

А.М. Михайлова

ТЕАТР ФИЛОСОФСКОГО РОМАНТИЗМА: В.Г. САХНОВСКИЙ В ТЕАТРЕ ИМЕНИ В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

Аннотация. Статья посвящена раннему периоду творчества режиссёра Василия Григорьевича Сахновского в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской (1914–1919). Объектом исследования является процесс формирования творческого метода режиссёра Сахновского. Стоит выделить несколько предметов исследования, понимаемых в целом в качестве особенностей формирования творческого метода режиссёра: влияние теоретической концепции театрального романтизма и сценического творчества Ф.Ф. Комиссаржевского, влияние культурного контекста начала XX в. на творческий метод режиссёра (философия символизма, Вяч. Иванов), дальнейшая рефлексия художника, представленная в теоретических и сценических работах (спектакли "Реквием", "Лулу"). В качестве методов исследования используется контекстуальный, историко-культурологический, сравнительный и театроведческий анализ (реконструкция и анализ спектаклей). Новизна исследования заключается в том, что в нём на основе как недавно опубликованных, так и ещё неопубликованных источников впервые предпринята попытка реконструкции истории Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, а также впервые проведён систематический анализ особенностей формирования творческого метода режиссёра В.Г. Сахновского, находившегося длительное время вне поля зрения отечественных театроведов. На основе проведённого исследования автор пришёл к следующим заключениям: теория романтического театра и совместные сценические опыты Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского стали теоретико-философским и практическим фундаментом режиссёрского метода Сахновского и определили его дальнейшее развитие; с другой стороны, анализ самостоятельных постановок Сахновского и обстоятельств конфликта с Комиссаржевским выявил недостатки формирующейся режиссёрской техники Сахновского.

Ключевые слова: философия, театр, романтизм, символизм, Сахновский, Комиссаржевский, режиссура, творческий метод, Театр имени Комиссаржевской, театр-студия.

Abstract. This article is dedicated to the early years of the creative work of the Russian film director Vasily Grogorievich Sakhnovsky in the Komissarjevsky Theatre (1914–1919). The object is the process of formation of the creative method of Sakhnovsky. We should point out to the several subjects of research, which are usually understood as peculiarities of establishment of the creative method of the film director: influence of the theoretical concept of theatrical romanticism and stage of F. F. Komissarjevsky, influence of the cultural context of the early XX century upon the creative method of the film director (philosophy of symbolism, V. Ivanov), later self-reflection of the artist presented in the theoretical and stage works (spectacles "Requiem", "Lulu"). Scientific novelty consists in the fact that based on the recently published and yet unpublished sources, for the first time an attempt is made to reconstruct the history of the Komissarjevsky Theatre. The author conducts a systemic analysis of the specifics of formation of the creative method of V. G. Sakhnovsky, who for a long time was out of sight within the Russian theatre historians. The author comes to the following conclusions: the theory of romantic theatre and mutual stage experience of F. F. Komissarjevsky and V. G. Sakhnovsky became the theoretic-philosophical and practical foundation of the directorial method of Sakhnovsky, as well as determined his further development; on the other hand, the analysis of independent works of Sakhnovsky and circumstances of his conflict with Komissarjevsky detected flaws in the forming directorial technique of Sakhnovsky.

Key words: creative method, directing, Komissarzhevsky, Sakhnovsky, symbolism, romanticism, theater, philosophy, Komissarjevsky Theatre, studio theater.

В истории отечественного театра XX в. есть немало пустых страниц. Неисследованными остаются многие творческие биографии, судьбы целых театров, забвению предаются имена режиссёров, актёров, художни-

ков. До недавних пор одним из незаслуженно забытых театральных деятелей первой половины двадцатого столетия был Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945). Самобытный режиссёр, талантливый педагог, человек энциклопедических

знаний, философ-романтик, неутомимый творец, каждая сфера деятельности которого ждёт своего исследователя.

К счастью, теперь благодатный материал для изучения составляют опубликованные в последние годы в альманахе Мнемозина архивные материалы фондов В.Г. Сахновского. Одна из рукописей Василия Григорьевича, сохранившаяся в Музее МХАТ, посвящена театру имени В.Ф. Комиссаржевской – театру, также обойдённому вниманием историков [12]. Этот театр, в котором молодой Сахновский начинал свой путь как режиссёр, является важной вехой в истории русского режиссёрского искусства и представляет собой наиболее яркое воплощение театрального философского романтизма.

Теория романтического театра, главным идеологом которого являлся режиссёр Фёдор Фёдорович Комиссаржевский (1882–1954), складывалась в редакции и номерах журналов «Студия» (1911–1912) и «Маски» (1912–1914). Именно в редакции московской «Студии» произошло судьбоносное знакомство В.Г. Сахновского, в то время театроведа, театрального критика, преподавателя, с режиссёром Ф.Ф. Комиссаржевским. В 1916 г. выйдут две работы Фёдора Фёдоровича Комиссаржевского, наиболее полно излагающие концепцию романтического театра: «Театральные прелюдии» и «Творчество актёра и теория Станиславского». «Прелюдии» стали художественной программой Фёдора Фёдоровича, «манифестом» философско-романтического театра. За определением театра под знаком философии, под знаком вечности скрывалось нечто большее, нежели просто театральная программа, это был взгляд на театр, как на модель мироздания: «Игра его [театра], точно божественная игра вселенной, только на прямоугольнике сцены, символически усечённая» [11, с. 5]. «Театр через живые и находящиеся в действии образы ведёт зрителя к духовному постижению жизни» [5, с. 5], и требования к театру с такими задачами, предъявлялись высокие. Среди основополагающих идей, принятых и затем переработанных Сахновским, стоит, прежде всего, отметить понимание задачи сценического искусства как духовного преображения действительности путём перенесения зрителя из области повседневности и обыденности в сферу невидимого абсолюта, бытия. Материалом для осуществления данной задачи служит, соответственно, текст драматургического произведения, в котором автором затрагивается одна из тайн бытия, которую следует открыть на сцене, вчувствовавшись в замысел драматурга и безраздельно приняв его и сообщив актёрам.

Театр романтизма Комиссаржевского и затем, даже в большей степени, творчество Сахновского, вдохновлено философией символизма, в особенности, философией Вяч. Иванова. Их романтизм в идеале своём стремился к «реалистическому символизму», к той из двух стихий символизма, которую Вяч. Иванов определял как ознаменовательное творчество (в противопоставление преобразовательному идеализму). Задачи художника реалистического символизма по Вяч. Иванову – «беспримесное принятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе» [4, с. 145], и провидение глубочайшей реальности вещей; «его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества – утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность» [4, с. 156]. С реализмом Иванов неразрывно связывает романтизм: «романтик – тот, кто пошёл искать “голубой цветок”, как *res intima rerum*, как внутреннюю реальность вещей» [4, с. 150]. И произведения романтиков-реалистов Бальзака и Гофмана и реалистов-романтиков Диккенса и Достоевского станут основой для постановок будущего Театра имени Комиссаржевской.

На основе развиваемой Комиссаржевским концепции нового, романтического театра и теории сценической игры будет создана учебная программа студии, открытая Фёдором Фёдоровичем и актёром Казимиром Викентьевичем Бравичем в 1910 г. В 1912 г. Комиссаржевский пригласит Сахновского читать курс лекций студийцам. «“Студийность”, как писал Павел Александрович Марков, – было закономерным явлением в истории русского театра – в десятых годах нашего столетия она необходимо должна была возникнуть» [8, с. 347]. Именно это камерное пространство студий, эти «ячейки», как назовет их Вс.Э. Мейерхольд, станут площадками для новых исканий, экспериментов, в рамках студий развивались новые приёмы игры и ставилось «на очередь разрешение философско-этических вопросов» [8, с. 349].

В архиве музея МХАТ сохранились экземпляры «Программы занятий в сценической студии, учрежденной Ф.Ф. Комиссаржевским в 1910 году» [10]. Обучение в студии предполагало прохождение трёх курсов. На первых двух курсах особое внимание отводилось развитию дикции и голоса, тренировке тела. В программу занятий были включены пение, пластические и ритмические упражнения, которые должны были способствовать развитию главного орудия актёра – его тела и голоса. В практические упражнения на сцене входили импровизации – «для развития эмоциональной техники, воображения и сценической находчивости» [10]

учащихся, исполнение прозаических отрывков, диалогов, монологов. В теоретический и исторический курс входило изучение теории сценического искусства, отечественной и западной литературы и театра. На третьем курсе предполагалось также введение в эстетику и практические занятия гримом в связи с участием в спектаклях.

В перспективе перерождения студии в театр особенно важным видится то, какие задачи ставил основатель перед студией: «В своей школе мы... не думаем создавать готовых актёров. ...Цель работы в нашей “студии” – научить подходить к роли, овладевать переживаниями» [1, с. 39]. Безусловно, студия, как отзовется о ней П.А. Марков, воплощала собой определённое духовное единство, складываясь как единый организм, объединённый общим делом созидания романтического театра, проникнутого идеалистическим, в чём-то мистическим мироощущением. Из школы-студии, объединявшей в общих стремлениях в течение почти пяти лет учеников Фёдора Фёдоровича и Василия Григорьевича, сформировалось ядро будущей труппы, «спаянное единством сценической техники, интересов и мироощущения» [8, с. 349]. Но удалось ли школе-студии воспитать актёра, который бы смог в завершённой, доступной форме выразить на сцене идею романтического театра, станет понятным лишь из деятельности будущего театра.

Театр имени Веры Фёдоровны Комиссаржевской будет основан Комиссаржевским уже совместно с Сахновским спустя два года, почти одновременно с началом Первой мировой войны, осенью 1914 г. Разместиться он будет в небольшом особняке в Настасьинском переулке, там же будут жить Сахновский вместе с Комиссаржевским.

Своим возникновением Театр имени Комиссаржевской, наряду с Камерным и Московским драматическим, также отчасти обязан Свободному театру К.А. Марджанова. Существовавший на средства богатого помещика В.В. Суходольского, театр задумывался как синтетический, под крышей которого были бы объединены опера, оперетта, драма и пантомима. Конфликт Марджанова с Суходольским и ряд связанных с этим финансовых обстоятельств привели к закрытию театра, существовавшего всего один сезон. Часть деятелей закрывшегося театра соединились с Комиссаржевским и поспособствовали превращению студии Фёдора Фёдоровича в театр.

В порой не до конца оформленных и пространственных замечаниях в статье Сахновского к пятилетию театра можно найти свидетельства о настроениях, питавших основателей театра: «Родилось желание создать братство или студию, где, не применяясь

к зрителю, ни к печати, повести свою проповедь, добиваться своего наперекор доминирующим вкусам» [12, с. 280]. Проповедью Театра имени В.Ф. Комиссаржевской стал философско-романтический театр, театр как особая философско-эстетическая реальность. Все то, что «в редакционной коллегии [“Масок”] с одной стороны, и в работах студийных, с другой, подготовлялось в области теоретической и практической в отношении к современному театру, – всё это впоследствии стало искать оформления в работе театра имени В.Ф. Комиссаржевской» [12, с. 283]. К сожалению, до наших дней не сохранилась рукопись Сахновского «Возникновение и творческие этапы театра им. В.Ф. Комиссаржевской» (на упоминание о которой в личном деле Сахновского как сотрудника ГАХН обратил внимание театровед, редактор-составитель альманаха «Мнемозина» Владислав Васильевич Иванов [12, с. 279], в котором могла быть наиболее полно передана художественная программа театра).

Театру, работавшему в годы Первой мировой войны, в предреволюционные годы, зачастую не хватало средств, и существовал он за счёт энтузиазма его деятелей. Общее впечатление от интерьера театра, с небольшим зрительным залом на полтора человека, комнатами-фойе с фотографиями Веры Фёдоровны рождало ощущение интимности, теплоты, отрешённости от внешнего мира. Театр стал «домом» для множества художников на протяжении пяти лет творивших в нём, мастерской, в которой целый день, а то и глубокой ночью кипела работа. Сахновский вспоминал: «Для людей, кончивших художественную школу, работавших в какой-нибудь области искусства самостоятельно, возникавший театр был студией и вместе академией для своих сценических работ, результат которых предполагалось показывать тем, кто придёт в небольшой зрительный зал слушать и смотреть» [12, с. 284]. Показательным был сам студийный характер театра, он виделся как оранжерея произведений сценического искусства, как лаборатория сложных опытов. Вспоминая о первых годах работы в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Василий Григорьевич признаётся: «...несколько лет я учился на учениках, занимаясь с ними отрывками, медленно добиваясь до того, как открывается актёр, кто он?» [2, л. 10]. И для самого Василия Григорьевича, начинающего режиссёра, театр был студией и академией в которых он, осваивая «театральную магию», «подсмотренную» у Комиссаржевского, делал свои первые шаги.

К театру в первое время были близки писатель Л.Н. Андреев, композитор и музыкальный критик Е.О. Гунст, живописец и театральный ху-

дожник А. Арапов, актёры и режиссёры: В.А. Носенков, В.О. Массалитинова, Ф.Ф. Орбелиани А.А. Подгаецкий (Чабров), Н.К. Тихомиров, П.Ф. Шаров (позже в труппу театра войдут такие актёры, как И.В. Ильинский, А.П. Кторов). Вся труппа театра, пусть и состоявшая из вчерашних студийцев и непрофессиональных актёров, была объединена одной художественной идеей, слагавшейся в единую творческую волю.

Основной идейно-философский замысел, объединявший все постановки театра, хоть и был сформулирован порой в туманных, идеалистических выражениях, стал не только основным принципом постановок театра Комиссаржевского, но и истоком творческого метода Сахновского. Театр погружал зрителей в романтическое восприятие мира. Спектакли были лишены привычной романтической атрибутики, романтическое театр находил не в возвышенном и не в ужасающем, но всегда стремился, приоткрыв завесу тайны того или иного драматического произведения, являть во временном вечное, в действительности – «абсолютную реальность», представлять быт символизированным, быт как знак бытия. Эта сценическая романтика была ключом к постижению природы нового театра, но, к сожалению, как во многих будущих постановках Сахновского, неочерченная, будто недоделанная форма будет скрывать всю масштабность, глубину замысла.

На первых порах Сахновский ассистировал Комиссаржевскому и, если Фёдор Фёдорович был ответственным за сценическое воплощение общего замысла и проведение репетиций (репетиционный период разделялся на застольный и сценический), то Сахновский отвечал за раскрытие литературной основы произведения. Причём подобное соотношение сил обеспечивало определённый баланс и гармонию в процессе создания и выпуска спектаклей, равновесие, которое впоследствии в одиночку почти не удавалось достичь ни одному, ни другому.

По отзыву самого Сахновского в театре никогда не было ни художественных советов, ни репертуарных комиссий, ни каких-либо заседаний. Все вопросы решались в оживлённой беседе, а иногда и горячих спорах в кафе-музее (так называли комнату рядом с буфетной). Тщательность, с которой режиссёры подходили к постановке спектаклей, судя по описаниям Сахновского, может сравниться, разве что с тщательностью работы Художественного театра. Как вспоминает, Василий Григорьевич, ни одна вещь в театре в буквальном смысле слова не проходила мимо рук Фёдора Фёдоровича.

Репертуар Театра им. В.Ф. Комиссаржевской отличался разнородностью: за первые три сезона в те-

атре были поставлены драматические сочинения и инсценировки произведений В.А. Озерова, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Ф.К. Сологуба, Л.Н. Андреева, А.М. Ремизова, М.А. Кузмина, Э.Т.А. Гофмана, О.де Бальзака, Ч. Диккенса и др. Тем не менее для Комиссаржевского и Сахновского все эти «невольные зодчие нового театра» [12, с. 291] входили в один ряд владеющих «магией волшебного преобразования действительности из реальной в реальнейшую» [12, с. 291], каждый по-своему открывал ту или иную тайну жизни. Режиссёры шли по пути выявления и разработки романтического начала в творчестве каждого автора. Диккенс представлялся как романтик-сказочник, Достоевский – духовным наследником Гофмана и Гоголя, Островский, как однажды окрестит его Фёдор Фёдорович, «романтиком бытовой косности» [5, с. 22].

По признанию самого Василия Григорьевича, в первый раз он официально подписался на афише как режиссёр в 1915 г., когда совместно с Комиссаржевским ставил драму Ф.К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан». Впрочем, здесь Сахновский перепутал две постановки. И первой его совместной с Фёдором Фёдоровичем работой, очевидно, является спектакль «Выбор невесты» по Э.Т.А. Гофману, премьера которого прошла в октябре 1915 г., Ф. Сологуба же ставили в 1916 г., затем последовали также «Безрассудство и Счастье» по Бальзаку в феврале 1917 г. и «Пан» Ш. Ван Лерберга в сентябре 1917 г. В эти же годы Сахновским были осуществлены самостоятельные постановки «Реквиема» Л.Н. Андреева и «Лулу» Ф. Ведекинда.

Театр имени В.Ф. Комиссаржевской никогда не стремился показать на сцене эмпирическую правду, не стремился к имитации жизни. Правда театра была художественной правдой, не отгораживавшейся от зрительного зала четвёртой стеной, а всегда оставлявшей естественный для театра наряд – театральность. Во время пролога (введённого в «Дмитрии Донском» Озерова, «Майской ночи» Гоголя и «Лизистрате» Аристофана) на сцену до открытия занавеса выходил чтец или «драматург» и обращался к зрителям с некоторым предувещанием. В «Комедии об Алексее» Кузмина и «Гимне Рождеству» Диккенса чтецы сидели и вовсе в зрительном зале, иногда действие буквально сбегало со сцены в зрительный зал.

В постановках «Электры» Г. фон Гофманстала и «Лисистраты» Аристофана и средневекового моралите «Каждый человек» Комиссаржевский избегал реставрации античного спектакля и средневекового представления, недаром Фёдор Фёдорович обратился к произведению Гофманстала, в котором вместо трагедии возмездия представлена

современная в психологической проработке характеров и ситуаций драма. В первой постановке театра, открывшей сезон в 1914 г., трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской» режиссёр также стремился уйти от некоторой архаичности, несколько переконпонував текст и осовременив диалоги. Когда исполнителям удавалось вдохнуть современный дух в сценическое произведение, спектакли становились близки и понятны зрителю.

В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской не ставили цели в точности передавать бытовые и исторические детали. Лишь несколько ярких предметов быта, будто играя наряду с актёрами, создавали на сцене нужное настроение и впечатление от эпохи. К созданию декораций и костюмов театр привлекал таких художников, как А.А. Арапов, оформлявший «Дмитрия Донского» Озерова, И.С. Федотов, работавший над сценографией постановок Гофмана и Бальзака, Ю.П. Анненков, чьи декорации в экспрессионистском духе оформляли «Гимн Рождеству» Диккенса, «Скверный анекдот» Достоевского, «Ночные пляски» Фёдора Сологуба, «Лулу» Ведекинда и другие спектакли, И.А. Малютин, приглашённый для общей работы над «Майской ночью» Гоголя и над «Паном» Лерберга.

Характерный мотив романтизма – мотив сна, грёзы, видения – вводился также с помощью декоративных средств. Широко использовался тюлевый занавес (постановки «Гимна Рождеству», «Скверного анекдота», «Реквиема» и др.), туманивший очертания фигур и придававший действию на сцене оттенок фантазмагоричности. Фёдор Фёдорович экспериментировал с освещением, перевинчивая из всего четырёх неделящихся софитов лампочки разных цветов, меняя направление софитов и переводя реостат с меньшего напряжения на большее, добивался различных иллюзий освещения. Световое решение спектакля определяло атмосферу действия, так в «Электре» «на всё как бы падал багровый отблеск трагедии» [1, с. 48], а картины «Скверного анекдота» были окутаны «мрачной красноватой мглой» [1, с. 45].

Василий Григорьевич вспоминает, как всех занимал поиск шумов, различных сочетаний звуков. Одним из самых эффектных приёмов было, пожалуй, удачно найденное совмещение света и звука в постановках «Скверного анекдота» и «Гимна Рождеству», придававшее действию невероятную динамику. Словно в кошмарном сне двигались силуэты рассказа Фёдора Михайловича Достоевского под однообразно тренькающую музыку, которая переходила в простенький галоп и завершалась бевсовским контрдансом. Нарастал темп музыки, и из сценического мрака врывались в зал какие-то поч-

ти звериные звуки: шёпот, шорох, шум, гвалт, крики, визг. Всё ярче разгорались софиты, и вот при полном освещении пред глазами зрителя представляла картина вечеринки у Пселдонимова. В «Гимне Рождеству» сцена в доме клерка завершалась всеобщим хохотом семьи, представившей как скряга Скрудж будет веселиться на святках. Свет гаснет, а хохот всё сильнее и веселее, растёт в темноте, и тут загорается яркий свет, и вот уже перед зрителем, Скруджем и духом, стоящими у занавеса, общество счастливых нарядных гостей племянника Скруджа.

Помимо того, что для каждой пьесы театр искал свой сценический ритм, самой музыке уделялось также значительное внимание, в некоторых спектаклях играл оркестр. Невероятные вальсы, галопы, песни и прочее музыкальное сопровождение к спектаклям сочиняли Е.О. Гунст («Ночные пляски» и «Реквием») и А.И. Канкарович («Пан» и «Лизистрата»).

Сахновский, занимавший всё более твёрдую позицию в театре, стремился к самостоятельности. Где-то в глубине Василия Григорьевича зарождалась мечта о собственном театре. Премьера «Реквиема» Л.Н. Андреева в постановке В.Г. Сахновского в оформлении Ю.П. Анненкова состоялась 17 декабря 1916 г. (шёл в один вечер с постановкой Ф.Ф. Комиссаржевского «Мюзот» по Мопассану). П.А. Марков назовёт «Реквием» В.Г. Сахновского одним из лучших образцов символического театра. Постановку можно назвать также квинтэссенцией того, что выше было определено как философско-романтический театр. Все методы театра были последовательно усвоены Сахновским, прочувствованы изнутри в наблюдениях за Фёдором Фёдоровичем и на опыте совместных с ним постановок, по-своему переработаны и применены в постановке «Реквиема».

Удачным оказался материал для постановки, пьеса Леонида Андреева, в чём-то очень близкая по духу Василию Григорьевичу и вообще Театру им. В.Ф. Комиссаржевской. В одноактной пьесе Леонида Николаевича использован приём «театра в театре». «Реквием» – чрезвычайно музыкальная, богатая символами и аллюзиями, открытая для множества трактовок и напроць лишённая бытовых деталей пьеса. Сахновскому удалось сценически передать основное чувство пьесы Андреева, и зыбкость, незавершённость формы спектакля здесь только играла на руку, она лишь усиливала это ощущение мистического ужаса. «Реквием» Сахновского вызвал к чувственному восприятию зрителей, совершенно не поддаваясь логическому, рациональному объяснению. И те, кто смог «вчувствоваться», оставались на долгое

время заворожёнными туманными образами, возникавшими из небытия, и в небытие уходившими.

Интерпретация, которую давал Сахновский «Реквиему», близка каждому человеку и каждому художнику, её можно было бы поставить эпиграфом к истории жизни Василия Григорьевича: «То ли показана автором борьба неизбежности жить и творить своё каждому человеку с желанием узнать, зачем дана жизнь, как страдание и испытание; то ли в пьесе исповедь Человека перед неумолимой судьбой и обреченность его отдавать для жизни всё своё дорогое ради непреодолимой потребности непременно творить» [12, с. 292]. В темноте неслышно открывался занавес и тихо вступал оркестр: печаль и рыдания сменялись отходной и торжественным спокойствием. Затем музыка переставала играть, и яркий свет вычерчивал силуэты деревянных разукрашенных зрителей, продолжавших сидевших в партере живых зрителей Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

В 1917 г. наступит революция, и ещё спустя почти год пройдёт премьера «Лулу» («Ящик Пандоры») Ведекинда 10 сентября 1918 г. в декорациях Ю.П. Анненкова. Что могло привлечь Сахновского, этого восторженного философа-романтика, в драматургии Ведекинда, обнажавшего действительность до самой откровеннейшей наготы? Пожалуй, не будет смелостью предположить, что Сахновский находил нечто общее между жуткими картинами трагедий Ведекинда и тем, что творилось за стенами небольшого, будто отгородившегося от внешнего мира театра в Настасьинском переулке. Быть может, для Василия Григорьевича герои пьес Ведекинда – те же красногвардейцы Ваньки и блудницы Катьки из поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918), разгуливавшие по улицам Москвы и в острой экспрессионистской манере запечатлённые всё тем же художником, Юрием Петровичем Анненковым?

Впрочем, с другой стороны, мелкобуржуазные страсти пьес Ведекинда не могли сравниться с движением людских масс и событиями эпохального масштаба. Критик М.Б. Загорский ставил под сомнение своевременность постановки Ведекинда. И, по замечанию П.А. Маркова, репертуар сезона явно не соответствовал переживаемым годам. Сахновский же трактовал драматургию Ведекинда, доводя её до предельных обобщений. Он видел в трагедии Ведекинда картину современного Вавилона, мирового зверинца, погрязшего в предметном мире, смертельную пустоту цивилизованной жизни. Безусловно, Василия Григорьевича привлекала и внешняя театральность, балаганность пьесы Ведекинда, соблазн очертить всё символическим кругом. Задача, которую жаждал решить В.Г. Сахновский в

постановке Ведекинда, – найти ритм действия, «инструментировать душевную музыку диссонансов» [13, с. 219]. Но, если судить по отзывам критики, это удалось режиссёру лишь отчасти.

Режиссёр верно определил характер сценичности Ведекинда, в которой многое было от улицы, цирков, кабаре, балагана, зверинцев, уловил ритм, динамику пьесы в её стихийной стремительности. Для выражения «звериности» жизни был найден принцип плакатности, проявившийся, однако, в большей степени в декоративном решении спектакля. Не удалась Сахновскому и разработка мотива «балагана-зверинца» (по мнению критика М. Загорского [3]).

Спустя шесть лет в статье «Московская театральная жизнь 1923–1924 годов» П.А. Марков отзываясь о постановке «Лулу» в Театре бывш. Корша, выделит роковое для режиссёрского метода Василия Григорьевича противоречие, которое также можно было обнаружить и в постановке «Лулу» 1918 г.: противоречие это «заключено в его стремлении к внешней театральности, которое часто владеет его режиссёрской фантазией, между тем как его режиссёрское умение – в выражении чувствований особенных и событий, часто противоречивых» [7, с. 166]. В спектакле Театра им. В.Ф. Комиссаржевской Сахновский, очевидно, увлекся внешней театральностью, для которой пьеса Ведекинда давала богатый материал. Этого удалось избежать в поздней постановке «Лулу»: режиссёр сумел «приблизить зрителя к тому основному для Ведекинда чувствованию “жизни зверинца”, которое звучало со сцены» [7, с. 166].

На пути Театра им. В.Ф. Комиссаржевской было множество препятствий, разочарований и поражений. Критикой театр был встречен холодно. Зритель, особенно в первые годы, был малочисленным. Режиссёрам ставили в упрёк, что в их постановках перевешивает рассудочность, философичность, и нет простоты и лёгкости живой жизни. Некоторые осуждали театр, «жестoko укладывая каждую постановку на прокрустово ложе правильных для Москвы требований реалистического искусства театра» [12, с. 285]. Впрочем, в скором времени всё же начало выясняться лицо театра, он начал приобретать своего зрителя, появлялись большие статьи, посвящённые театру, серьёзные рецензии. Как вспоминает Сахновский, в театр стали приходиться Вячеслав Иванов, Аристарх Лентулов, Фёдор Сологуб, Константин Бальмонт, Мстислав Добужинский.

«Главные неудачи театра, по словам Сахновского, бывали от невыразимости задуманного» [12, с. 294]. Что-то, найденное в моменты одухотворённости, «вчувствования» терялось в

процессе работы над спектаклями; порой не хватало смелости завершить грандиозный замысел, часто не удавалось найти форму выражения. Слабым было и актёрское исполнение: либо недавним студийцам и просто непрофессиональным актёрам не удавалось найти в своей душе «отзвук некой смущающей мечты» [12, с. 295], не удавалось проникнуться масштабным режиссёрским замыслом, либо непосильным оказывалось воплотить сложный сценический образ.

В отношениях В.Г. Сахновского и Ф.Ф. Комиссаржевского назрел серьёзный конфликт. Поначалу он носил исключительно личный характер (о чём можно судить из недавно опубликованной переписки [9]), но впоследствии разногласия перешли и на творческую сферу. Впрочем, о том, в чем именно заключались расхождения двух режиссёров, теперь можно только лишь догадываться, поскольку до нас не дошли свидетельства, в которых бы была определена сама суть творческого конфликта режиссёров.

Впрочем, кое-что, проливающее свет на обстоятельства ухода одного из режиссёров из театра, можно почерпнуть из писем Комиссаржевского. По его свидетельству, Сахновский, пусть и деликатно, но неоднократно показывал, будто Фёдор Фёдорович пытается лишить Василия Григорьевича самостоятельности. Это касалось постановок «Безрассудства и Счастья» Бальзака, «Пана» Ван Лерберга, «Лулу» Ведекинда. Комиссаржевский «заканчивал по-своему», дорабатывал постановки, основную работу над которыми, очевидно, вёл Сахновский. Комиссаржевский менял мизансцены, внутренний рисунок отдельных мест. Подобная ситуация была большим местом Сахновского: после длительной, вдумчивой работы над спектаклем, многочисленных репетиций, всей «пыльной» работы, после созданного, уже цельного замысла, к репетициям приступал руководящий режиссёр и начинал на глазах Василия Григорьевича перекраивать его любовно выращенное, выстраданное детище. Для любой творческой личности, любого художника, тем более режиссёра, призванного быть ведущим, а не ведомым, это, безусловно, уязвление его творческого самолюбия. Очевидно, реакцией Сахновского на подобные «поползновения» лишить его самостоятельности, подкрепленные ещё и конфликтом режиссёров на личной почве, послужило то, что к постановке «Лулу» Ведекинда Сахновский Фёдора Фёдоровича не подпустил, и даже не посвятил его в общий замысел и план постановки.

По письмам же Фёдора Фёдоровича можно заметить некоторое его тяготение к монополизации художественной власти в театре: «наш театр это –

только я (так, по крайней мере, мне до сих пор казалось), как художник» [9, с. 334], «в нашем театре, где я – голова, всякая моя работа – это работа театра, открывающая путь для него или вперед, <...> или ничего не открывающая, если я остановился как художник» [9, с. 335]; «вместе со своим уходом я снял идейно то его название, которое я ему дал и которое только я один могу театру дать» [9, с. 337]. Комиссаржевский, впрочем, утверждавший, что он «не эгоист и не “интересант”» [9, с. 336] и ничью инициативу никогда не подавляет, подходит к очень важной для выяснения творческого метода Сахновского стороне сотрудничества Василия Григорьевича и Комиссаржевского, о которой уже упоминалось ранее. Сахновский прекрасно вскрывал литературную основу произведения, разрабатывал философский замысел постановки, Комиссаржевский же был «техником» театра, воплотителем замысла в законченные сценические образы. Сахновский, действительно, был неопытным в том, как «вызвать в актёре то или иное душевное состояние», «как это состояние пластически выразить», «в построении рисунков отдельных сцен (во внешней архитектонике действия)» [9, с. 336]. И Комиссаржевский точно предвидел те сложности, которые возникнут у Сахновского без помощи опытного в «сцене» человека: «...тем труднее будет Вам её [постановку] сделать, чем значительнее будет Ваш литературный замысел. Тем более Вы измучаете актёров, тем более измучаете себя. Ибо Вы учитесь «постановке» на чрезвычайно сложном примере, который задали себе, как сложный литератор, а разобрать который может только опытный техник сцены и техник того же идейного направления, что и Вы, а выразить его может только тот актёр, который направлен опытной рукою» [9, с. 336]. С тех же позиций оценивал расставание режиссёров и П.А. Марков: «Комиссаржевский и Сахновский в своё время как бы дополняли один другого. А разделившись и каждый, создав свой театр, они много потеряли. Комиссаржевскому явно не хватало философской глубины» [6, с. 133].

Уже в сентябре 1918 г. Комиссаржевский отойдёт от ведения дел и режиссёрской работы в театре. Вскоре последуют требования Комиссаржевского (адресованные в высшие инстанции: О.Д. Каменевой, заведующей Театральным отделом, и возглавлявшему Наркомпрос А.В. Луначарскому) снять с театра его название, так как в деятельности театра он видел «искажение художественного лика актрисы В.Ф. Комиссаржевской» [9, с. 337]. Театру удалось отстоять своё название. Но в изменившейся после 1917 г. обстановке, лишенный поддержки меценатов, просуществовал он недолго. Послед-

ним стал сезон 1918/1919. Летом 1919 г. Фёдор Комиссаржевский эмигрирует в Лондон.

Василий Григорьевич спустя четыре года, в сезон 1923–1924 гг. делает попытку возродить Театр им. В.Ф. Комиссаржевской. В художественном отношении возобновленный театр продолжал традиции театра, созданного в 1914 г., и, конечно же, шёл вразрез с требованиями времени. Уже следующему сезону 1924/1925 было суждено стать последним в истории Театра имени Веры Фёдоровны в Настасьинском переулке.

История Театра имени В.Ф. Комиссаржевской не только значительно дополняет картину отечественного режиссёрского искусства и обогащает весь культурно-исторический контекст начала

XX в., но и проливает свет на обстоятельства творческих биографий как Ф.Ф. Комиссаржевского, так и В.Г. Сахновского. Порождённая культурой Серебряного века концепция «символического романтизма», лежавшая в основе идеологии таких изданий, как журналы «Студия» и «Маски», а позже получившая развитие в режиссёрском творчестве Ф.Ф. Комиссаржевского в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, стала теоретико-философским фундаментом творчества будущего режиссёра Сахновского. Приемы и методы, усвоенные Василием Григорьевичем от Комиссаржевского, глубоко и органично вошли в режиссёрскую практику Сахновского и оказали существенное влияние на формирование и дальнейшее развитие его творческого метода.

Список литературы:

1. Алпатова И.Л. Вечное во временном // Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр / Вступ. ст., примеч. И.Л. Алпатовой. М., 1999. С. 7–57.
2. Горчаков Н.М. В.Г. Сахновский. Жизнь и творчество. [Статья. Варианты. Верстка. Гранки] // РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 88.
3. Загорский М. «Лулу» спектакль в театре им. В.Ф. Комиссаржевской // Театральный курьер. М., 1918. № 1. С. 3.
4. Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 143–169.
5. Комиссаржевский Ф.Ф. Театральные прелюдии. М., 1916. 169 с.
6. Марков П.А. История моего театрального современника // Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 7–354.
7. Марков П.А. Московская театральная жизнь в 1923–1924 годах // Марков П.А. О театре: в 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 155–169.
8. Марков П.А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П.А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 347–417.
9. Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каманевой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 324–351.
10. Программа занятий в сценической студии, учрежденной Ф.Ф. Комиссаржевским в 1910 году // Музей МХАТ. Фонд В.Г. Сахновского. № 8195.
11. Сахновский В.Г. Письмо к К.С. Станиславскому. Художественный театр и романтизм на сцене. М., 1917. 80 с.
12. Сахновский В.Г. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. К пятилетию его художественной работы // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 278–301.
13. Сахновский В.Г. Театральное скитальчество // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 180–254.

References (transliterated):

1. Alpatova I.L. Vechnoe vo vremennom // Komissarzhevskii F.F. Ya i teatr / Vstup. st., primech. I.L. Alpatovoi. M., 1999. S. 7–57.
2. Gorchakov N.M. V.G. Sakhnovskii. Zhizn' i tvorchestvo. [Stat'ya. Varianty. Verstka. Granki] // RGALI. F. 2959. Op. 1. Ed. khr. 88.
3. Zagorskii M. «Lulu» spektakl' v teatre im. V.F. Komissarzhevskoi // Teatral'nyi kur'er. M., 1918. № 1. S. 3.
4. Ivanov V.I. Dve stikhii v sovremennom simvolizme // Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe. M.: Respublika, 1994. S. 143–169.
5. Komissarzhevskii F.F. Teatral'nye prelyudii. M., 1916. 169 s.
6. Markov P.A. Istoriya moego teatral'nogo sovremennika // Markov P.A. Kniga vospominanii. M., 1983. S. 7–354.
7. Markov P.A. Moskovskaya teatral'naya zhizn' v 1923–1924 godakh // Markov P.A. O teatre: v 4 t. M., 1976. T. 3. S. 155–169.
8. Markov P.A. Pervaya studiya MKhT (Sulerzhitskii – Vakhtangov – Chekhov) // Markov P.A. O teatre: v 4 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 1. S. 347–417.
9. Pis'ma F.F. Komissarzhevskogo V.G. Sakhnovskomu, O.D. Kamenevoi, A.V. Lunacharskomu i dr. 1915–1919 // Mnevozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. M., 2009. Vyp. 4. S. 324–351.
10. Programma zanyatii v stsenicheskoi studii, uchrezhdennoi F.F. Komissarzhevskim v 1910 godu // Muzei MKhAT. Fond V.G. Sakhnovskogo. № 8195.
11. Sakhnovskii V.G. Pis'mo k K.S. Stanislavskomu. Khudozhestvennyi teatr i romantizm na stsene. M., 1917. 80 s.
12. Sakhnovskii V.G. Teatr imeni V.F. Komissarzhevskoi. K pyatiletiyu ego khudozhestvennoi raboty // Mnevozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. M., 2009. Vyp. 4. S. 278–301.
13. Sakhnovskii V.G. Teatral'noe skital'chestvo // Mnevozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. M., 2009. Vyp. 4. S. 180–254.