Ольга Абрамова

«Ганнеле» как место встречи

Пьеса «Вознесение Ганнеле» была опубликована впервые в Германии в 1893 г. под названием *Hannele Matterns Himmelfahrt* – «Вознесение Ганнеле Маттерн». Премьера состоялась в том же году, 14 ноября в *Königliches Schauspielhaus Berlin*. На этом представлении встретились автор пьесы Герхарт Гауптман, режиссер спектакля Макс Грубе, французский режиссер Андре Антуан и русский издатель, редактор «Нового времени» А.С. Суворин – он еще не создал тот театр, который откроется в Петербурге в 1895 г. и будет известен как Суворинский.

Легкая минута

Сразу после представления Андре Антуан приобрел права на постановку пьесы во Франции, практически немедленно заказал Жану Торелю и Леону Ру ее перевод на французский язык. Он поставит «Ганнеле» в Париже в *Théâtre Libre* уже 31 января 1894 г.

Сильное впечатление вынес со спектакля и Суворин, который издал пьесу в России в 1894 г. (автор перевода *А.Г.*[1]). Опубликованный текст не получил разрешения для представления на сцене. Однако Суворину удалось провести через драматическую цензуру сокращенный вариант перевода, подготовленный сотрудником «Нового времени» В.П. Бурениным[2]. В Суворинском театре премьера «Ганнеле» состоится 11 апреля 1895 г. и станет одним из главных козырей сезона.

Макса Грубе (режиссера берлинской «Ганнеле») в России уже знают по гастролям мейнингенцев. Он знакомится с К.С. Станиславским во время коронации Николая II, в мае 1896 г. – по всей вероятности, в доме у Красных ворот, принадлежащем фирме Алексеевых и арендованном немецким посольством для торжественных приемов и спектаклей. Грубе приглашает московского «любителя» приходить за кулисы на все репетиции и спектакли в Берлине.

Станиславский на момент этого знакомства уже поставил свою первую «Ганнеле» – премьера ее была также подготовлена ко времени коронации и состоялась в помещении Солодовниковского театра 2 апреля 1896 г. На коронационные торжества в Москву съехались иностранные гости, и для Станиславского было очень важно, что его работу «будут смотреть и оценивать не только москвичи, не только провинциалы, но и иностранцы»[3].

Летом 1897 г., посмотрев в числе прочих берлинских постановок и «Ганнеле» Макса Грубе, Станиславский пишет французскому театральному критику и драматургу Л. Бенару: «…Я привез с собой груду записок, исписал целую тетрадь, зарисовал целый альбом»[4]. Через год после этого он ставит – теперь уже в Художественном театре – свою вторую «Ганнеле».

Когда, пытаясь осмыслить время и место возникновения пьесы Гауптмана в общеевропейской жизни, сопоставляешь эти простые факты, замечаешь непринужденность, с которой театральные деятели Европы идут на контакты друг с другом. Россия создает европейскую театральную ситуацию вместе с остальными странами. Жажда общения, легкость возможных союзов дают ощущение Европы как

Афиша спектакля «Вознесение Ганнеле», *Théatre Libre*, режиссер Андре Антуан. Иллюстрация *Paul Sérusier*

живого и приятного единого пространства. Думает ли Андре Антуан, когда он едет смотреть премьеру в Берлин, давно ли был написан рассказ Ги де Мопассана «Два приятеля» – в котором два голодных парижанина во время франко-прусской войны отправляются на рыбную ловлю, а их принимают за шпионов и расстреливают немцы? Нет, кажется, не думает. Жестокий след в памяти оставили кровопролитные войны, и франко-прусская, и прусско-австрийская – но эти ужаснувшие всех страницы теперь перевернули и верят: такого больше быть не должно.

Накануне XX века, в год европейской премьеры «Ганнеле» мы видим необыкновенно спокойную, умиротворенную и обнадеживающую минуту. Кажется, что впереди очень светло и хорошо. Если что и пугает в эту минуту, то только безалаберность в организации коронационных празднеств, которая привела к чудовищной давке на Ходынском поле: раздавленные трупы возили телегами. Будто страшное предсказание. Какая-то доля предвидения присутствует и в так называемой новой драматургии: не только в «Ганнеле», пьесе про смерть девочки и ее вознесение, но и в «Чайке» А.П. Чехова, с ее призвуком катастрофичности и разрушения мира, звучащем в монологе, сочиненном Треплевым: «…все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли… Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа…».

Известно, во что превратит эту легкую минуту наступающий век. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого», изданной в 1936 г., вспоминал: «…поднялась война, разгорелись патриотические страсти, немецкие писатели выступили с резкой, гневной декларацией против “русских варваров”, и имя Гауптмана стояло одним из первых. И у меня в кабинете… с библиотечного шкафа, на котором портреты писателей, кто-то из моих друзей, очевидно, тоже в припадке патриотического негодования, вытащил портрет Гауптмана и уничтожил его. Так до сих пор и белеет овальная плешь над отделением с его произведениями»[5].

Гауптман и его поэтическое виде́ние

По короткой справке о премьерах пьесы, приведенной выше, видно: Гауптман стремительно становится общеевропейски важным автором. Сценический успех «Ганнеле» был огромный, она с триумфом обошла все европейские сцены, а Гауптман был удостоен Грильпарцеровской премии за лучшее драматическое сочинение.

Поэтическая пьеса-виде́ние (*Traumdichtung*) «Ганнеле», появившаяся после «Ткачей», означала поворотный пункт в творчестве Гауптмана. Героиня пьесы – 14-летняя девочка, которую избивает пьяный отчим. Она пытается покончить с собой, бросившись в пруд, ее успевают вытащить из воды, но она уже слишком слаба, чтобы выжить, и перед смертью в сельском приюте для бедных перед больным ребенком открывается рай. В предсмертном бреду ей являются ее умершая мать, ангел смерти, а затем светлые ангелы и Странник, который освобождает ее от страданий.

На Гауптмана обрушился целый ряд самых разнообразных и противоположных обвинений. Для натуралистов пьеса означала отречение от прошлого и переход в лагерь символистов. Католики, видя в Страннике Иисуса Христа, пытались добиться запрещения кощунственной пьесы, так что на афишах спектакля в Берлине пришлось избегать слова «вознесение». Эстетов шокировали реалистические сцены, революционно настроенные круги ожидали от Гауптмана нового пламенного социального протеста и были разочарованы. Немецкий историк, философ и публицист Франц Меринг резко порицал Гауптмана за религиозные мотивы и мистические грезы.

С другой стороны, многие говорили о поэтическом построении пьесы. По свидетельству известного немецкого театрального критика Поля Шлентера, немецкий писатель Густав Фрейтаг высоко оценил знание

законов сцены Гауптманом, которое позволило ему «создать нечто, что может придумать только настоящий поэт»[6]. Наш современник, театральный критик Эберхарт Фромм в своей статье, посвященной пьесе Гауптмана, отмечает, что о ее поэтическом строе говорил и Томас Манн: «Лихорадочное небо бедной Ганнеле – что это если не натуралистическая патология, вознесенная в чистейшую поэзию?»[7].

В предисловии к русскому изданию «Ганнеле» Суворин писал: «Во время первого представления в Берлине публика протестовала против появления на сцене Христа в виде Странника, и в следующие представления Странник является в виде молодого человека без бороды, в длинной темной одежде, которая потом спадает с него, и он является ангелом в белой, блестящей одежде. Публика протестовала и против ангела смерти, когда он заносит меч над больною девушкою, а потому в следующих представлениях и этот жест был отменен»[8].

Суворин имел все основания думать, что нарекания на пьесу со стороны духовной цензуры будут и в России. Он предложил отличный ход: отдельной строкой в списке действующих лиц дал «видения, являющиеся Ганнеле», и дальше перечислил имена видений. Не придерутся же к видениям. Однако, судя по тому, что пьесу Буренину все же пришлось сокращать, без трудностей не обошлось.

На эти же трудности натолкнутся в Художественном театре – и обойти не сумеют. Наше первое прикосновение к материалам по постановке Станиславским «Ганнеле», не вышедшей на зрителя в первый сезон Московского Художественного театра, было связано как раз с прояснением истории запрета спектакля московским митрополитом Владимиром. Об обстоятельствах снятия полностью готового спектакля с репертуара МХТ и цензурных приключениях в России пьесы Гауптмана можно прочесть в нашей статье «Загадка “Ганнеле”»[9].

Станиславский в поисках соавтора

Конечно, нам с самого начала было понятно, что пьеса «Ганнеле» войдет в контекст общего направления мыслей Станиславского в том виде, как они сложились к моменту, когда он берет ее в руки впервые. Мы начинали работу с исследования архивных материалов. Это прежде всего три режиссерских экземпляра, хранящиеся в Музее МХАТ. Два из них относятся к спектаклю 1896 г., один – к постановке МХТ, которую активно репетировали летом и осенью 1898 г. На данный момент они подготовлены как научная публикация, без которой невозможны наши

выводы. Их изучение открывает возможность выявить контексты других документов и выйти тем самым на рассмотрение вопросов, которые давно волновали исследователей.

Прежде всего был важен контекст чудесной, слегка разукрашенной, написанной с теплым юмором главы из «Моей жизни в искусстве», связанной с работой над первой постановкой «Ганнеле» в 1896 г. Какая поразительная свежесть подхода! Какая замечательная острота характерности! Какое чуткое ощущение обстановки, в которой создается спектакль! Разумеется, мы не собираемся снова и снова публиковать прекрасные страницы мемуаров Станиславского – но как обойтись без напоминания о них?

На этих страницах в образе не названного по фамилии антрепренера возникает смешная тень М.В. Лентовского, по приглашению которого Станиславский и ставил свою первую «Ганнеле» в 1896 г. Юмористический тон не должен сбивать нас с толку. Станиславский очень серьезно думал о Лентовском. «Уж не он ли тот директор, которого я искал?» – спрашивает он себя. Опираясь на это признание, принято повторять – не вдаваясь в подробности, как это могло быть и почему – что Станиславский первоначально думал не о Немировиче-Данченко как о партнере в деле создания будущего театра. Материал режиссерских экземпляров «Ганнеле» наводит нас на необходимость наконец разобраться в этом.

Это правда: не Станиславский искал Немировича-Данченко, а Немирович-Данченко увидел, что Станиславский кого-то ищет. И понял: этот человек ищет *«другого*, не себе подобного и даже себе противостоящего»[10]. Звучит довольно странно – а зачем Станиславскому был нужен этот *другой*? Один из возможных ответов: он не знал, какой режиссурой он собирается заниматься. Он проверял себя как начинающий режиссер.

Два экземпляра «Ганнеле» 1896 г. – один более подробный, без цензурной отметки[11] и второй цензурный, содержащий лишь правки текста[12] – написаны за два года до «Чайки». Строго говоря, назвать «режиссерскими экземплярами» их нельзя, потому что это еще не жанр режиссерского экземпляра, это просто экземпляры пьесы, которые побывали в руках у Станиславского.

Они представляют собой чтение, которое очень легко оставить (если, конечно, не обращаться к ним просто за текстом самой пьесы). Это скромнейшие экземпляры, не претендующие не только на философское или общехудожественное решение пьесы, но хотя бы на

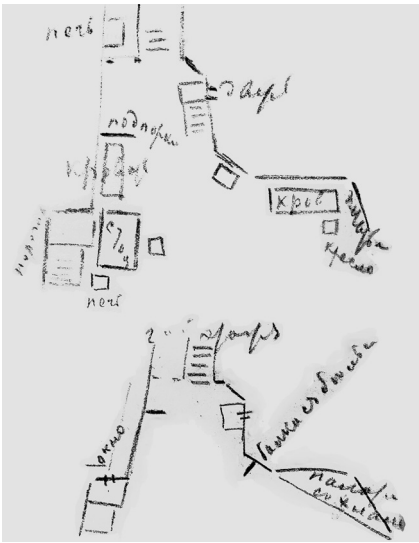


Рисунок К.С. Станиславского
в режиссерском экземпляре
«Ганнеле» 1896 г.
Начало спектакля

внятное изложение ее внутренних переходов. Станиславский во всех смыслах здесь не ясен. Он еще не обладает своим почерком режиссера, который потом будет таким быстрым: строчки будут лететь одна за другой – а вы не будете за ним поспевать; он будет искать сокращений – а вы за него уже будете знать, какое слово сокращать. Он будет захвачен потоком мыслей. В 1896 г., он словно принюхивается, притрагивается к пьесе. Лишь иногда обозначает перемещения. Зато подробно пишет световую партитуру: где «темно», где «½ света», где «свет». Эти пометки обращены скорее к самому себе или к людям, которые будут ставить свет, гром, молнию, дым – эффекты.

Начало работы: нужны хорошие плотники

Оценивая место первых режиссерских планов «Ганнеле» в становлении собственной творческой методики Станиславского, мы видим, как он начинает работать. Он ищет себя в иного рода режиссуре, и в соответствии с этим ищет новый состав людей, которые будут работать над спектаклем. Прежде всего ему понадобятся люди, легко понимающие его с полуслова. Он очень дорожил сравнением, которое от него слышали и усвоили: самое главное, чтобы два плотника не должны были бы договариваться между собой по поводу самых простых терминов, чтобы они поняли, как они собираются сочленять брусья разобранного дома.

Станиславский видел будущий спектакль, как плотники, которым привезли раскатанные срубы, видят дом. Ему казалось, что уже однажды стоял этот дом в воображении писателя, а теперь он разобран и перевезен к нему вот в таком раскатанном виде – литеры на бумаге. Ему остается собрать этот дом по мысли автора. Это был один из его методов, очень рано им предложенных. И он нашел таких людей, которых понимает с полуслова. Из найденных Станиславским «плотников» четверо пришли в «Ганнеле» из Общества искусства и литературы. Это Г.С. Бурджалов (в обеих «Ганнеле» сыграл роль портного), А.Р. Артем (оба раза играл роль старика Плешке), В.В. Лужский (в «Ганнеле» 1896 г. играл Бургомистра Бергера, а в 1898 г. руководил репетициями), И.И. Титов, который был главным машинистом сцены в МХТ до конца своей жизни (его в «Театральном романе» М.А. Булгаков вывел под фамилией Плисов как «заведующего поворотным кругом в театре в течение сорока лет»). Но для оформления спектакля Станиславский также привлек к работе и профессионала совершенно со стороны – К.Ф. Вальца.

Крепкая и милая компания собирается вокруг спектакля «Ганнеле» 1896 г.: хорошие плотники, которые умеют собрать дом на новом месте. Новый театр в мыслях Станиславского возникает как собрание людей, умеющих что-то делать вместе. Однако в момент постановки «Ганнеле» это собрание людей, которые умеют делать то, чего они еще не умеют. Ведь Гауптман – это новая драматургия. Как и Чехов. Станиславский еще не представлял себе, как собрана в мыслях Чехова «Чайка» – именно это ему и разъяснит Немирович-Данченко. Впрочем, мы забежали вперед.

Лентовский и Лев Толстой

В компании, собранной для постановки «Ганнеле», конечно же, не забудем упомянуть антрепренера М.В. Лентовского. С ним Станиславского объединяет тяготение к театральным эффектам, трюкам, превращениям, балету, а также к сказке, чудесам, фантастике.

Мы замечаем уже в самой первой записи Станиславского (1885 г.), которую можно считать режиссерской[13]: он хочет ставить «Фауста», в основном отталкиваясь от чисто театрального эффекта. Далее он будет с увлечением все больше и больше совершенствовать технические приспособления, выработанные уже в общедоступном театре.

«Ганнеле» содержит все то, что он так любит. Театр как место превращений: когда старая Сестра Марта превращается в молодую Дьякониссу,

Карикатура на М.В. Лентовского. «Колосс по увеселительной части». 1883

сельский учитель Готвальд – в Странника, платок на стуле или куча тряпья у лестницы – в призраков, кровать в приюте для бедных – в стеклянный гроб, ночлежка – в рай, а замарашка – в принцессу.

Не лишним будет вспомнить, что сразу после первой своей «Ганнеле» Станиславский будет ставить превращения в «Польском еврее» Эркмана-Шатриана. Опять же, мы видим смешение реального в*и*дения с виде*н*ием, двойное наложение: не понятно, на самом деле это происходит – или на сцене изображаются виде*н*ия? Станиславский писал об этом спектакле: «Я люблю придумывать в театре чертовщину. Я радуюсь, когда мне удается найти трюк, который обманывает зрителя. В области фантастики сцена может сделать еще многое. Она не дала и половины того, что возможно. Признаюсь, что одной из причин постановки был трюк последнего акта, который казался мне интересным на сцене»[14].

Конечно, не удивительно, что его привлекал Лентовский, антрепренер, актер и режиссер, «маг и волшебник», «колосс по увеселительной части», владелец театральной империи, устроитель сада «Эрмитаж» как целого театрального квартала с несколькими сценами, «фантастическим театром», парками, прудами, беседками – того самого сада, который станет «мечтой театральных достижений»[15] начинающего в режиссуре Станиславского.

На момент их встречи одному – 33 года, а другому – 53. Возможно, во время репетиций Станиславский мог усваивать опыт Лентовского в тех вещах, которые касались техники постановки различных сценических чудес. Но молодой любитель быстро вызвал у опытного антрепренера благоговейное уважение. Это отношение Лентовский пронесет в сердце до конца своих дней. В Художественном театре он не будет директором, но поможет оборудовать сцену сложными машинами, когда театр будет строить для себя новое здание в Камергерском переулке.

То, на чем изначально сошлись Станиславский и «маг и волшебник», гораздо глубже, чем просто тяга к постановке театральных эффектов.

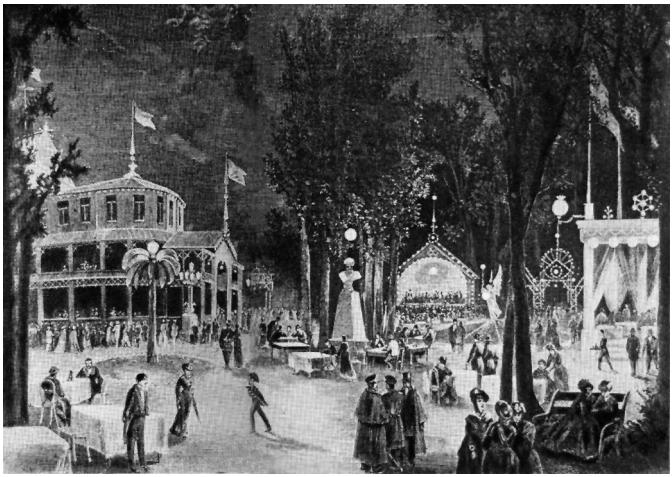
Один из последних учеников М.С. Щепкина, Лентовский, приближаясь к старости, написал о своем учителе: «Я с его смертью потерял все – он умер, и я остался на полдороге. Колесо моей фортуны сломалось и вязнет в грязи»[16]. Между тем Щепкин умер в 1863 г., а впереди у Лентовского как раз была слава владельца театральной империи. Как-то не верится, что колесо его фортуны могло сломаться в двадцатилетнем возрасте. Но представляется, что доля правды в этом утверждении есть. У Лентовского, повесившего над одной из сцен в саду «Эрмитаж» щит с надписью «Сатира и мораль», была заветная мечта, до конца его жизни оставшаяся не вполне реализованной, завладевшая им, вероятно, еще в доме учителя – это мечта о народном театре.

Мы видим, что и Станиславский шел в режиссуру изначально от своих впечатлений театра общедоступного. И в целом мысль о «театре для бедного класса» – одна из важнейших для него, поэтому в первый год МХТ и существует как МХОТ, «Художественно-общедоступный».

Лентовский пробует создать народный театр «Скоморох» дважды, и первая его попытка терпит неудачу. Заканчивая строительство театра во второй раз в 1886 г., он обращается с письмом к Л.Н. Толстому с просьбой о поддержке. Толстой откликается на просьбу и вскоре передает Лентовскому свою только что написанную пьесу «Власть тьмы». Сотрудничество с Лентовским привлекает Станиславского еще и потому, что это сотрудничество закрепляет исходные его связи с Львом Толстым.

«Власть тьмы» и «Ганнеле»

Можно поражаться, до какой степени оказалась не затоптана цитированиями эта мысль Льва Толстого об искусстве. Мы могли бы вскрикнуть: какая находка! Но, смешно сказать, это находка из той самой



Театр и сад «Эрмитаж». Рис. Н. Каразина

книжки, которую мы обнаруживаем в библиотеке Станиславского. Это брошюра, которую, по предположению И.Н. Соловьевой, «владелец взялся читать, еще не доехав до дому, страницы не разрезаны, а разняты пальцем»[17]. Брошюра со статьей «Что такое искусство?». Приведем цитату целиком, так как она имеет прямое отношение к предмету нашего исследования.

«Говорят: теперешнее искусство стало утонченно. Напротив, оно стало благодаря погоне за эффектностью чрезвычайно грубо. Представляется, положим, новая, обошедшая все театры Европы пьеса “Ганнеле”, в которой автор хочет передать публике сострадание к замученной девочке. Для того чтобы вызвать это чувство в зрителях посредством искусства, автору надо бы заставить одно из своих лиц так выразить это сострадание, чтобы оно заразило всех, или описать верно ощущения девочки. Но он не умеет или не хочет этого сделать, а избирает другой, более сложный для декораторов, но более легкий для художников способ. Он заставляет девочку умирать на сцене; и притом, чтобы усилить физиологическое воздействие на публику, тушит освещение в театре, оставляя публику во мраке, и при звуках жалобной музыки показывает, как эту девочку пьяный отец гонит, бьет. Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. И публика, испытывая при этом некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического, потому

что нет заражения одним человеком другого, а есть только смешанное чувство страдания за другого и радости за себя, что я не страдаю, – подобное тому, которое мы испытываем при виде казни или которое римляне испытывали в своих цирках»[18].

Прав ли Толстой? Думаем, да. При всех достоинствах, в иные моменты чтения пьесы ее грубость отталкивает. И все же – прежде чем окончательно согласиться с Толстым, – напомним простую просьбу писателя к режиссеру. В ответ на соображения, которые Станиславский передавал в одну из не таких уж редких их встреч в Ясной Поляне, Толстой просит постановщика смонтировать два разных варианта одной из страшных сцен «Власти тьмы». Станиславский монтаж написал. Текст входит в режиссерский экземпляр, хранящийся в Музее МХАТ. Это эпизод убийства ребенка.

Откроем рукопись, четвертый акт, сцена в сарае: «Все стены и крыша местами просвечивают, и через щели виден лунный свет. Сарай как бы транспарантный. Этот контраст света и тени придает таинственность»[19]. В темноте при свете луны разговаривают, топают ногами. От этого просыпаются птицы и начинают «летать в темноте по сараю, хлопая крыльями по стропилам крытого двора. <…> Благодаря фонарю, который держит Матрена, по стенам сарая вырастают большие зловещие тени от стоящих за погребом Матрены и Никиты. Их самих не видно». Матрена просит Никиту закопать ребенка… ласково: «ласково уговаривает его, как будто дело идет о пустой услуге», «уговаривает любовным тоном, как маленького».

«Вся эта сцена ведется так. Действующих лиц не видно, а слышны их голоса, да по стене сарая двигаются какие-то большие тени от фонаря. Анисья пристает к Никите с бешенством – делает паузы, чтобы добиться от него насилием ответа. Тон всей сцены: приставание с угрозой. <…> Потеряв самообладание, она бежит в зад сарая к воротам и во все горло кричит. <…> Перепуганные птицы опять начинают перелетать и шуметь крыльями. Матрена <…> зажимает ей рот. <…> Не видно, что происходит там, в темноте, слышно только усиленное дыхание и отдельные фразы Анисьи. <…> Матрена ласково толкает Никиту в погреб, <…> бежит в погреб, входит в него. Погреб просвечивает, как транспарант, т.к. он сделан из плетня.

Пауза, в погребе все затихает. Слышен некоторое время шум от копания ямы. <…> Вдали сторожевой колокол церкви (едва слышно). <…> Действие и внимание публики переносятся в избу».

Станиславский перестраивает композицию пьесы Толстого – он соединяет две картины в одну. Действие должно попеременно перемещаться из одной части сцены в другую. Сцена в сарае перемежается сценами в избе – картина убийства монтируется с взволнованными комментариями. Так контраст усиливает трагизм.

Анализируя этот монтаж, М.Н. Строева замечает: «Сцену, когда Никита доходит до предела бесчеловечности – закапывает в землю живого ребенка, Станиславский решает как фантасмагорию. Натуралистический план, доведенный до крайней черты, неожиданно переключается в план символический. Прием, который возникает в режиссуре Станиславского все чаще, как бы выдает внутреннюю необходимость художника “подняться над землей” в тот самый момент, когда герой не только фигурально, но даже фактически уходит с головой под землю»[20].

Не отказываясь от натуралистических подробностей, Станиславский даже в пьесе Толстого переключает план действия в фантастический. В «Ганнеле» же смерть ребенка описана вовсе без натуралистических подробностей. Не покажется ли нам – Льву Толстому так не нравится пьеса Гауптмана еще и потому, что он к этому времени уже написал свою сцену смерти ребенка? В его пьесе на ребенка сел отец. И размозжил ему косточки. У Гауптмана иначе – мало того, что косточки все целы, да еще и ангелы ананасами на небе обещают кормить:

Поднесите ей на блюде сияющего металла
Земляники, еще теплой от горячих солнечных лучей,
И душистой клубники, и персиков бархатистых,
И ананасов, и померанцев золотистых.
Пусть насладятся ее чувства
И возрадуется ее сердце
Великолепием и изобилием блаженной жизни[21].

Как бы то ни было, все сближения наших мыслей и все реальные сближения людей, встречающихся на материале пьесы «Ганнеле», очень естественны. Конечно, Станиславский мог двигаться в сторону Лентовского. И анализ режиссерских экземпляров позволяет нам сделать вывод, что он действительно думал о нем долго и всерьез, это было закономерное тяготение. Так что же произошло?

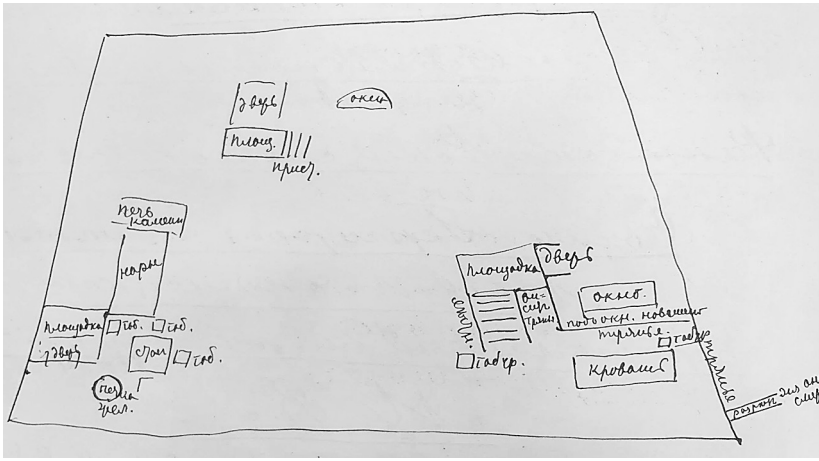


Рисунок К.С. Станиславского в режиссерском экземпляре «Ганнеле» 1898 г. Начало спектакля

Je ne sais quoi

Летом 1898 г., ставя новую «Ганнеле», теперь уже в Художественном театре, Станиславский возвращается к феерии, которую он уже однажды «собрал» и имел очень большой успех. Так что же, режиссерский экземпляр 1898 г.[22] ничем не отличается от более ранних? Случай с «Ганнеле» МХТ – особенный. Она написана всего за несколько месяцев до «Чайки». Психологических разработок мы и здесь не найдем. Но мы находим в экземпляре нечто, быть может даже более ценное для историка театра – едва уловимое ощущение рождающегося Художественного театра.

Возможности мастера роскошной, фантазийной, с эффектами и фокусами постановки Станиславский в себе нащупал очень рано. Мы уже сказали, что спустя несколько месяцев после своей первой «Ганнеле» он имел большой успех как режиссер в «Польском еврее». Но в то же время Станиславский-режиссер пробовал и разработку тонких чувств – в Обществе искусства и литературы им уже поставлены и «Плоды просвещения» (1891), и «Отелло» (1896). Вероятно, его вторая «Ганнеле» не должна была быть повтором уже найденного. По-видимому, она интересовала его как некая развилка – от красочного, странного, причудливо громкого, захватывающего зрелища – к чему-то, что волнует душу.

Для Станиславского сценизм – это то, от чего нельзя отвести глаз. Он знал в себе актерский сценизм, знал сценизм и режиссерский, но его очень интересовало, сможет ли он стать тем режиссером, от которого нельзя будет «отвести» душу. Таким, чьи спектакли смотрят не только потому, что он ловко и талантливо предлагает публике зрелище, но потому, что это зрелище таит в себе другое. Будет ли он сценичен как художник, занимающийся душевным состоянием персонажа?

Нам кажется, что именно для разработки душевных состояний на сцене он и обращается к «Ганнеле» вновь. Героиня пьесы находится в очень сложном душевном состоянии: она потеряла мать, у нее тяжелые отношения с отчимом, который ее избивает, но к которому она, судя по всему, привязана. Она только что пыталась кончить жизнь самоубийством. Ганнеле точно не знает, чего хочет. Хочет ли она наконец умереть? Или все-таки умирать – страшно? Вся роль могла двигаться на тех неуловимых вибрациях, какие Станиславский вдруг почувствовал в актрисе М.Л. Роксановой.

«Подумайте, не здесь ли начало нашего дела. Не заручиться ли такими актерами, как Петровская и Кошеверов, для того чтобы сплотить их с ядром уже существующей у нас в Обществе труппы»[23]. Петровскую (настоящая фамилия Роксановой) Станиславский пока еще не видел на сцене, но очень ценит со слов Немировича-Данченко как «драматическую актрису», А.С. Кошеверова – как «любовника».

В сущности, по-настоящему рождение нового театра начинается, когда Станиславский смотрит спектакли со студентами Немировича-Данченко. Тот подсказывает: «Посмотрите Петровскую. Мне кажется, что она должна быть лучшей Ганнеле по нервности и темпераменту»[24]. И Станиславский едет в Кусково в плохонький летний театр, на «дачный спектакль», чтобы увидеть наконец эту самую Петровскую – она исполняла в тот вечер роль Маши в пьесе И.В. Шпажинского «В старые годы». Жара, духота, поезд опоздал с отходом на целый час, и в результате рассерженный Станиславский приезжает на представление к концу второго акта. В письме Немировичу-Данченко он пишет о странной манере говорить («акцент», «вероятно, польский»), о слабом голосе, вульгарной внешности. «Я был разочарован», – заключает он, и тут же добавляет: «Странное дело, однако, к концу спектакля она завладела моей симпатией. Думаю, что у нее есть *je ne sais quoi*, которое притягивает к ней симпатию и внимание зрителя. У нее есть обаяние. Это большое достоинство»[25].

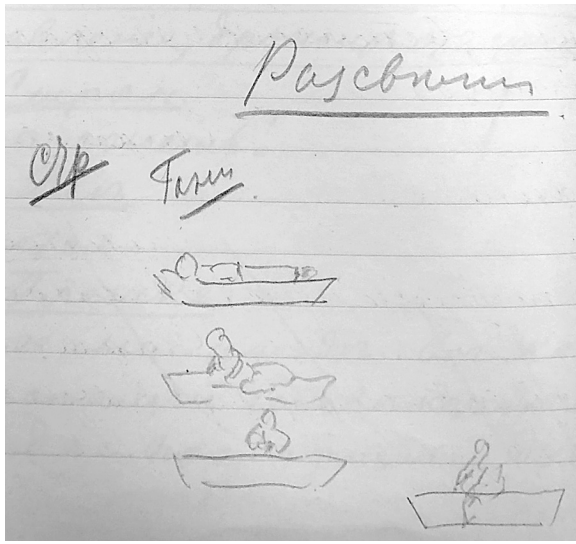


Рисунок К.С. Станиславского в режиссерском экземпляре «Ганнеле» 1898 г. Сцена воскресения Ганнеле.

Настоящее сближение Станиславского с Немировичем-Данченко и настоящее рождение Художественного театра это и есть возникновение на сцене *je ne sais quoi* – «неизвестно чего», которое нужно научиться передавать со сцены. Режиссура с *je sais quoi* – с тем, что хорошо известно – это эффекты, это превращения, это все чисто театральное, то, что любит Станиславский. Да и все любят. А тут возникает нечто иное.

Сотрудничество с Лентовским, начатое в 1896 г., казалось бы, продолжалось и в пределах мхатовской «Ганнеле», – ведь перевод пьесы, «переделанный для русской сцены», был выполнен именно им, *М.В.Л.* Но, вероятно, в процессе создания Художественного театра Станиславскому стало ясно: нет, это не попутчик. Его в какой-то момент «переломило» в сторону Немировича-Данченко – именно Станиславского, и именно переломило – дело не только в том, что Немирович-Данченко был настойчив.

Должно быть Станиславский понял: все то, что умеет делать Лентовский, он сам тоже умеет делать, и даже, наверное, и лучше, и разнообразней. Возможно, впервые что-то «щелкнуло» в голове у Станиславского еще на репетициях первой «Ганнеле». В небольшой книге о Лентовском Ю.А. Дмитриев приводит такой эпизод. На одном из спектаклей Лентовский распорядился зажечь электрические лампочки у ангелов, стоявших на лестнице, по которой должна была подниматься

на небо Ганнеле. Станиславский в недоумении спросил у него, в чем дело, а тот ответил: «Сегодня публика воскресная, это я распорядился усилить для нее эффект»[26]. Эпизод ясно иллюстрирует принципиальное различие подходов двух режиссеров к делу. Их расхождение было так же закономерно, как и сближение – это можно увидеть, сравнив режиссерские партитуры «Ганнеле».

Хорошо известно, что для Станиславского обновление театра означает прежде всего обновление актерской техники: при старой технике актера самые прекрасные «фокусы» будут демонстрировать только обновление постановочной части. Поэтому феерии оказались тупиковой нитью развития режиссерских возможностей Станиславского. Существен вопрос о том, какую именно актерскую технику он ищет, когда ставит во второй раз «Ганнеле». Возможно, он ищет техники актера как части режиссерской конструкции целого. Необходимость такой техники будет осознана и им, и Мейерхольдом позже, но подсознательно ощущается с первых дней МХТ.

Первые режиссерские экземпляры «Ганнеле» – это целиком та режиссура, которая уже вооружила многими знаниями и многими умениями современные Станиславскому общедоступные сцены. Отсюда использование старой техники и старых кадров. Это та режиссура, от которой он откажется. Не из нее разовьется Художественный театр.

А в партитуре 1898 г. уже есть предощущение той режиссуры, которая возникает как передача душевного состояния, переходов, ритмов. Слово «ритм» здесь приобретает не просто музыкальный смысл: это ритм душевной жизни. Станиславский себя – режиссера еще пока не знает, но как бы предчувствует.

Кардиограмма?

У Станиславского подробно, как по нотам, расписано, на какой реплике артист должен делать то или иное действие, движение или перемещение на сцене. Вчитываться в режиссерский экземпляр «Ганнеле» 1898 г. трудно. Поначалу с трудом привыкаешь к тому, что необходимо все время переключаться со слов персонажей на пометки режиссера, отыскивать картинки, соответствующие номерам реплик, и пунктирные линии перемещений на этих картинках. Однако медленное и упорное чтение способно вознаградить исследователя. Постепенно режиссерская партитура будто «впускает» тебя в свой мир. Чувствуешь себя так, будто вдруг открыл портал в параллельную реальность

и осторожно ступил в нее. Спектакль Станиславского восстает перед нами из пометок и стрелочек на рисунках. Схематические «человечки» оживают и начинают действовать на листе из тетрадки в линеечку, который уже больше никакой не лист, а настоящая сцена. И поскольку режиссером задана глубина этой сцены в масштабе, ты видишь довольно точную миниатюру действия спектакля.

В какой-то момент постановщик вводит «толпу» за кулисами. Для этого он делит тетрадь на два столбика («толпа» – «действующие лица») и прописывает по репликам их синхронные действия так, что можно «услышать» шумы в толпе и «синхронизировать» их с действием. Поразительно, с каким удовольствием и усердием Станиславский реплика за репликой выверяет ритм спектакля, как подробно, с какими точными указаниями он прописывает «голоса», сопровождающие основное действие, как точно по секундам он пишет паузы и просчитывает время, которое должно занять то или иное движение, перемещение, превращение… Возникает ощущение сердцебиения: это бьется сердце спектакля. А режиссер пишет его кардиограмму.

Сердцебиение то учащается, то замедляется; в одних сценах звучит мелодия мирная: жизнь идет своим чередом, все окутано полудремой; в других – тревожная: ребенок умирает, гремят склянки с лекарством; в третьих – ужасающая: тени призраков восстают из темноты, шипит толпа, несут стеклянный гроб…

Иногда чтение рождает почти неловкость: «Призрак Маттерна через 10 сек. начинает вороч[ать] платком. Поднялся – опустился (3 сек.; 2 вздоха). Выросла рука с платком, судорожно ходит рука и потом довольно скоро вырастает фигура». К описанию прилагается рисунок. Или: «Призрак Матери появляется из тряпья, которое висит в пространстве между лестницей и стеной. Актриса, игр[ающая] приз[рака], держит в руках электр[ическую] ламп[очку], и когда нужно дает свет и освещ[ает] только лицо».

Вспоминаются слова В.Э. Мейерхольда (он играл в этом спектакле Призрак Смерти): «Я плакал… И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской “Ганнеле”? Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда»[27].

Нет, думается, «этих капиталистов», при всем их интересе к оживающим платкам и электрическим лампочкам, в самом деле очень волновало спасение человечества и «бедного класса», темную жизнь которого они хотели осветить. А вот глаза у режиссера спектакля, видимо, были действительно веселые – как вспоминали, кто его знал.

Улыбка не мешает нам испытать общее ощущение в финале – реальное, не фантастическое: ребенок умер, но ребенок воскрес. А еще жалость. Спектакль вызывал ее храбро, настойчиво, последовательно.

Рифмы

Как соотносится этот снятый цензурой спектакль со всем тем, что дальше будет с Художественным театром? Прежде всего задумаемся о судьбе дивных фантастических зрелищ Станиславского. С самого начала им не сопутствовала удача. «Потонувший колокол» того же Гауптмана, который прекрасно шел на скромной сцене Общества искусства и литературы, не повторил своего успеха на подмостках МХТ. Станиславский берется за феерию «Ганнеле» – и вновь неудача, ее запрещают.

В целом эта линия «постановочных возможностей», как мы уже сказали, оказалась тупиковой. Но совсем бесплодной она не была. Из «Ганнеле» выросло несколько премьер. Особенно показательна пара «На дне» М. Горького и «Снегурочка» А.Н. Островского (репетиции шли впритирку одни к другим).

Получив Луку в «На дне», И.М. Москвин очень интересно обходит все опасности этой роли. В ночлежку являлся не Спаситель и не соблазнитель. А просто Странник Лука. Утешитель? Пусть так. Но ведь рядом с умирающей неплохо посидеть рядом и подержать ее за руку. И вспоминается тот странный эскиз репетиции предстоящего Анне разговора с Богом – сцена, которая написана в режиссерском экземпляре «На дне», опубликованном впервые И.И. Юзовским[28]. Ничего не стоит это сблизить. Некоторую пищу для подобных мыслей дают «оговорки» Станиславского в режиссерском экземпляре 1898 г. В какой-то момент он, казалось бы, совершенно без причин начинает писать вместо «приют для бедных» и «обитатели приюта» слова «ночлежка» и «ночлежники».

Еще одно странное, на первый взгляд, сближение: несчастная судьба преследует и чеховскую «Чайку». «Чайка» и «Ганнеле» в репертуаре создаваемого Московского Художественного окажутся сплетены очень тесно. «Чайка» будет готовиться спешно, чтобы закрыть дырку в репертуаре – то место, которое должна была занимать запрещенная цензурой

«Ганнеле». Роксанова, сбиваясь на совершенно иную тональность роли умирающей Ганнеле, провалит роль Нины Заречной. МХТ снова и снова будет возвращаться к постановке «Чайки» в моменты, когда ему будет особенно тяжело (1905, 1918), будто надеясь, что она вновь спасет театр, как это было при его открытии. Но так и не сможет повторить ее успех.

Тема нашего исследования также открывает замечательную возможность вписать запрещение «Ганнеле» в контекст ухода мейерхольдовской группы. Анализируя судьбы участников спектакля, мы задумываемся о том, был ли связан уход Мейерхольда вместе с А.С. Кошеверовым (репетировал роль учителя Готвальда, он же Странник, он же возлюбленный Ганнеле) и с и целой группой других актеров – с обрывом в МХТ тех идей, которые породили присутствие «Ганнеле» в репертуарных планах театра и утвердили это присутствие как важное. Думается, факт снятия с репертуара этой постановки означал в какой-то степени закрытие перспектив, более всего увлекавших этих людей.

Можно описать все рифмы Художественного театра, как они из задушенной «Ганнеле» вырастают – пир возможностей, пир приемов. Однако пиров из таких мучительных вещей, на наш взгляд, делать не стоит. Скажем только, что, по нашему ощущению, на фундаменте постановочных решений «Ганнеле» могло и должно было стоять великое здание. По той или иной причине оно было остановлено в строительстве, но многие камни его утвердились в основаниях других построек.

В неосуществленном спектакле отозвалось то живое и настоящее, что было в начале XX века, в минуту общеевропейского спокойствия и умиротворения – обещание возможного счастья, жажда всеобщего понимания и стремление к единению – через искусство. В «Ганнеле» ясно слышно: эта минута не была самообманом, она не лгала. Размышлением о единении заканчивается и статья Льва Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898): «Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определенно. Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей»[29].

Удачна или не удачна была пьеса, хорошим или не очень выходил спектакль, верно или не верно запретил его митрополит, зверски убитый впоследствии большевиками, могла или не могла сложиться счастливо судьба Роксановой, коли она, например, сыграв удачно Ганнеле, имела бы большой успех в роли Нины Заречной – назвать этот спектакль злосчастным, ненужным нельзя. Замечательно, что он был.

Автор выражает глубокую признательность И.Н. Соловьевой, руководителю проекта «Загадка “Ганнеле”», осуществляемом в Школе-студии МХАТ, за бесценные консультации и помощь в написании статьи.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 17-04-00148-ОГН-А)

1 Возможно, это переводчица Августа Федоровна Гретман (урожденная Кайзер).

2 Обнаружить вариант этого перевода в библиотеках и рукописных фондах Москвы и Санкт-Петербурга не удалось. Однако о его существовании говорит письмо Вл.И. Немировича-Данченко, где он упоминается как «экземпляр Малого театра». См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 1: Письма 1879–1907/ Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева; вступ. ст. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2003. С. 213.

3 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. И.Н. Соловьева; ред. тома И.Н. Соловьева. М.: Искусство, 1988. С. 216.

4 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7: Письма 1874–1905 / Вступ. ст. А.М. Смелянского, сост. Г.Ю. Бродской, коммент. З.П. Удальцовой. М.: Искусство, 1995. С. 243.

5 *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 4: Письма 1938–1943. Из прошлого / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. С. 415.

6 См.: *Schlenther, Paul*. Gerhart Hauptmann. S. Fischer. Berlin, 1912. Deutsche Nationalbibliothek.

7 См.: *Fromm, Eberhard*. Gerhart Hauptmann: *Hanneles Himmelfahrt*. Berliner Lesezeichen, 2000. Deutsche Nationalbibliothek.

8 Цит. по.: *Гауптман Гергарт*. Ганнеле / Предисл. А.С. Суворина. СПб.: Дешевая библиотека А.С. Суворина, 1894. С. 6.

9 См.: *Абрамова Ольга.* Загадка «Ганнеле», или «Один из самых злых эпизодов истории Художественного театра» // *Вопросы театра*, 2016. № 3–4. С. 197–215.

10 *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2007. С. 79.

11 Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18876.

12 Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18877.

13 *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. Т. 1: 1863–1905. М.: МХТ, 2003. С. 69.

14 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 1. С. 213.

15 Там же. С. 128.

16 Цит. по: *Закиров А.* «Волшебник Москвы» из Аткарска: [Сб. очерков] // Годы и люди. Саратов: Приволж. кн. издательство, 1983. Вып. 1. С. 7.

17 *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. С. 190.

18 *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22 т. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе / Ред. колл. М.Б. Храпченко, Н.Н. Акопова, К.Н. Ломунов, С.А. Макашин, Л.Д. Опульская. М.: Художественная литература, 1983. С. 133.

19 Музей МХАТ. Фонд К.С. № 51.

20 *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. С. 100–101.

21 Цит. по: *Гауптман Гергарт*. Ганнеле / Перевод А.Г. С. 77–78.

22 Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18878.

23 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7. С. 237.

24 См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 1: Письма 1879–1907. С.151.

25 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7. С. 246.

26 *Дмитриев Ю.А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 286.

27 *Мейерхольд В.Э.* Наследие. Т. 1: Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. С. 152.

28 См.: Ежегодник МХАТ за 1945 г. Том. 1 / Ответ. ред. В.Е. Месхетели; ред. П.А. Марков, В.Я. Виленкин, И.Я. Гремиславский, А.М. Бродский. М.: МХАТ СССР им. М. Горького, 1945. С. 7–295.

29 *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 211.