поезда манил Станиславского еще при постановке «Вишневого сада», когда он задумывал во втором акте «пропустить поезд с дымочком» (КС‑8, т. 7, с. 275). И там и тут этот эффект являлся для него естественной деталью передачи атмосферы.

Толкуя отдельные творческие проявления художника, нельзя терять из виду его образ в целом, иначе смещаются акценты. После периода упреков Художественному театру в политической незрелости на смену пришел период противоположный. Теперь Станиславского легко подводили под сознательную современную идеологию, между тем как он был всегда верен самому себе и искал одной «идеологии» — правды сценической жизни. М. О. Кнебель в частном письме к П. А. Маркову после прочтения последней книги Н. М. Горчакова «К. С. Станиславский о работе режиссера с актером», вышедшей в 1958 году, писала: «Это, конечно, *грех* — но я не могу превозмочь своего возмущения. Какая фальсификация!!! <…> А насчет политической грамотности К. С. — оказался впереди Сапетова [Н. К. Сапетов, секретарь партбюро МХАТ с 1952 по 1959 год. — *О. Р*.], только что нет ссылок на документ о связи с жизнью. <…> Но ведь это знают несколько человек, а читают тысячи и верят, потому что написано убедительно» (КП 26970/864). Этот отзыв Кнебель можно отнести и к более популярной вышедшей ранее книге Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», отдельная глава в которой о «Бронепоезде 14-69» служила чуть ли не единственным свидетельством современника о работе Станиславского над этой постановкой. [↑](#footnote-ref-59)
59. Это письмо В. Д. Зельдовича в фонде Немировича-Данченко не обнаружено, как и его сопроводительное письмо от 12 января 1927 года к записке Луначарского (Н-Д № 4774/1). Судя по архивной пометке об «изъятии» сопроводительного письма, можно предположить, что и упомянутое Бертенсоном письмо не сохранилось по той же причине. [↑](#footnote-ref-60)
60. А. В. Луначарский предложил руководительницу Музейным отделом Наркомпроса И. И. Троцкую. [↑](#footnote-ref-61)
61. Впоследствии Немирович-Данченко рассказал Бокшанской этот случай, так как он отражен в ее дневнике, но по ошибке отнесен там к 1933 году — к возвращению Немировича-Данченко из Италии (А № 2646, л. 36). [↑](#footnote-ref-62)
62. И. М. Лапицкий был директором и режиссером Большого театра в 1928 году. Именно в этом году Немирович-Данченко был председателем комиссии по подготовке и проведению реформы Большого театра и неизбежно с ним встречался. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Безумный день, или Женитьбу Фигаро» Немирович-Данченко смотрел 1 февраля 1928 года. [↑](#footnote-ref-64)
64. Последние премьеры Мейерхольда, которые мог видеть перед отъездом Немирович-Данченко, были пьесы современного репертуара: «Мандат», «Учитель Бубус», «Даешь Европу!». В отсутствие Немировича-Данченко Мейерхольд поставил одного «Ревизора». [↑](#footnote-ref-65)
65. Разбирательство этого дела закончилось лишь в июне 1928 года. Юстинов был признан виновным и уволен из МХАТ. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Совет 16‑ти» заменил Репертуарно-Художественную коллегию после ее упразднения. В его состав входили избранные труппой самые авторитетные «старики» и молодежь. [↑](#footnote-ref-67)
67. Немирович-Данченко был особо причастен к деятельности Музея, так как там с 1925 года работала его племянница Е. П. Асланова. По преданию, он называл ее своей «карманной энциклопедией», обращаясь к ней за всякими справками. Для нее и ее коллег, пришедших в Музей в разные годы, научных сотрудников М. Г. Маркаровой, В. В. Левашовой, Т. С. Модестовой, С. В. Мелик-Захарова, не было нужных и не нужных для истории документов, фотографий, эскизов, книг. Уподобляясь страстным коллекционерам, они дорожили всем, что передавалось, дарилось и доверялось их преданному попечению. В полноте и противоречивости свидетельств им удалось сохранить правду о Художественном театре. Теперь им за это вечная благодарная память. [↑](#footnote-ref-68)
68. Лужский писал о 27 – 29 октября 1928 года, когда праздновалось 30‑летие МХАТ. [↑](#footnote-ref-69)
69. Премьера «Блокады» — 26 февраля 1929, а «Воскресения» — 30 января 1930 года. [↑](#footnote-ref-70)
70. Возможно, впервые Немирович-Данченко побывал в Леопольдскроне 20 августа 1923 года, будучи приглашенным Рейнхардтом на спектакль «Мнимый больной». [↑](#footnote-ref-71)
71. Ф. Я. Кон в 1930 – 1931 годах заведовал сектором искусств Наркомпроса. [↑](#footnote-ref-72)
72. М. А. Чехов в августе 1928 года получил от Главискусства разрешение на годовой отпуск за границей. Не встретив в дальнейшем поддержки у властей своим театральным проектам, он в Россию не вернулся. [↑](#footnote-ref-73)
73. После ухода М. С. Гейтца МХАТ оставался без партийного директора до 5 февраля 1936 года, когда был назначен М. П. Аркадьев. [↑](#footnote-ref-74)
74. Это письмо Станиславского к Сахновскому в «Летописи КС» по ошибке отнесено к 1934 году. [↑](#footnote-ref-75)
75. Приведено в кн. А. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (М., «Искусство», 1989, с. 239). [↑](#footnote-ref-76)
76. 21 мая 1931 года Немирович-Данченко единственный раз увидел репетицию «Мертвых душ» на Большой сцене (пролог и с первого по четвертое действия), показанную ему Сахновским для отчета при окончании сезона. [↑](#footnote-ref-77)
77. «В людях» М. Горького. [↑](#footnote-ref-78)
78. Прошедшие в 1928 году юбилеи (60‑летие Горького и 30‑летие МХАТ) были поводами для окончательного примирения. «Я — ссорился с вами о Достоевском? — писал Горький труппе театра. — Это — мое право, так же как ваше — сердиться на меня. <…> Но, как бы и по какому бы поводу я ни разногласил с людьми, я никогда не теряю моей способности ценить их работу, их заслуги перед народом». Эти слова Горький просил Немировича-Данченко «прочитать юбилярам» и мысленно «очень крепко» пожимал ему руку (Летопись Н-Д, с. 417). [↑](#footnote-ref-79)
79. А. С. Бубнов. [↑](#footnote-ref-80)
80. Через полгода Немирович-Данченко убедился, как плохо для МХАТ повторение чужого репертуара. Он напишет Афиногенову, что после опыта с «Егором Булычовым» стал «упорствовать на своем отрицании» подобной практики. Он видит, что актеры без увлечения репетируют «Врагов» и еще надеется, что «Любовь Яровую» можно будет не ставить (ИП, т. 2, с. 427 – 429). [↑](#footnote-ref-81)
81. Немирович-Данченко выехал из Москвы 21 июня 1934 года. [↑](#footnote-ref-82)
82. Распоряжение об увольнении Я. Л. Леонтьева по согласованию с Комиссией по руководству ГАБТ и МХАТ было подписано Станиславским 2 ноября 1934 года, уже после приезда Немировича-Данченко из Ялты в Москву. [↑](#footnote-ref-83)
83. Немирович-Данченко не совсем точно представлял себе, что послала Бокшанская Енукидзе. Кроме копии его письма к Станиславскому от 20 сентября 1934 года она передала и копию его письма к ней самой от того же числа. В письме он давал ей право оповестить начальство об его мнении в нужную минуту. Быть может, это было излишним, но тем самым Бокшанская снимала подозрение в самовольности своего поступка. Затем она оговорила, чтобы считать эти документы полученными «в частном порядке» (Сопроводительное письмо Бокшанской к Л. Н. Минервиной от 26 сентября 1934, ОА № 53).

Сахновский тоже послал Енукидзе копию своего письма к Станиславскому от 16 сентября 1934 года. Очевидно, он сделал это раньше, потому что ко дню отправки копий Бокшанской было уже известно, что Енукидзе согласился с ним, что нельзя работать, если Художественная часть находится в зависимости от Административно-хозяйственной. [↑](#footnote-ref-84)
84. Однако дату премьеры установил не театр. Н. В. Егоров говорил: «Я обратился с вопросом в ЦИК, как решить. Из ЦИК сказали пускать спектакль “Грозы” — 2‑го декабря» (Протокол производственного совещания Художественного цеха МХАТ от 23 декабря 1934. — КП 7538, л. 3). [↑](#footnote-ref-85)
85. Работа была начата 8 октября 1934 года и приостановлена спешными репетициями «Врагов», куда были взяты некоторые исполнители. К этому факту имелось и другое отношение. Так, Кудрявцев писал 24 октября 1934 года в дневнике: «Вообще наши мечты о настоящем искусстве наивны и детски. К. С. — мечтал нас, сволочей, съединить в одну семью — выбрал “Три сестры”, — теперь получен приказ ставить горьковскую пьесу “Враги”, и репетиции “Трех сестер” откладываются» (А № 1541, л. 75 об.). [↑](#footnote-ref-86)
86. В первоначальном проекте этого письма, адресованном не Наркомпросу, а прямо Сталину, подписи Станиславского и Немировича-Данченко располагались не одна под другой, а рядом — в левой и правой стороне листа. Этот проект Станиславский предполагал обсудить при свидании с Немировичем-Данченко 16 апреля. [↑](#footnote-ref-87)
87. Художниками «Мольера» стали П. В. Вильямс (декорации) и Н. П. Ульянов (костюмы). [↑](#footnote-ref-88)
88. Немирович-Данченко заметил опалу Мейерхольда. Знаком начала ее вскоре стал указ от 6 сентября 1936 года о первых деятелях театра, получивших звание народного артиста СССР. Мейерхольда среди них не было. [↑](#footnote-ref-89)
89. Дети Станиславского возвратились в Россию: К. К. Алексеева-Фальк с дочерью — в августе 1936 года, а И. К. Алексеев с дочерью — по окончании Великой Отечественной войны, в 1948 году. [↑](#footnote-ref-90)
90. 27 апреля 1937 года постановлением ЦИК СССР было введено новое официальное наименование МХАТ: «Московский Ордена Ленина Художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького». Театр был награжден этим орденом после триумфальной премьеры «Анны Карениной» в постановке Немировича-Данченко. Этим актом открылась серия присуждения званий и наград мхатовцам, в том числе персонально орден Ленина получили Станиславский и Немирович-Данченко. [↑](#footnote-ref-91)
91. 5 июня 1937 года, в день снятия Аркадьева, Немирович-Данченко провел, как оказалось впоследствии, последнюю репетицию «Бориса Годунова». На ней он, между прочим, волновался о подготовленности спектакля к гастролям («Для меня ново, что перед этой сценой есть еще хор. Как же это делать в гастролях, без пробы?» — *Немирович Данченко Вл. И*. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». — М., ВТО, 1984, с. 134). На этой репетиции, несмотря на прежние частые споры с режиссером спектакля С. Э. Радловым, Немирович-Данченко говорил с верой в художественный «идеал», взятый для этой постановки. Но коли пьеса была нежелательна на гастролях в Париже, то нежелательна она была и в московском репертуаре, что и составило внешние обстоятельства прекращения работы над ней. [↑](#footnote-ref-92)
92. По официальному документу — «Анкете арестованного» (ксерокопия в Музее МХАТ), М. П. Аркадьев был арестован 11 июля 1937 года. [↑](#footnote-ref-93)
93. То же исходит из письма Л. Я. Гуревич к Станиславскому от 26 мая 1937 года. Она пишет о прямом влиянии «системы» на Хмелева и Тарасову в спектакле «Анна Каренина» (Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М., «Искусство», 1978). [↑](#footnote-ref-94)
94. Работа Станиславского над «Тартюфом» не учитывалась в репертуарном плане театра, о чем заявил новый директор МХАТ Я. О. Боярский на производственном собрании актерского цеха МХАТ 9 апреля 1938 года. Премьера спектакля, завершенного Кедровым и посвященного памяти Станиславского, состоялась 4 декабря 1939 года. [↑](#footnote-ref-95)
95. Я. О. Боярский был назначен в МХАТ 5 августа 1937 года, 7 августа приступил к работе. Немирович-Данченко 11 августа приветствовал его бодрой телеграммой из Парижа: «Коллектив Художественного театра, узнав о давно желанном нами назначении Вас директором театра, шлет горячий привет и уверенность в дружной совместной работе, как по политической и административной, так и по художественной линии дорогого нам всем театра» (Ф. 4, письма Вл. И. Немировича-Данченко к Я. О. Боярскому.) Сдается, что уже выработался штамп веры во вновь назначаемого директора. [↑](#footnote-ref-96)
96. Аркадий Николаевич Торцов — «знаменитый артист, режиссер и преподаватель», герой книги «Работа актера над собой» (КС‑8, т. 2, с. 9). [↑](#footnote-ref-97)
97. Публикации ранее неопубликованных писем Станиславского см. в 9‑м томе выходящего 9‑томного собрания его сочинений; документов, связанных с Л. М. Леонидовым, — в кн.: *Рогачевский М. Л*. Трагедия трагика. Леонид Леонидов. Документальное повествование. М., «Искусство», 1998. [↑](#footnote-ref-98)