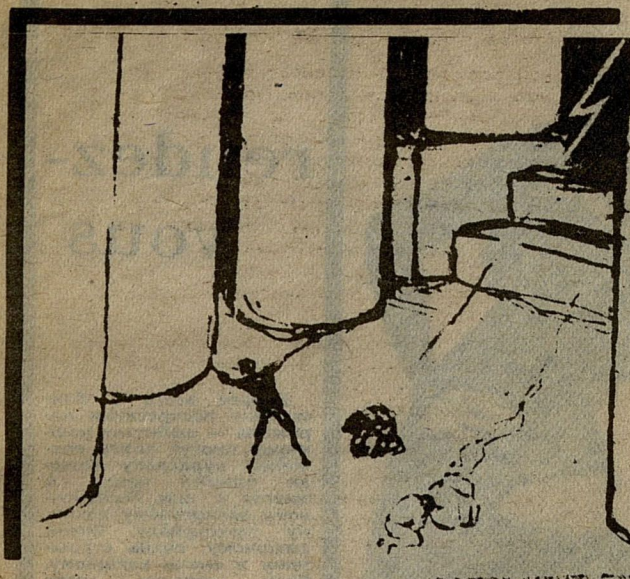


13.11.92

Станиславский



В ночь на 30 августа 1919 года Константина Сергеевича Станиславского арестовали. Тогда же взяли на Лубянку и Ивана Михайловича Москвина. Оба они якобы числились в списках членов кадетской партии, по которым Чека ликвидировала тогда всех подряд. Так докатилась до Московского Художественного театра волна красного террора, развернувшаяся по России. Все, кто мог, бросились спасать «старика». Ошибка вскоре выяснилась, и Станиславский вновь сел за режиссерский стол. В то время он ставил мистерию Байрона «Каин». Репетировал и 29, и 31 августа, прервав работу только на день ареста.

Революция и гражданская война, развязанная большевиками, — война братоубийственная, грешная, безбожная, и нет ей оправдания. «Разрешение крови», насилие не освобождает, а порождает человека. Каин убил своего брата Авеля. Кровь пролилась, но человечество не стало счастливее. Жертвы не оправдались. Первый богоборец, восставший против власти Бога, превратился в «первого убийцу» на земле. С такими мыслями Станиславский погружался в трагедию Байрона, казалось бы, такую надмирную и философски отчужденную от бушующих вокруг событий.

Нет, для самого Станиславского как человека и художника еще со времени первой русской революции волновалась его мистерия Байрона стала теперь необычайно и по-новому близка. Революция 1917 года принесла ему жестокие испытания и лишения. Он должен был перенести смерть безвинно расстрелянного младшего брата Юрия и трех его сыновей в Крыму (в пору, как он пишет, «первых недель крымской практики», когда удалось спастись только женщинам, да и то не всем...). В Москве был арестован племянник Мика (сын другого брата — Владимира). Тяжело больного его сослали вместе с женой и ее сестрой (дочерью Рябушинского) на Соловки, где он и скончался. Пришлось потерять алеевские золотоканительные фабрики (немалые доходы от которых Станиславский всегда тратил на жизнь Художественного театра). Наконец, нагрянуло выселение из родного дома в Каретном ряду, где он вел ежедневные репетиции со студийцами. По распоряжению Дзержинского дом вместе с каретными сараями подлежал реквизиции для нужд автобазы Совнаркома. Ежедневно по утрам к нему, «полудетому» (то есть, очевидно, без галстука. — М. С.) «врывался комендант Чека и, потрясая наганом, требовал освободить все помещение в 24 часа». Никакое заступничество Луначарского, обращение Бонч-Бруевича и даже Ленина к Дзержинскому не помогло: выселение состоялось (а автобаза для высшего чиновного аппарата напротив Эрмитажа в Каретном ряду стоит, вольготно раз-

¹ Семью Станиславского из 16 человек (он тогда принял всех родных) в 1921 году, после двухлетних мучений, переселили в Леонтьевский переулок, позже, еще при его жизни, в 1936 году перемещенный в улицу Станиславского. Как рассказывал мне его помощник по последней студии молодой В. З. Радомысленский, он прибежал, чтобы сообщить учителю радостную весть. Старик смущенно покачал головой и произнес: «Приятно, конечно, но как-то неловко: ведь городской голова Леонтьев — мой дядя».

росшаяся, и поныне — пойдите, полюбуйтесь!)

Если добавить к этому, что в октябре и ноябре 1917 года к театру в Камергерский переулок актерам приходилось пробираться за минуты затишья после перестрелки по мезиву из известки и битого стекла, и каждый кратко записывал в общий Дневник дежурств: «Был живым. 3 ноября. И. Москвин», «Жива была 3 ноября. О. Книппер». Если знать, как возмущен был Станиславский «осквернением» сцены Малого театра, загаженной красногвардейцами, палившими оттуда из окон по юнкерам в «Метрополь». (В обращении к А. И. Южину Станиславский с гневом пишет: «точно изнасиловали мою мать»). Если вспомнить, что после октябрьского переворота спектакли в МХТе прекратились «вследствие политических событий» и ежедневно шли разговоры о том, кто арестован, убит, сослан, кто покончил жизнь самоубийством, кому удалось чудом уехать за границу, а кто здесь пухнет с голоду. И наконец, пришла жуткая весть о расстреле всей царской фамилии в Екатеринбурге. Возможно, до него доходил и слух о послании патриарха Тихона Ленину, предрекавшего трагическую гибель России, потерявшей Бога после революции. Последним ударом был «раскол» Художественного театра: уехавшая на гастроли «Качаловская группа» оказалась за рубежом. МХТ был на краю гибели — это зловеще доказывали деятели Пролеткульта.

И все-таки, несмотря ни на что, Станиславский не собирался, как многие, проклясть родину, бросить дело всей своей жизни и эмигрировать. Более того: он упрямо продолжал работать даже тогда, когда выстрелы звучали совсем рядом. Все невзгоды, голод, холод переносил стоически. Стерог ждал, как все, жалкие пайки в очередях. Высокий, седой, чернотростный, нес на плече, не сгибаясь, мешок картошки, широко шагая по Дмитровке. Вскоре он счел необходимым возобновить спектакли МХТ «для широких кругов демократии, невзирая ни на какие политические повороты», и требовал от всех бескомпромиссной дисциплины в любых мелочах творческого труда.

Может показаться, что «КаЭс» (как звали его внутри театра) был просто аполитичным человеком, чудачком, «не от мира сего» (тут революция, а он, видите ли, напоминает, чтоб не забыли посыпать песком скользкий тротуар у вхо-

да в театр!). Возможно, что он толком не знал, кто реально захватил власть — эсеры или большевики, путал, как по имени-отчеству зовут Ленина и Троцкого, какие посты они занимают, и вообще, долго ли продержится советская власть. Наверное, так оно и было. Многие называли КаЭса современным Дон Кихотом. Профессор Алперс на лекции в ГИТИСе рассказывал, что видел его впереди некоего театрализованного шествия в первый юбилей Октября едущим из Камергерского по Тверской на своем «Росинанте» в рыцарских доспехах, в шлеме, с копьем наперевес.

Легенды эти, может статься, достоверные, все-таки скользят поверх глубинного мира художника, потрясенного тем, что произошло с его родиной, его близкими, но твердо верящего в то, что «искусство выше политики», что «красота спасет мир». И он не уставал повторять, что теперь наша главная миссия — спасение русского искусства, русской культуры. Он все еще надеялся, что высокое искусство победит хаос, вернет в жизнь утерянную гармонию, верил, что «не политика, а искусство объединит все народы, принесет им мир и дружбу».

К сожалению, его вера оказалась иллюзорной, и постановка «Каина» это жестоко подтвердила. Как ни открещивался Станиславский от политики, она властно вторгалась в его замысел. Его режиссерские заметки к постановке мистерии Байрона, написанные вскоре после ареста (с 3 сентября — по 8 ноября 1919 года), до сих пор полностью не опубликованные², закипели остроумной страстью, личной болью художника, пожелавшего если не принять, то хотя бы понять логику революционного переворота в свете вековой мифологии, претворенной английским поэтом.

² Автор этой статьи на своем опыте почувствовал всю безнадёжность попыток публикации ключевых политических идей документа, когда в 1977 году из верстки его книги «Режиссерские искания Станиславского» (том II) по анонимному доносу были вырублены наиболее значительные цитаты из «Режиссерских заметок к «Каину»». После чего автора книги так «прорабатывали» на всех партийных и научных уровнях, что до сих пор вспоминается об этом с внутренним содроганием, вернее, отвращением: ведь хотелось только одного — донести до сознания читателя правду о том, как принял Станиславский революцию. Но именно этой правды испугались власти, предержавные номенклатурные чиновники.

Так Станиславский стал «политиком поневоле» и выбрал для своего первого послереволюционного спектакля трагедию, в которой осмыслена изначальная идея «разрешения крови». То противоречие Божеского и Дьявольского начал, Добра и Зла, которое постоянно тревожило предреволюционные постановки Художественного театра, теперь выступило категорическим императивом.

Не митинговый агитспектакль, где по сцене шествовали бы восторженные массы с красными флагами, задумывал Станиславский, а трагедию, охватывающую истинные противоречия человечества, дожившие от первородного греха до наших дней, но так и не разрешенные. В отличие от Мейерхольда с Маяковским (а может быть, и в полемике с ними) Станиславский ставил не мистерию-буфф, а «мистерию-обряд», как бы исполненную монахами со свечами под сводами средневекового готического храма.

Как известно, в «Мистерии-буфф», написанной Маяковским в августе 1918 года и вскоре поставленной в Петрограде Мейерхольдом, в сатирическом, решительно-лубочном стиле был переосмыслен библейский сюжет «всемирного потопа» в духе современной революционной борьбы: семь пар нечистых (пролетариев) запросто справлялись с семью парами чистых (буржуев), загоняя их с помощью чертей в преисподнюю. Никаких проблем: бесовское начало было подано в фарсовой манере, богоборчество разрешалось буффонадой. А затем вперед выходил «Тринадцатый апостол» — человек-просто (его монологом вначале читал сам Маяковский). Мону-ментальная фигура и трубный глас поэта, одержимого тогда идеей насилия над старой Россией, утверждали величие революционной победы. Позже, в московском варианте, Мейерхольд вводил в спектакль документальные «врезки» — победные донесения с фронтов гражданской войны, свежие сводки с поля боя: «Перекоп взят!» — кричал ворвавшийся на сцену красноармеец, и рокот «ура!» раскатывался по залу.

Ничего похожего не было и быть не могло в стенах Художественного театра, а слово «Перекоп» могло лишь больно ударить режиссера вестью о крымских расстрелах. Станиславский считал возможным поставить теперь, в 1919 году, трагедию о революции только как о братоубийственной войне. Ра-

13

ди этого и вдумывался в байроновскую поэму, постигал ее современные камертоны.

Заметим, что режиссер Художественного театра невольно вступал здесь во внутреннюю полемику не только с деятелями «Театрального Октября», но и с блоковской идеей революции как неизбежного жертвенного «возмездия» русской интеллигенции за ее отрыв от народа. Он не чувствовал справедливости в этой позиции. «Все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное», — мог по совести и по праву повторить Станиславский чеховские слова.

Разумеется, как каждый честный русский человек, он сочувствовал идее освобождения России, был убежден, что «дальше так жить невозможно», видел, что «готовится здоровая, сильная буря». Но в преддверии революционных событий Станиславский вместе с Немировичем-Данченко чаще ставил спектакли-предупреждения. Человека ожидает встреча со смертью, с Дьявольским началом, с насилием, со злом косной массы, и горе ему, если он, одинокий, не сможет отстоять свою Правду, Добро, своего Бога. Эти мотивы зазвучали еще в «Докторе Штокмане» и «Одиноких», потом в «Вишневом саде» и в метерлинковской трилогии, позже, после первой революции, в «Бранде», «Драме жизни» и «Жизни Человека», еще позже и окровеннее в «Гамлете», «Братьях Карамазовых», «Анатэме» и «Бесах» («Николае Ставрогине») и уже во время войны, в преддверии революции 1917 года, в «Маленьких трагедиях» Пушкина и «Селе Степанчикове». Почти каждая постановка этих лет несла в себе глубинное зерно противостояния силам Зла, убийства, безбожия, звала к сопротивлению Дьявольскому нашествию на мир Божий.

Теперь, после революции, ставя «Каи-

Байрона и одновременно — в жизнь России 1919 года. «Большевики говорят, что они несут благо миру (раб даже просит). Исходя из этих принципов, они отрицали войну. Теперь они сами начали еще худшую войну, так как же может быть то, что называется благом — как может быть братоубийственной войной.

Параллель». Вот вам и «аполитичный» художник, человек не от мира сего! Нет, Станиславский непреклонен. Но справедлив. Мысль его стремится к объективности: в самом деле — в чем сила Люцифера? Чем он покорила волю Каина, зародил сомнение в его душе? Шаг за шагом Люцифер (Дьявол, «Несущий свет») повлек его за собой, показал все мироздание, чтобы открыть тайну бытия. Оказывается, каждый человек смертен, а бессмертия вообще нет на земле. Открытие это возмущает Каина, зарождает в его душе сомнение в правоте Бога (Люцифер действует, «как Яго на душу Отелло», замечает режиссер, игравший и ставивший «Отелло» в юности и много позже).

Так «через Каина (Люцифер) борется с Богом», более того, превращает его в свое оружие противоборства. Раз что Бог допустил существование добра и зла, жизни и смерти, мир его несовершенен. «Наткнулись на несовершенство Бога», — записывает режиссер после одной из репетиций. — Он подослал Змия, он же знал, что из этого выйдет. Для исполнителя Каина легко проникнуться возмущением через эту несправедливость и провокацию. Постепенно в душе его созревает идея богоборчества. «Каин делает вывод, как же то, что называется благом или Богом, может из себя творить такое зло (несчастье обрушивается на первую любовь). Змий говорит правду — Бог не есть добро». Став по сути «Каино-Люцифером»,

ходит, — подчеркивает Станиславский. — Одни говорят — вон все предрассудки, никаких условностей, оголенная правда. К чему они привели? — К насилию. Ничего, говорят большевики, — пусть, со временем все перемелется и будет добро». Нет, решительно возражает Станиславский, система большевиков — Каина — Люцифера не годится. «Анархизм (атеизм. — М. С.) хорош только при идеальных людях, но как только они не идеальны, неизбежны добро и зло, чтобы сдерживать людские центры и направлять их. Пока человек не идеален — система Люцифера неправильна».

Раз так, то безнадежны упования на будущее, на то, что «со временем все перемелется и будет добро». «Ленин испытывает то же, что Каин. Он мечется со своей программой, а Сухаревка (рынок. — М. С.) его побеждает».

Что же делать актерам, играющим «Каина», в это беспокойное, дисгармоничное, страшное время? Ни в коем случае не отгораживаться от него, отвечает режиссер, а «оценить ошибку грехопадения», «осознать ужас, т. е. увидеть и познать и впереди себя все войны — и последнюю, братоубийственную. Исход может быть только один — возвращение к Богу. «Каин не принимает того, что есть. Он видел то, что показал Люцифер. Теперь он отрешается от знания. Убил — и обратился к Богу. (Его) карают. И все-таки он остается с вопросом, без разрешения его. Самое страшное — молчание Бога», словно пушкинский финал — «народ безмолвствует».

Под «погребальный звон колоколов» Ангел ставит клеймо на чело Каина. Вместе с женой и детьми изгнанный Каин уходит «в пустыню, в мертвый

ней гармонии, выстраивал величественное и спокойное здание храма с массивными колоннами, вел действие «в замедленном темпе, соответствующем важности мировой мистерии». Остро-современный экспрессионистский замысел облекался в классически строгую, монументальную форму. Но она не ожила, не придала искомую гармонию и поэтичность судьбам первых и ныне живущих людей, а только лишь остудила боль их страданий.

Горечь провала была особенно ошущима потому, что слишком многое вложил Станиславский в эту постановку, на многое надеялся. Здесь подрывалась его надежда не просто дать нечто «созвучное» революции, но вера в то, что искусство сможет преодолеть трагические противоречия жизни.

Создатель Художественного театра снова и снова повторял: «Надо поскорее сделать так, чтобы и война, и революция были эстетичны. Тогда можно будет жить...» И он торопился: с полной отдачей сил, невзирая ни на какие тягостные обстоятельства жизни своей семьи, театра, страны, с абсолютной честностью и ответственностью перед самим собой, перед искусством, перед временем, максималистски требовательный к себе и к другим. Жизнь была сильнее искусства, и внести в нее поэтическую гармонию художнику было не по силам.

Как только «Качаловская группа» вернулась в Москву, весь Художественный

КРОВИ?»

на», Станиславский в чем-то должен был вступить в спор и с самим Байроном, невольно делая историческую поправку. Английский поэт, вдохновленный борьбой итальянских карбонариев, писал в 1821 году о грядущей революции, романтизируя тираноборца Каина. Русский режиссер ставил его мистерию почти сто лет спустя, когда революция в России уже свершилась и превратилась в кровавую бойню, где Сатана («грядущий Хам») правил бал. Вот почему для режиссера вперед выступила как главная тема противоборства Божьего и Дьявольского начал, сражения Добра и Зла, а гордый бунт Каина, бунт «бессмысленный и безобразный», обрел устрашающие черты.

Читая заметки Станиславского к постановке «Каина», чувствуешь, как бьется его мысль в поисках ответа на самые сокровенные вопросы человеческой жизни. От первых людей, живших на земле, через многие века и поколения протянулись эти вопросы к XXI веку, так и не найдя себе разрешения. И каждый человек мучительно пытается найти ответ для самого себя, но — тщетно. Есть вечные тайны бытия, скрытые от человеческого познания.

В самом деле: кому-то кажется, что можно только верить в существование Бога и Дьявола, но нельзя представить себе их реальное материализованное присутствие воочию, в земном пространстве. Станиславского, как человека истинно верующего в Бога, как в высшее Благо на земле, подобные материалистические претензии вовсе не смущали. Ему важно было только найти источник Зла.

«Откуда зародилось зло? От Бога или от Черта?». С этого главного вопроса начинаются режиссерские заметки Станиславского. Ответ для него ясен: во всем виновен Дьявол — Люцифер. Он повел Каина к познанию Зла, направил на разрушение мира и добра, заставил его пролить кровь брата.

«Люцифер — большевик-разрушитель. Как для Ленина, для него не важна Россия, — а что будет дальше?.. все равно». Вот позиция режиссера, с которой он начинает и которой завершает свое проникновение в мистирию

брат может убить брата, совершить любое святотатство во имя восстания против божественной власти. Раз «его (Авеля) кровавую жертву (ягненка) Бог принял, а Каинскую бескровную, трудовую (плоды) не принял (и жертвенник разбросал)... Раз что кровь угодила Богу, так я принесу кровавую вторую жертву, т. е. убью тебя». Вот почему Каин убил Авеля — как высший акт богоборчества, став «первым убийцей» на земле.

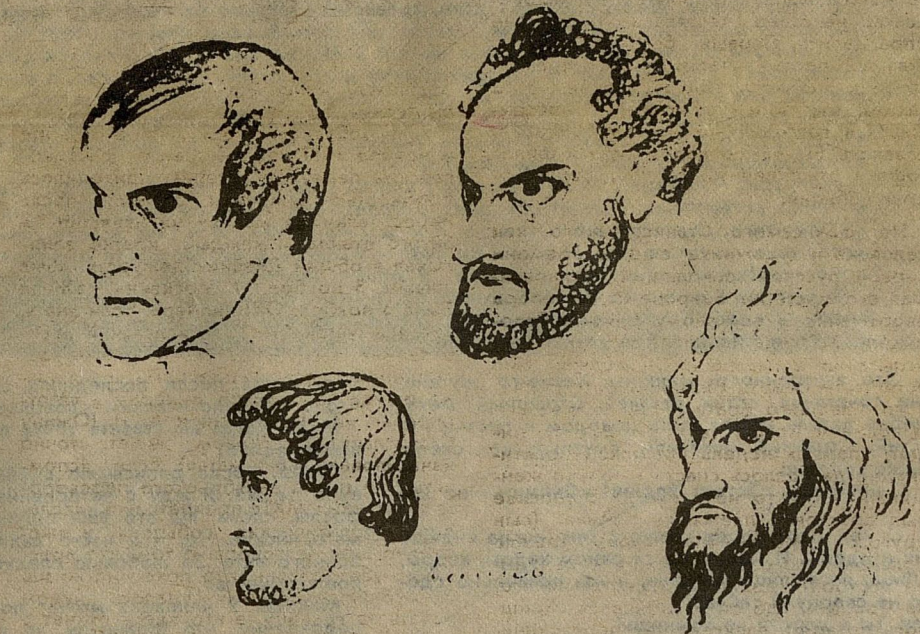
Прочертив так логику страшного поступка Каина, режиссер вдруг останавливается. И не случайно. В Авеле он почувствовал намеки на будущего Христа. «Верую и любовью спасется мир», — говорит Авель. Ведь он называет Каина — «брат после убийства, заступается за брата» — «не ведает, что творит». Все существо режиссера не в силах принять убийства человека.

Люцифер же, напротив, готов праздновать свою победу. Его вовсе не смущает гибель Авеля — ведь она совершилась во имя борьбы с несправедливой «политикой» Бога, во имя свободы от нее. Тут необходимо быть беспощадным, так как согласие, компромисс, ограничения в праведной борьбе и прочее «уменьшают, убивают свободу. Надо допустить правду, свободу, пусть гибнут люди, пусть все перемелывается, в конце концов придут к правде, познают все».

Но режиссер не хочет, не может принять свободу ценой гибели людей. Он убежден, что свободы нельзя достичь с помощью насилия над человеком. «Бог утверждает, что такая свобода приводит к эгоизму, и только через добро и непротавление злу и пр. можно получить добро. Люцифер утверждает, что добро и зло (все зло в них) породил не он, а Бог. Пока не было добра и зла, было блаженство — рай».

Какой же рай может быть в стране, охваченной злобой гражданской войны, возмущается Станиславский, когда люди убивают, насиляют друг друга, умирают от голода, от свирепствующего тифа, когда толпы озверевших мужиков грабят и сжигают помещичьи усадьбы, а в городе бесчинствуют банды вооруженных матросов, врывающихся в «барские» квартиры, когда идет разгром церквей, монастырей и расстрел священников, чтобы «на десять лет никто из них не смог бы поднять головы» (как писал Ленин Бонч-Бруевичу).

«Сравнение с тем, что сейчас проис-



край, к востоку». Отныне потомство пойдет от богоборца Каина, а не от кроткого Авеля, кто был бездетен. «О, Авель, Авель! — Мир ему! — А мне?» Таким безответным вопросом заканчивалась мистерия Байрона.

Спектакль, впервые показанный 4 апреля 1920 года, не имел успеха. Он прошел всего восемь раз и затем был снят. «Провал», подтвердила пресса. «Какой прекрасный и величественный замысел, и какая горькая потрясающая неудача!»

Что же произошло? В чем причина столь горестной неудачи? Надо полагать, что они скрывались не только в противоречиях между формой и содержанием произведения, но и в неразрешимом разладе между искусством и жизнью.

Сложное переплетение режиссерских раздумий о прошлом и современности как будто предполагало рождение спектакля резко дисгармоничного, катастрофического, пересеченного криком отчаяния и страха перед первым вторжением Смерти. Но режиссер, словно наперекор своему замыслу, искал внеш-

театр во главе со Станиславским уехал на долгие гастроли по Европе и Америке. Но ни триумфальный успех, ни лестные предложения зарубежных антреприз — ничто не остановило русского режиссера. Два года спустя он вернулся вместе с театром в «мучительницу» Россию, чтобы исполнить свою миссию спасения русской культуры и продолжить поиски ответа на молчаливый укор Бога: как освободить людей без «разрешения крови»?

Марианна СТРОЕВА.

Рисунки художника Н. Андреева к спектаклю «Каин» (1919 г.):

- Молния.
- Испания мизансцен.
- Испания грима Каина.

³ Здесь и далее цит. Режиссерские заметки К. С. Станиславского к мистерии Дж. Байрона «Каин» (в переводе И. Бунина). Музей МХАТ. К. С. № 18892/1. 1919 г. до 3 сентября — ноябрь 8.