

ТЕАТР

Ирина АЛПАТОВА

ВЕЧНОЕ ВО ВРЕМЕННОМ

1910-е годы поистине стали в театральной России “временем Достоевского”. Как в провинции, так и в столицах, пожалуй, не было такой труппы, которая не играла бы в эти годы “Идиота”, “Преступление и наказание”, “Бесов”, “Униженных и оскорбленных”, “Братьев Карамазовых” или что-то еще. Редкий актер-трагик не примерял на себя личину князя Мышкина или Мити Карамазова, а актрисы грезили о Настасье Филипповне или Грушеньке.

Интерес к Достоевскому на сцене подогрел и знаменитый спектакль Московского Художественного театра “Братья Карамазовы”, поставленный Вл.И.Немировичем-Данченко в 1910 году. Он был нов и своей необычной двухвечерней протяженностью, и блестящим актерским трагическим ансамблем (Василий Качалов, Леонид Леонидов, Ольга Гзовская, Любовь Германова), и скупой “бездекорационностью”, столь нехарактерной для МХТ, и глубоким проникновением в дух и стиль писателя.

Но если об этом спектакле нам известно практически все до мельчайших подробностей, то постановка “Идиота” в театре К.Н.Незлобина, осуществленная 20 декабря 1912 года Федором Комиссаржевским, и по сей день является почти что “белым пятном” и в истории русского театра, и в сценической судьбе Достоевского. Как, впрочем, и имя этого незаурядного театрального художника.

Федор Федорович Комиссаржевский (1882 – 1954) – режиссер, педагог, художник, переводчик, театральный организатор, автор многочисленных статей и книг... Это имя нынешнему российскому читателю не скажет практически ничего. Среди прочих эмигрантов первой послереволюционной волны он был намеренно забыт, вычеркнут из контекста театральной истории России. Словно и не было шумного успеха его постановок “Мещанина дворянина” Ж.-Б.Мольера, “Фауста” И.В.Гёте, “Идиота” и “Скверного анекдота” Ф.М.Достоевского, “Бури” У.Шекспира; не вызывали яростных дискуссий его теоретические манифесты и книги “Театральные прелюдии” (1916),

“Творчество актера и теория Станиславского” (1917); не подготовил он, как педагог, блестящих артистов Игоря Ильинского, Валерию Барсову, Михаила Жарова, Анатолия Кторову, Марию Бабанову и других.

Биографические сведения о Федоре Комиссаржевском крайне скудны. Он родился в Италии, в семье известного русского оперного певца, солиста Мариинского театра, а впоследствии профессора Московской императорской консерватории Федорова Петровича Комиссаржевского и Марии Петровны Корятович-Куржевич. Совсем ребенком его привезли в Россию, в Петербург, где прошли его детство и юность. По его собственным словам, он с раннего детства интересовался оперой и театром, перечитал об этом все, что мог найти, видел множество великих актеров из разных стран в их лучших ролях. Но поначалу не помышлял о собственной профессиональной деятельности в этой области, тем более, что мать определила его в одну из привилегированных военных школ.

Однако очень скоро жизнь все поставила на свои места. А окончательному выбору своего места в этой жизни Федор Комиссаржевский был обязан прежде всего своей знаменитой сестре Вере Федоровне, в театре которой и начинался творческий путь будущего известного режиссера.

Комиссаржевский пришел туда в 1904 году — сначала как один из пайщиков, внесших свои вклады для открытия театра.

В сезоне 1906/07 годов в театре на Офицерской начинается принципиально новый этап, связанный с приглашением Всеволода Мейерхольда. Комиссаржевский становится при нем руководителем постановочной части театра.

Совместная работа с Мейерхольдом, безусловно, оказала огромное влияние на формирование и развитие творческих взглядов молодого Комиссаржевского. Однако их отношения отнюдь не вписывались в привычную схему “учитель-ученик”. Скорее наоборот, постигая режиссерские искания Мейерхольда того периода, анализируя и осмысляя их, Комиссаржевский выбирал себе иной путь.

После скандального разрыва Комиссаржевской и Мейерхольда в сезоне 1907/08 годов Федор Комиссаржевский получает от сестры предложение занять должность штатного режиссера, на что и соглашается, еще не до конца представляя себе, сколь горек режиссерский хлеб. И тем не менее, за три неполных сезона ему удалось поставить в театре на Офицерской десять спектаклей, среди которых были такие заметные постановки, как “Пелеас и Мелисанда” М.Метерлинка, “Черные маски” Л.А.Андреева, “Хозяйка гостиницы” К.Гольдони, имевшие у публики несомненный успех. Но несмотря на это, постепенно начали выявляться серьезные творческие расхождения молодого режиссера и его знаменитой сестры. Роли, играемые Верой Комиссаржевской в спектаклях брата, казались ей незначительными, не отвечали ее мыслям о назначении театра и миссии актрисы. Одновременно и Комис-

саржевскому стали уже тесны рамки этого маленького театра, он стремился к большей самостоятельности для реализации своих эстетических принципов.

В начале 1910 года Федор Комиссаржевский получает приглашение от Константина Незлобина стать режиссером его частной антрепризы.

К этому же периоду относится определенная кристаллизация эстетических взглядов Комиссаржевского, которые он высказал труппе Незлобинского театра перед началом репетиций своего первого спектакля “Не было ни гроша, да вдруг алтын” А.Н.Островского. Здесь отразилось и его понимание искусства вообще, и природы творчества, и методов воплощения драматических произведений на сцене. Главным явилось понимание искусства не как отображения реальной жизни, а как ее преобразования, рождаемого одухотворенностью художника. Отстаивая независимую субъективность и индивидуальность творчества, Комиссаржевский писал в статье “Власть быта”: “Изображаемый художником мир, это — мир, прошедший через его чувство и мысль и явившийся в художественном произведении преображенным. Без этого творческого преобразования мира нет искусства”¹.

Комиссаржевский задумывал своего “Идиота” в некоей полемике со спектаклем Художественного театра. Его в меньшей степени интересовала передача реальных событий, куда сильнее — выявление романтической символики знаменитого романа. По мнению режиссера, излишне скрупулезные поиски в области психологической выразительности помешали Немировичу-Данченко воплотить на сцене глубокий символический смысл “Братьев Карамазовых”. Его не устраивала в спектакле “художественников” и стремление к полноте передачи почти всех без исключения сюжетных линий романа, продиктованное, на его взгляд, чрезмерным увлечением “реализмом” и жизненной достоверностью, что не позволило возвыситься над текстом, перейти в мир духовных обобщений.

Мысль о постановке “Идиота” принадлежала самому Незлобину, который и предложил Комиссаржевскому воспользоваться традиционной и хорошо уже опробованной инсценировкой В.Крылова и С.Сутугина. Их версия “Идиота” еще в 1899 году была представлена на сцене Александринского театра, в 1906 году — в театре Корша, с успехом шла в провинции. Однако Комиссаржевского она абсолютно не устроила, и он самостоятельно занялся проблемой перевода романа Достоевского на язык театра.

Прежде всего режиссер отказался от самого понятия “инсценировка”. “Слово” Достоевского, его диалог, — писал Комиссаржевский, предваряя спектакль, — полны такого бурного движения, что не нуждаются в драматической переработке, давая и без того актеру с нервами и чувством громадный простор”². Свою сценическую версию режиссер назвал “иллюстрацией”, поскольку, по его мнению, “иллюстрация не может профанировать произведения, исказить его”. В качестве примера он приводил иллюстрации Михаила

Врубеля к лермонтовскому “Демону”. Комиссаржевский стремился передать, “проиллюстрировать” средствами театра основную идейную сущность романа, воплотить в зримые образы его философские построения. “Мне казалось, — напишет он много лет спустя в своей книге, — что его (Достоевского. — И.А.) романы были для России тем же, что трагедии Эсхила для Греции, их основную тему составляла борьба Христа и Антихриста, которую я и попытался выразить в своей постановке “Идиота”. <...> Мне хотелось передать мысль Достоевского об очищении и искуплении через страдание”³.

Не имея возможности в рамках одного спектакля проиллюстрировать роман целиком, Комиссаржевский остановил свое внимание на десяти ключевых сценах, в которых наиболее ярко была представлена и психология действующих лиц, и их внутренние взаимоотношения, и символический смысл происходящего.

Главной для него стала не внешняя фабула отношений основных персонажей. В основу спектакля легли нравственные искания Мышкина, поиск им правды и Царства Божьего на земле. Поэтому режиссер, четко выделив эту линию романа, отказался от многих побочных, по его мнению, деталей. Но тем не менее, в спектакле, “хотя в главных и существенных очертаниях, действительно возник весь фантазмагорический ураган, весь этот стремительный разбег противоречивых душевных сил <...> какой дан великим художником в его романе”⁴.

В области художественного оформления спектакля Комиссаржевский отказался от воссоздания реальной обстановки, от яркости красок. Ему была ближе некая условность, возводящая действие на почти надбытовой уровень, но без полного отрыва от жизни. Ему хотелось, чтобы действие, происходящее на сцене, отвечало двум временным категориям — сейчас и всегда. Он придерживался основных примет эпохи 60-х годов XIX века, когда, по Достоевскому, и произошла эта история, но они были представлены в стилизованном виде. Стилизация же для режиссера представляла собой “сведение всяких случайных штрихов известного стиля лишь к штрихам, типичным для данного стиля”⁵.

Спектакль шел в сукнах, на фоне которых выделялись самые необходимые предметы обстановки. Они были строго отобраны, чтобы лишь обозначить место действия, не заслоняя собой течение спектакля. Мебель, бутафория, костюмы были абсолютно “не новы” (как в спектакле Художественного театра, о чем упоминали многие критики), как бы не изготовлены специально для этой постановки, а взяты из обыденной жизни, “и все это передавало тот штрих Достоевского, когда он вдруг заставит увидеть читателя две-три подробности и помнить, что здесь жизнь давно уже тянется — захватанная, обтертая, невзрачная”⁶. В каждой сцене давался особый задник, создавший определенную сценическую атмосферу — черный, трагический тон безысходности в доме Рогожина, золотисто-тусклый фон увядающей красоты в

гостиной Настасьи Филипповны. Важен был и свет: "...освещение создавало настроение каждого эпизода, а лампы были приспособлены так, что все элементы оформления казались обрамленными полукругом темноты. Намек на сад давался скамейкой и задником из потертой зеленой мешковины, подвешенной так, что ее неровные складки создавали ощущение деревьев, а пространство между ними, подсвеченное сзади синими лампами, — мистической глубины"⁷.

Вообще, зрителям этого спектакля казалось, что его действие происходит на закате, в сумерках или ночью, но никогда — днем. Неяркость тонов, матовость, приглушенность голосов придавало спектаклю, по мнению многих, оттенок литургичности.

"Казалось, что в "Идиоте" неведомый мне Петербург был передан с необыкновенной тонкостью: костюмы, мебель, вся бутафория, освещение тревожили и беспокоили. Комиссаржевский находил и внутренний смысл времени. Он вообще великолепно знал и чувствовал стиль эпохи, ее дух", — вспоминал авторитетнейший театральный критик Павел Марков, захваченный, подобно многим, магией этого спектакля⁸.

"Идиот" был полон романтического ощущения таинственности и недосказанности. Уже в прологе на сцене, затянутой полупрозрачным зеленоватым тюлем, нагнеталась загадочно-жуткая атмосфера того, что неизбежно должно было случиться. Спектакль возникал перед зрителями словно бы из ниоткуда, из тьмы, с ее отзвуками паровозных гудков и ритмов мчащихся составов. Затем медленно высвечивалось окно вагона, в котором ехал Мышкин, в неясном призрачном свете появлялись людские силуэты. В такую же тьму и вневременность погружалась и последняя сцена спектакля — полубезумный диалог Мышкина и Рогожина у тела Настасьи Филипповны.

Любопытно, но при всех постановочных изысках сам Комиссаржевский считал, что роль режиссера в этом спектакле второстепенна: "Режиссер в данном случае является как бы путеводителем по Достоевскому. Не больше. Главное — в актере"⁹.

Этим-то и объяснялось намеренное "приглушение" декоративной обстановки, которая не должна была отвлекать внимание от актера. Цель же исполнителей, по мнению Комиссаржевского, состояла в воссоздании не столько их собственных характеров, сколько той бури страстей, что царила вокруг Мышкина.

"Идиот" имел для Комиссаржевского столь важное значение еще и потому, что здесь едва ли не впервые было достигнуто полное и гармоничное взаимопонимание режиссера и актеров. На сцене незлобинского театра сложился удивительно цельный ансамбль — явление, весьма редкое для театра антрепризного типа. И одновременно каждый актер с блеском играл свою сольную партию в общем оркестре. В "Идиоте" ярко вспыхнула звезда Елены Жихаревой — Настасьи Филипповны. "Возле нее как-то жутко чудился

образ самого Достоевского”, – писал В.Сахновский¹⁰. Ей удалось соединить в своей игре и пряный аромат эпохи, и стильность “Инфернальницы”, и психологическую драму женщины, обманутой жизнью и собственными ожиданиями. Она раскрывалась зрителям постепенно, как, казалось, и сама ее героиня не сразу понимала жуткий смысл своего существования. И постепенно, но упрямо, актриса подводила свою Настасью Филипповну к взрыву финальной катастрофы. Рассказывали, что в эти моменты в зрительном зале случались истерики и обмороки...

Иным был Николай Асланов – Мышкин. В нем изначально существовала такая внутренняя цельность, которая, казалось, не требовала развития. Он был неизменен в своей убежденной правоте и искренности, устремлении к свету, добру и любви. И в то же время в такой трактовке не чувствовалось однообразия, просто в каждой сцене он словно бы все ближе и ближе подходил к зрителям. В Асланове – Мышкине не было ничего от “аристократа”, а его простота излучала такую психологическую правду, что, по признанию критиков, это заставляло забыть о многих не вполне правдоподобных и логичных поступках. Актер настолько сливался со своим героем, что их порой трудно было разделить.

Рогожин у Владимира Нелидова выходил человеком страсти, а не воли. Эта страсть несла его по жизни и по сцене, захлестывала, заставляя забывать о Боге и Его заповедях. Он казался созданным “для Голгофы”, куда завело его преступление, совершенное почти неосознанно.

Все же остальные участники незлобинской труппы составляли верный и точный фон для этого вечного треугольника, не нарушая тонкого режиссерского замысла и общей атмосферы постановки.

Театральная пресса той поры донесла до нас шумно-восторженные премьерные отзывы “Идиота”: “Таких аплодисментов, какие раздавались после третьего акта вчерашней премьеры, я не слышал никогда в театре Незлобина. Были истерики <...> успех несомненен. После третьего акте сцена была превращена в живой цветник. Вызовам не было конца”, – писал рецензент “Театра”¹¹.

Однако дальнейшие пути Федора Комиссаржевского и Незлобина разошлись. Серьезный репертуар, постоянные эксперименты, многие из которых не раз достигали значительного успеха, не вполне соответствовали жестким рамкам частного коммерческого театра. Благодаря Комиссаржевскому, незлобинская антреприза поднялась на непривычную для нее высоту, ее постановки ставились в один ряд с лучшими спектаклями Москвы. Рецензенты часто называли творчество режиссера “театром завтрашнего дня”, справедливо отмечая его настойчивые поиски специфики театральности. Но, тем не менее, сезон 1912/13 годов стал последним в совместной работе двух этих театральных деятелей.

“Идиот” остался не единственной постановкой по Достоевскому в твор-

ческой биографии Комиссаржевского. Но прежде чем вновь приступить к сценической интерпретации его произведений, режиссер принял участие в острой и шумевшей театральной дискуссии на тему “Достоевский и театр”, развернувшейся в прессе в 1913 году. Она была связана с полемикой Максима Горького и Московского Художественного театра, накануне постановки в последнем спектакле “Николай Ставрогин” по роману “Бесы”.

Уже только намерение В.И.Немировича-Данченко поставить этот спектакль вызвало гневную отповедь “буревестника”. “Инсценировку произведений Достоевского я считаю делом общественно вредным”, — писал Горький режиссеру, — поскольку подобные опыты “способствуют разрушению и без того не очень-то здоровой общественной психики”¹². Эту же идею он высказал и в своей статье “О карамазовщине”, опубликованной в газете “Русская мысль” 22 сентября 1913 года. Горькому казалось, что в настоящий момент театру следует заняться “проповедью бодрости” и “духовного здоровья”, а произведения Достоевского этой задаче отнюдь не соответствуют. В крайнем случае их позволительно читать, но никак не ставить на сцене, да еще с участием талантливых артистов, которые сделают “вредные” идеи Достоевского еще более притягательными и осязаемыми.

Немирович-Данченко не преминул ответить, что “истинно художественное не может быть аморальным”, положив тем самым начало газетной дискуссии. Федор Комиссаржевский вступил в нее, опубликовав 27 сентября 1913 года в газете “Раннее утро” статью “Горький против Достоевского”. Прежде всего он отстаивал художественную, творческую автономность искусства, независимую от моральных, социальных и политических аспектов: “В искусстве не должно быть ни правых, ни левых, ни консерваторов, ни социалистов. Театр захватывает область духа, а в этой области сходятся все люди”¹³.

Выбор произведений для театральных инсценировок, по его мнению, должен диктоваться только их соответствием определенным сценическим законам и условностям. Это соответствие, однако, наблюдается не всегда. Так, например, он полагал, что совершенно не поддается переводу на язык сцены роман Льва Толстого “Анна Каренина”. “Произведения же Достоевского, — утверждал режиссер, — очень хорошо укладываются в форму драматического действия”, и “при современной скудости драматической литературы <...> дают актерам интереснейший материал для разработки”¹⁴. И в качестве примера приводил свой собственный опыт работы над Достоевским — “Идиот” в незлобинском театре, когда “актеры были захвачены более, чем когда-либо мне приходилось видеть”¹⁵.

Что же касается отзывов Комиссаржевского на все же состоявшуюся премьеру “Николая Ставрогина”, которая, кстати, вызвала немало критических нареканий (но не по нравственно-политическим, а именно по художественным критериям), то он был весьма сдержан. И на диспуте творческой

интеллигенции по поводу спектакля, который состоялся в ноябре 1913 года, высказал лишь мысль о том, что “Ставрогин” есть субъективное понимание Художественным театром романа Достоевского”¹⁶.

После разрыва с Незлобиным Федор Комиссаржевский какое-то время работал в императорских театрах — Большом и Малом, но большую часть своего времени отдавал педагогике, в собственной студии, созданной им еще в 1910 году. Осенью 1914 года он решает преобразовать студию в театр, дав ему имя Веры Комиссаржевской.

Деятельность театра имени В.Ф.Комиссаржевской целиком и полностью связана с таким весьма популярным и значимым сценическим направлением первых десятилетий нашего века, как неоромантизм. Ни в одном другом театральном организме сущность неоромантизма не была выявлена столь ярко, отчетливо и законченно, как в этом коллективе.

Обращение Комиссаржевского к романтизму ни в коей мере не случайно. Его с первых же сценических шагов неизменное отталкивание от натурализма, “фотографичности”, “быта” и утилитарной социальности не могло не привести к движению в этом направлении. Романтический театр для Комиссаржевского — это прежде всего “театр духа”, очищенный от всего наносного и временного, тяготение к постановке “вечных” вопросов.

Однако понятие “романтического” отнюдь не сближало режиссера, например, с немецкими романтиками начала прошлого столетия. Его не влекли к себе потусторонние миры, мистика старинных легенд и сказок, воскрешение экзотики “местного колорита”, то есть все традиционные атрибуты стиля. Романтизм для него — это прежде всего раскрытие “вечного во временном”, вычленение духовной квинтэссенции реальности, ее сути и смысла, а не внешних проявлений. Комиссаржевскому было важно найти в любом художнике, творце, будь то драматург или актер, “выражение божественного”, которое придает ему иное, особое мировидение и дает право говорить со сцены “о Боге, о мире, обо всем вечном и бесконечном”¹⁷. Это новое не означает, что окружающая материальная жизнь теряла для режиссера свое значение и смысл. Напротив, по мысли Комиссаржевского, “ее события и люди, главным образом настроения, возбуждаемые в художнике событиями и людьми жизни, служат поводом для той творческой работы духа, которая ведет к раскрытию вечного во временном”¹⁸.

В постановке “Скверного анекдота” Достоевского (март 1915 г.) психологическая трагедийность и романтическая символика, развиваемые режиссером в “Идиоте”, сменилась жуткой мистикой звериного начала в жизни.

Художник Юрий Анненков по праву мог быть назван сопостановщиком этого спектакля. Это был один из первых опытов экспрессионистской постановки. В сценографии Анненкова и в мизансценах Комиссаржевского бился нерв, пульс современной жизни. Здесь снова был символ — разваливающейся и захолустной России 1914 года. Оба художника делали этот спектакль о

том, что чувствовали сегодня. И пытались призвать к себе в союзники Достоевского, который такую Россию знал, как никто.

Декорации были насквозь экспрессионистскими, они выражали и общее настроение спектакля, и отношение его авторов к происходящим событиям. Сцена вновь была отделена от зала полупрозрачным сероватым тюлем, что придавало действию атмосферу туманного видения, граничащего с наваждением. То был сон или пьяный бред. Видения помутившегося сознания статского советника Пралинского или гротескные шутки петербургского тумана. Здесь, в отличие от других спектаклей Комиссаржевского, сцена была загромождена интерьером, но не реально-бытовым, а подчеркнуто-гротескового характера. Казалось, что город бьется в эпилептическом припадке. Покосившиеся, будто падающие дома, со съезжающими набок крышами, изломанные линии деревьев, фонарей и водосточных труб, как бы сползающие на зрителей по наклонному планшету сцены, усиливали ощущение какой-то бесовской фантазмагии, кошмарного сна. Господствовала душная теснота, несвобода, задавленность людей этими предметами.

“Обои, портьеры, лампа, дверь, ступеньки в квартире Млекопитаева были окрашены и написаны так, что зритель ощущал яркие, но незаконченные <...> пятна. <...> Точно воспаленный глаз Достоевского упал на одни предметы и лица, зорко выхватив нищету и убожество жизни, а остальное как-то смазалось, точно художник посмотрел на все это полными слез глазами”, — вспоминал В.Сахновский¹⁹.

В таких же жутко-гротесковых тонах были выдержаны и гримы персонажей — заостренные, подчеркнутые, отталкивающие. Это диктовало и поведение героев спектакля, превращенных Комиссаржевским в “стадо бесов”. Порой режиссер смотрел на своих актеров, как на странных, внезапно оживших, “взбесившихся” марионеток. Некоторые картины спектакля, разыгрываемые в мрачной красноватой мгле, с визгами, криками и истерическими воплями, напоминали эпизоды Вальпургиевой ночи. А главный герой этого “анекдота”, Генерал (Владимир Носенков), в немалой степени хранил в себе мрачные приметы садистской “передоновщины”. Режиссер чрезмерно сгущал краски, обнажая нерв спектакля. Этому ему во много удалось добиться, главным образом, заслоняя яркостью постановки недостаточность чисто актерских сил. Не случайно именно “Скверный анекдот” стал первой признанной удачей молодого театра и, по слухам, был одобрен сыном покойного писателя, Федором Федоровичем Достоевским.

К концу первого сезона 1914/15 годов положение молодого театра постепенно упрочивалось. Он приобретал собственных зрителей, постоянных и увлеченных поклонников. Главной была прежде всего определенная ясность, цельность художественного облика театра, интерес художественно-эстетических поисков и находок его главы. “Там не ищут того, чтобы в театре не было театра, — писал Н.Перцев, обозревая деятельность московских

театров в этом сезоне. — Театр должен быть театром. В нем все должно быть, конечно, правдой. Но правдой не такой, какая принята в жизни, а правдой иной — художественной”²⁰.

В театре имени В.Ф.Комиссаржевской режиссер поставил английское средневековое моралите “Каждый Человек” и “Ночные пляски” Федора Сологуба, “Выбор невесты” Гофмана и “Майскую ночь” Гоголя, “Проклятого принца” А.Ремизова и “Электру” Гофмансталя, постоянно вызывая пристальный интерес и у публики, и у критики. Февральская революция несколько всколыхнула спокойное в своей художественной отрешенности течение жизни театра. Комиссаржевский, далекий от политических мотивов, все же положительно воспринял идеи Февраля, понимая их, конечно, как и большинство его театральных современников, с эстетической точки зрения, как идеи освобождения искусства из-под власти бюрократии и цензуры. Одной из задач обновленной России в области культуры он считал “создание Национального Народного театра, основанного на началах чистой художественности”²¹.

Однако вскоре после Октября реальная действительность явила свое подлинное лицо, разрушив многие прекраснотушные упования художников, в том числе и Комиссаржевского. И в своей книге, написанной десять лет спустя после этих событий, он нарисовал правдиво-жуткую картину существования художника в послереволюционной Москве:

“Моя последняя московская зима (1918 — 1919 годы) лондонцу показалась бы адом, но для всех нас, проживших несколько лет в подобных условиях, она была более или менее обычной.

Ночами улицы, дома с выбитыми стеклами, пустые магазины погружались в кромешную тьму, поскольку электричество оставалось только в правительственных зданиях и некоторых общественных учреждениях. Достать керосиновую лампу или свечи почиталось счастьем. Частные магазины были закрыты, а продовольствие распределялось по карточкам. Горсть сушеного гороха, иногда буханка черного хлеба, по вкусу напоминавшего опилки, полусгнившая свекла, полученные в немногочисленных государственных магазинах в специально отведенные для этого дни и после многочасовых очередей, служили обедом для всей семьи. Частенько вместо чая мы пили отвар из сушеной моркови. Такие вещи, как бифштекс, сахар, масло или мыло, считались немислимой роскошью, и приобрести их можно было по спекулятивным ценам в таинственных местах, неизвестных ЧК...

Нечем было топить дома. Канализация, водопровод и отопительные трубы замерзали — иногда морозы достигали сорока градусов. Все обитатели квартиры жили, как правило, в одной комнате, часами сидя, как эскимосы, посередине комнаты, сбившись в кружок возле маленькой печки-буржуйки, которой они были обязаны своим существованием. На растопку шла мебель, и даже двери снимались со своих петель. Одежды москвичей тех лет могла

бы показаться слишком экстравагантной даже исполнителям ролей бродяг в английской музыкальной комедии, а обувь без дыр была редкой роскошью. Некоторые носили лапти или подобие сандалий, сделанных из картона <...>.

Даже тела русских граждан не находили последнего приюта, так как не хватало ни гробов, ни времени на рытье могил для всех. Однажды ночью знакомый моей служанки (так как в то время никому не разрешалось иметь прислугу, эта женщина считалась моей теткой) пришел навестить ее и неожиданно умер прямо в ее постели. Я не имел права прикоснуться к нему в течение двух суток и только после вмешательства одного крупного должностного лица его, наконец, завернули в шерстяной плед и унесли, похоронив в общей могиле.

Однако, на фоне постоянного страха, для многих определявшего их существование, все эти неудобства казались относительно обыденными. Страна была наводнена агентами ЧК – брат подозревал брата. <...> Ночами люди прислушивались к каждому звуку, нарушавшему тишину улиц, боясь услышать громыханье грузовика, ибо именно на них чекисты обычно приезжали с арестами. Однажды ночью они нагрянули с обыском на квартиру моего приятеля, но, ничего не найдя (он так никогда и не узнал, что же они искали), ворвались в квартиру напротив, арестовали жившего там человека и немедленно расстреляли его во дворе, под окнами моего приятеля. Его тело все еще лежало на снегу, когда на следующее утро мой друг вышел из дома, направляясь на репетицию в театр <...>

Но, наверное, наиболее мучительной стороной работы директора театра в период революции были его взаимоотношения с многочисленными комитетами, состоявшими из представителей различных театральных цехов. Подобные комитеты существовали в каждом театре в целях проведения в них социалистической линии, будучи при этом, как правило, абсолютно несведущими в вопросах театрального управления <...> В мою бытность директором Оперы Совета рабочих депутатов меня контролировала группа лиц, состоявшая из гардеробщика, уборщицы, виолончелиста, дирижера (кстати, не очень хорошего), второразрядной меццо-сопрано, бутафора и т. п. Когда однажды я отважился заявить протест их решениям о том, какие оперы я должен ставить и кому поручать главные партии, то в ответ услышал, что “будучи дворянином, я недостойн руководить театром в большевистской стране”²²

Федор Комиссаржевский предпочел эмиграцию, летом 1919 года он навсегда покинул Россию. На Западе ему удалось не затеряться, больше того – стать одним из известнейших и авторитетных режиссеров, пользующихся славой “новатора”. Он ставил драматические и оперные спектакли в Англии и Америке, Германии и Италии, Франции. Заново открыл для этих стран драматургию А.П.Чехова, удивлял шекспировскими постановками, не раз возвращался и к имени Достоевского. Но никогда не уставал повторять, что

остается русским режиссером и своей миссией считает знакомство Запада с традициями русской национальной культуры. А потому и на родине режиссера не стоит забывать его имя. Настало время вернуть его в контекст отечественной театральной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Комиссаржевский Ф.Ф. Театральные прелюдии. М., 1916. С. 20.
- ² Театр, 1912, № 1180. С. 6.
- ³ Fedor Komisargevsky. *Myself and the Theatre*. London. 1929, p. 94.
- ⁴ Кречетов С. Постановка "Идиота" //Рампа и жизнь, 1913, № 1. С. 12.
- ⁵ Наши беседы//Театр, 1912, № 1180. С. 6.
- ⁶ Сахновский В. Письмо к Станиславскому, М., 1917. С. 54 — 55.
- ⁷ Fedor Komisargevsky. *Myself and the Theatre*, p. 94.
- ⁸ Марков П.А. История моего театрального современника. //Книга воспоминаний. М., 1983. С. 32.
- ⁹ Театр, 1912, № 1180. С. 6.
- ¹⁰ "Идиот". //Маски, 1912, № 3. С. 65.
- ¹¹ Театр, 1912, № 1197. С. 10.
- ¹² Цит. по кн.: История русского драматического театра, в 7-ми тт. Т. 7, М., 1987. С. 173.
- ¹³ Раннее утро, 1913, № 222. С. 6.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Раннее утро, 1913, № 260. С. 6.
- ¹⁷ Комиссаржевский Ф. Немцы и русский театр//Маски, 1914 — 15, № 1. С. 87.
- ¹⁸ Комиссаржевский Ф. Театр и война//Театральные прелюдии. С. 115.
- ¹⁹ Сахновский В. Работа режиссера. М.-Л., 1937. С. 139.
- ²⁰ Маски, 1914 — 15, № 1. С. 77.
- ²¹ Комиссаржевский Ф. А воз и ныне там//Театр и искусство, 1917, № 12. С. 213 — 214.
- ²² Fedor Komisargevsky. *Myself and the Theatre*, p. 3 — 8.