

На правах рукописи

Абрамова Ольга Александровна

**Незавершенные постановки 1917 – 1922 годов
в истории Московского Художественного театра**

Специальность: 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена на кафедре истории театра России Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Научный руководитель: **Шалимова Нина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

Официальные оппоненты: **Чепуров Александр Анатольевич**, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой русского театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Иванов Владислав Васильевич, доктор искусствоведения, заведующий Сектором (Отделом) театра Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств».

Защита состоится 13 апреля 2021 года в 15:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте www.gitis.net.

Автореферат разослан __. __.2021 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



Ястребов Андрей Леонидович

Общая характеристика работы

Незавершенные театральные постановки редко привлекают внимание историков театра. В искусствоведении эскизы художников к ненаписанным картинам изучаются с не меньшим тщанием, чем их крупные полотна, в киноведении – нереализованные синопсисы кинематографистов, в литературоведении – оставшиеся в черновиках замыслы писателей и поэтов, а театроведение, как правило, проходит мимо постановок, не доведенных до премьерного завершения. Между тем их включение в поле внимания историка открывает новые исследовательские возможности, так как позволяет взглянуть на историю театра во многом по-новому.

Для всесторонней разработки данной темы Московский Художественный театр подходит, как мало какой другой. Его основатели проявляли редкую принципиальность в вопросах репертуара. Когда считали необходимым, отказывались от продолжения работы над спектаклем, даже если в него было вложено немало труда, сил и средств. О значении неосуществленного в творческой судьбе МХТ П. А. Марков писал: «Внутри Художественного театра кипела экспериментальная работа. Перед его режиссурой и актерами неукоснительно возникали перспективы новых творческих задач. Ряд постановок (иные из них были доведены до генеральных репетиций) оставались только эскизами, подобно наброскам художника или рукописным вариантам авторского текста. Можно было бы написать целое исследование о незавершенных либо не увидевших света рампы работах Художественного театра, подготовлявших его будущие победы»¹.

Особое место незавершенные постановки занимают в начальных пореволюционных исканиях МХТ / МХАТ. За пять сезонов театр показал лишь три новых спектакля – «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому (1917), «Каин» Дж. Байрона (1920) и «Ревизор» Н. В. Гоголя (1921). Причем первый из них был выпущен на сцену еще до начала октябрьских событий, а возобновление последнего можно назвать премьерой только с известной долей условности. И в эти же «окаянные» дни, месяцы и годы русского лихолетья репетировался целый ряд постановок, ни

¹ Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 29 – 30.

одна из которых не была доведена до премьеры. Из репертуарных планов исчезали одно название за другим и последствия этого исчезновения ставили театр на грань катастрофы. Подводя итоги первого пореволюционного пятилетия Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Отчего с Октябрьской революцией и начавшимися после нее Гражданскими войнами все намерения Театра расстроились, рассыпались и рухнули? Глубочайшие причины этого явления еще свежи в памяти, но так разнообразны, так многочисленны и так переплетены, что нужен громадный специальный труд, чтоб собрать их в исторический отчет»².

Малое количество премьер на фоне общего объема незавершенных работ повышает значение последних в творческих исканиях Художественного театра 1917 – 1922 годов. Каждая из них появлялась не случайно, имела глубокие репертуарные корни, широкий круг задействованных в ней лиц, а также ряд эстетических проблем, возникавших в процессе репетиций. Аналитическое рассмотрение этих работ невозможно без обращения к архивным источникам, освещающим внутреннюю жизнь театра. О важности подобных изысканий для развития современной театроведческой мысли А. В. Бартошевич писал: «Раскопанные в архивах документы, факты давнего и недавнего театрального прошлого не только меняют картину судеб театра прежних времен, но бывают способны в чем-то существенном изменить театральное сознание нашего времени»³.

Для раскрытия темы диссертации необходима новая исследовательская оптика. Системный подход к проблематике незавершенных театральных работ позволяет такую оптику выработать. Переключение внимания с состоявшихся премьер на незавершенные постановки МХТ / МХАТ предоставляет возможность более объемно и полно увидеть движение театра во времени и заново осмыслить логику его творческого развития, что делает исследование **актуальным**.

² Немирович-Данченко Вл. Ив. Отчет о деятельности МХАТ за истекшие пять лет. [Докладная записка Наркому по просвещению А. В. Луначарскому] [1921, август, между 5 и 20]. Музей МХАТ. Фонд сезонов МХАТ. Сезон 1921/1922. Часть 1: Документы 1921 года. Ед. хр. 2. Полный текст отчета см.: Приложение № 1.

³ Бартошевич А. В. Похвала факту [Электронный ресурс] // Сайт «Colta.ru». URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/149/details/22660/> (дата обращения 8 января 2016 года).

Хронологические границы исследования. 1917 – 1922 годы – чрезвычайно насыщенный событиями отрезок времени, круто изменивший всю русскую жизнь, в том числе и театральную. Для деятелей театра, как и для всей отечественной интеллигенции, это поворотное время мировоззренческой рефлексии и напряженных творческих исканий. В истории Московского Художественного театра границы изучаемого периода фланкируются двумя датами: 26 октября 1917 года – представление «Вишневого сада», данное в кульминационный момент революции; 14 сентября 1922 года – отъезд театра на длительные зарубежные гастроли, состоявшийся в год окончания гражданской войны.

Степень изученности темы. Первооткрывателем темы выступил Ю. В. Соболев. В двух юбилейных статьях, посвященных 25-летию и 40-летию Художественного театра, известный московский критик предпринял первую попытку собрать воедино незавершенные труды и объединить их в смысловые группы – по авторам, по жанрам, по репертуарным направлениям⁴.

Бегло высказанные, но существенные суждения о значении незавершенных постановок встречаются в трудах первых историографов МХТ. Обобщая творческий опыт театра, Н. Е. Эфрос и П. А. Марков учитывали опыт работы над теми спектаклями, которым не суждено было обрести статус премьер⁵.

Две режиссерские работы Немировича-Данченко вызвали исследовательский интерес В. Я. Виленкина. Публикуя стенограммы репетиций пушкинского «Бориса Годунова» (1935 – 1937) и шекспировского «Гамлета» (1940 – 1943), историк рекомендовал читателю заглянуть в творческую лабораторию театра и постараться вникнуть в то, «что уцелело в слове из некогда кипучих творческих поисков и подступов, проб и исканий, откровений и споров»⁶. Замысел того же «Бориса Годунова» О. М. Фельдман реконструировал и проанализировал как

⁴ См.: Соболев Ю. В. Неосуществленное // Зрелища. 1923. № 60. С. 4 – 5; Соболев Ю. В. Невоплощенное... // Советское искусство. 1938. 24 октября. № 142. С. 3.

⁵ См.: Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр. 1898 – 1923. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924. С. 215, 300 – 304, 445; Марков П. А. В Художественном театре. Книга заплита. М.: ВТО, 1976. С. 29 – 30, 142, 144.

⁶ Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». М.: ВТО, 1984. С. 3.

неосуществленную, но содержательно значимую часть русской сценической пушкинианы⁷.

Не остались без внимания историков МХТ постановки, запрещенные к показу цензурой. О горестной судьбе «Бега» М. А. Булгакова (1927/1928, 1933) повествуется на страницах монографии А. М. Смелянского⁸; об обстоятельствах запрета «Ганнеле» Г. Гауптмана (1898) – в статьях автора этих строк⁹.

Мхатовские замыслы 1917 – 1922 годов затрагивали следующие театроведы.

(1) «Роза и Крест» А. А. Блока. Значение этой продолжительной и трудоемкой работы отмечали Н. Д. Волков и И. Н. Соловьева¹⁰. Т. М. Родина рассмотрела пьесу на фоне других лирических драм поэта, осмыслив опыты их сценического воплощения¹¹. Процесс работы над нею подробно, с разделением на до- и послереволюционный репетиционные этапы, изложен в труде М. Н. Строевой¹². О. А. Радищева историю блоковской постановки представила в контексте взаимоотношений основателей МХТ¹³. Дополнительные подробности о контактах поэта с участниками репетиций и заинтересованными лицами приводятся в сообщениях Ю. К. Герасимова, М. Ф. Полкановой, Т. Г. Динесман¹⁴.

⁷ См.: Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов». «Маленькие трагедии». М.: Искусство, 1975. С. 264 – 280.

⁸ См.: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 171 – 195.

⁹ См.: Абрамова О. А. Загадка «Ганнеле», или «Один из самых злых эпизодов истории Художественного театра» // Вопросы театра. Prosaenium. 2016. № 3/4. С. 197 – 215; Абрамова О. А. «Ганнеле» как место встречи // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 1/2. С. 310 – 331.

¹⁰ См.: Волков Н. Д. Александр Блок и театр. М.: Изд-во ГАХН, 1926. С. 107 – 119; Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979. С. 339 – 343; Соловьева И. Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. С. 212 – 215, 333.

¹¹ Родина Т. М. А. Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972. С. 193 – 242.

¹² Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М.: Наука, 1973. С. 331 – 337; Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М.: Наука. 1977. С. 18 – 23.

¹³ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений: 1909 – 1917. М.: Артист. Режиссер. Театр., 1999. С. 307 – 316. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917 – 1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 19 – 22, 40, 57.

¹⁴ Неизвестные письма Блока. Сообщение Ю. К. Герасимова // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1964. С. 522 – 527; О подготовке спектакля «Роза и Крест» в Художественном театре. Сообщение М. Ф. Полкановой // Литературное наследство. Том 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. В 5 кн. М.: Наука, 1993. Кн. 5. С. 56 – 68;

(2) «Король темного чертога» Р. Тагора. Включение драмы индийского поэта в репертуарные планы П. А. Марков оценивал как попытку «найти спасение на новых художественных путях»¹⁵. Сведения о работе над ней приводятся во вступительной статье В. А. Росова к публикации текста драмы Е. А. Шингаревой¹⁶, а также в комментариях З. П. Удальцовой к документам МХТ 1916 – 1919 годов¹⁷. В контексте занятий Станиславского йогой к процессу разработки замысла обращался С. Д. Черкасский¹⁸.

(3) «Чайка» А. П. Чехова. Протоколы репетиций этой незавершенной постановки опубликовала и прокомментировала И. Н. Виноградская¹⁹. Проблемы актерского воплощения пьесы освещал А. А. Кириллов в статье о чеховских ролях Михаила Чехова²⁰. О содержании замысла и его значении в мхатовской сценической чеховиане размышляла И. Н. Соловьева²¹.

(4 и 5) «И свет во тьме светит» и «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Проблема «толстовского» в Художественном театре ставится в книге Е. И. Поляковой²². Ценные комментарии по этому вопросу даны в трудах О. А. Радищевой и И. Н. Соловьевой²³. Подробности репетиционной работы приводятся в воспоминаниях артистов А. Д. Дикого, С. Г. Бирман, Б. Г. Добронравова, В. В. Готовцева²⁴.

Письма к Блоку участников постановки «Роза и Крест». Сообщение Т. Г. Динесман // Там же. С. 69 – 84.

¹⁵ Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 142.

¹⁶ См.: Росов В. А. Р. Тагор. Король темного чертога. Перевод Ю. Балтрушайтиса // Ариаварта. 1997. № 1. С. 273 – 275.

¹⁷ См.: Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы: 1916 – 1919. М.: МХТ, 2006. С. 489, 518, 532, 534.

¹⁸ Черкасский С. Д. Станиславский и йогой. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: РГИСИ, 2018. С. 59 – 60.

¹⁹ См.: Виноградская И. Н. «Чайка» А. П. Чехова // Станиславский репетирует. М.: МХТ, 2000. С. 141 – 154.

²⁰ См.: Кириллов А. А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра. Proscaenium. 2008. № 3/4. С. 253 – 262.

²¹ См.: Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: НЛО, 2016. С. 439 – 441, 548.

²² Полякова Е. И. Театр Льва Толстого: драматургия и опыты ее прочтения. М.: Искусство, 1978. С. 106 – 116, 276 – 295.

²³ См.: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919 – 1943. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. Часть первая. 1919 – 1930. С. 342; Соловьева И. Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. С. 413 – 414.

²⁴ См.: Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. С. 189 – 190; Мария Петровна Лилина. Сборник. М.: ВТО, 1960. С. 89; Бирман С. Г. Судьбой дарованные встречи.

Другой корпус литературы по теме воссоздает историко-культурный фон неосуществленного. В советской историографии обозреваемый период представлен и неполно, и тенденциозно²⁵. По понятным причинам авторы о чем-то упоминали вскользь, что-то описывали, изрядно подкорректировав, а о чем-то умалчивали вообще, но при этом ряд исследований советской эпохи обогащен содержательным фактическим материалом²⁶.

Документы, опубликованные сравнительно недавно и без купюр, по-новому освещают культуру повседневности революционной эпохи и отчасти переформируют наши знания о театральной жизни тех лет²⁷. Уловить и живо почувствовать атмосферу, фактуру, цвет, ритмы, умонастроения ушедших времен позволяет опора на воспоминания участников и очевидцев давних событий²⁸.

М.: Искусство, 1971. С. 307; Борис Георгиевич Добронравов. Статьи. Воспоминания. Документы. М.: Искусство, 1983. С. 119; Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 3: 1918 – 1927. С. 168 – 169, 174 – 175, 185.

²⁵ См.: Анастасьев А. Н. МХАТ в борьбе с формализмом. М.: Искусство, 1953. С. 17 – 26; Очерки истории русского советского драматического театра. В 3 т. М.: АН СССР, 1954. Т. 1: 1917 – 1934. С. 61 – 84; История советского драматического театра. В 6 т. М.: Наука, 1966. Т. 1: 1917 – 1920. С. 112 – 118; Т. 2: 1921 – 1925. С. 30; Абалкин Н. А. Художник и революция. Творчество Вл. И. Немировича-Данченко в Советской России. М.: Искусство, 1967. С. 5 – 47.

²⁶ Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973. С. 104 – 123; Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. М.: Искусство, 1974. С. 27 – 37; Юфит А. З. Революция и театр. Л.: Искусство, 1977. С. 70 – 156; Золотницкий Д. И. Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982. С. 11 – 28, 95 – 108.

²⁷ См.: И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях, 1901 – 1920. М.: Авантитул, 2004. С. 40 – 139; «Невозвращенка». Письма М. Н. Германовой Вл. И. Немировичу-Данченко // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 143 – 189; «Три года недобровольного изгнания». «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922. Письма // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5. М.: Индрик, 2014. С. 363 – 435; Подгорный Н. А. Воспоминания. (1919). (Гастроли МХАТа в Харькове). Дневник поездки за «Качаловской группой» // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5. М.: Индрик, 2014. С. 435 – 441; О. Л. Книппер – М. П. Чехова. Переписка. В 2 т. М.: НЛО, 2016. Т. 1: 1899 – 1927. С. 511 – 632; Художественный театр. После революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920 – 1924. Алексей Гаврилов. 1927 – 1932. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 5 – 136.

²⁸ См.: Вишневский А. Л. Ключки воспоминаний. Л.: Academia, 1928; Волков Н. Д. Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. С. 44 – 55; Марков П. А. В ТЕО Наркомпроса // П. А. Марков. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1: Из истории русского и советского театра. С. 427 – 437; Гзовская О. В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской. Сборник. М.: ВТО, 1976. С. 141 – 161, 243 – 256; Попов А. Д. Творческое наследие. В 3 т. М.: ВТО, 1979. Т. 1: Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. С. 133 – 141; Марков П. А. Книга воспоминаний. М. Искусство, 1983. С. 98 – 155; Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М.: Искусство, 1988. С. 42 – 46; Шверубович В. В. О

Рецепцию спектаклей Художественного театра и борьбу идей вокруг его позиций в искусстве отражают антологии театральной критики²⁹.

Фактологическим фундаментом исследования служат жизнеописания К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко³⁰, летописи их жизни и творчества³¹, комментированные издания их творческого наследия³², материалы фондов Музея МХАТ, отражающие изучаемый период.

Объектом исследования в диссертации выступают творческие искания Московского Художественного театра 1917 – 1922 годов, **предметом исследования** – незавершенные театральные постановки этого периода.

Цель исследования – раскрыть содержание репетиционной работы Художественного театра над незавершенными постановками и выявить значение незавершенных постановок в творческих исканиях 1917 – 1922 годов.

Задачи исследования определяются его целью:

- охарактеризовать особенности театроведческого подхода к изучению незавершенных театральных постановок;
- проанализировать ход работы над незавершенными постановками 1917 – 1922 годов в контексте времени и внутренней жизни Художественного театра;
- установить причины прекращения репетиций;
- определить место и значение незавершенных постановок обозреваемого периода в истории Московского Художественного театра.

старом Художественном театре. 2-е изд. М.: Искусство, 1990. С. 156 – 416; Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1: Воспоминания. Письма. С. 141 – 182; Германова М. Н. Мой ларец с драгоценностями. Воспоминания. Дневники. М.: Русский путь, 2012. С. 31 – 94.

²⁹ Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906 – 1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 699 – 723, 832 – 836; Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919 – 1943. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. Часть первая: 1919 – 1930. С. 7 – 83, 337 – 359.

³⁰ См.: Полякова Е. И. Станиславский. М.: Искусство, 1977; Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979; Соловьева И. Н., Шитова В. В. К. С. Станиславский. М.: Искусство, 1985; Кречетова Р. П. Станиславский. М.: Молодая гвардия, 2013.

³¹ См. Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962; Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 2: 1906 – 1917. Т. 3: 1918 – 1927.

³² См.: Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1999; Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. В 4 т. М.: МХТ, 2003.

Эмпирическая база исследования. Материал исследования составляют: сводные графики и журналы репетиций, рабочие экземпляры пьес; рисунки (зарисовки выгородок и планировок), эскизы и макеты декораций; дневники, письма и записные книжки участников репетиций; протоколы совещаний, стенограммы выступлений на заседаниях и другие архивные материалы Музея МХАТ.

Теоретическая основа исследования. Историко-теоретические построения автора опираются на базовые научные концепции ведущих специалистов по истории Московского Художественного театра – Н. Е. Эфроса, П. А. Маркова, В. Я. Виленкина, Н. Н. Чушкина, Л. М. Фрейдкиной, М. Н. Строевой, И. Н. Виноградской, О. А. Радищевой, И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского и др.

Методология работы. В методологическое оснащение работы входят: историко-теоретический подход, принципы контекстуального анализа, источниковедческий инструментарий. Методологический синтез основывается на обобщении результатов изысканий ведущих историков русского театра XX века – Б. В. Алперса, К. Л. Рудницкого, П. А. Мацкина, Е. И. Поляковой, Д. И. Золотницкого, О. М. Фельдмана, В. В. Иванова, М. Г. Литавриной, А. А. Чепурова и др.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что впервые в театроведении незавершенные постановки Московского Художественного театра 1917 – 1922 годов оказались в фокусе исследовательского внимания и явились предметом системного изучения. Разработка проблематики изучения незавершенных театральных постановок привела к конкретизации отдельных позиций театроведческой аналитики. Новый ракурс исследования одного из важнейших периодов в жизни МХАТ, как и ряд архивных материалов, впервые вводимых в научный обиход, позволил выявить значение незавершенных работ в истории театра.

Положения, выносимые на защиту:

1. Изучение неосуществленных театральных постановок – актуальная научная задача современного театроведения.
2. Без учета незавершенных работ картина жизни Художественного театра, его творческих поисков, неудач и свершений предстает и неполной, и неточной; незавершенные постановки 1917 – 1922 годов, проанализированные в

исторической ретроспективе, выявляют свое подлинное значение в творческом опыте театра и по-новому раскрывают содержание самого опыта.

3. Выявление мотивов обращения к той или иной пьесе, изучение хода репетиционной работы, анализ причин оставления замысла позволяет постигнуть логику движения театра в обстоятельствах, предлагаемых временем и судьбой.

4. Анализ незавершенных постановок в контексте внутренней жизни театра ведет к конкретизации, уточнению и корректировке сложившихся представлений о творческих исканиях МХТ / МХАТ в первые послереволюционные годы.

5. Репетиционная работа начальных лет революции, продолжавшая дореволюционные искания театра, во многом подготовила обновление искусства МХАТ после возвращения с заграничных гастролей и обеспечила преемственность его художественно-эстетического развития.

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Результаты теоретической части работы способны инициировать новые изыскания в данном направлении и способствовать выработке новых научных концепций в историографии МХАТ. Материалы диссертации и отдельные концептуальные положения исследования могут быть использованы при обучении театроведов, режиссеров, актеров, продюсеров.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС (далее – ГИТИС) и была рекомендована к защите.

Основные концептуальные положения исследования изложены в докладах, сделанных на X и XI Межвузовских научных конференциях аспирантов «Методология современного театроведения» (27.03.2017 г. и 16.04.2018 г.). Материалы исследования использовались при чтении лекций по истории русского театра на театроведческом факультете ГИТИСа и в Высшей школе деятелей сценического искусства (2017 – 2019 гг.). Основные научные результаты диссертационного исследования отражены в ряде публикаций (общий объем 5,8 п.л.).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, Библиографии (204 названия) и четырех Приложений: Приложение № 1: Отчет

Вл. И. Немировича-Данченко о деятельности МХАТ за 1917 – 1921 гг.; Приложение № 2: Хроника основных событий; Приложение № 3: Таблицы статистических данных; Приложение № 4: Иллюстративные материалы.

Основное содержание работы

Первая глава **«Незавершенные постановки как проблема изучения»** посвящена изложению основных исследовательских позиций автора диссертации.

1.1. В первом параграфе **«Специфика театроведческой проблематики незавершенного»** характеризуются параметры изучения незавершенных театральных работ.

Природа театрального замысла, в особенности неосуществленного, до сих пор является предметом острых дискуссий. Разрешение этой сложной философско-эстетической проблемы не входит в задачи исследования, но здесь необходимо отметить одну черту, важную для научной разработки темы: стадийность бытования замысла, его динамическое развитие на пути от зарождения к воплощению.

Первая стадия становления замысла трудноуловима: образ будущего спектакля формируется и проясняется в сознании режиссера. Его фрагменты можно представить себе по режиссерским экземплярам, вычитать в записных книжках и дневниках режиссера, в его письмах и мемуарах. Изучение этих документов может подвести к разгадке содержания предполагаемого спектакля, но при этом важно избежать опасности его произвольного «домысливания».

Вторая стадия – постепенная материализация идеального образа: его воплощение на репетициях с актерами, в работе режиссера с композитором, художником-поставщиком, заведующим постановочной частью, сотрудниками цехов. Следы этой работы сохраняются в вариантах распределения ролей, журналах репетиций, протоколах и стенограммах совещаний, в эскизах костюмов и декораций, макетах, в планах выгородок, в воспоминаниях участников репетиций или самого режиссера о ходе работы над постановкой. Изучение этих материалов позволяет проследить процесс осуществления замысла, хотя и не во всей полноте.

Системный подход – необходимое условие изучения незавершенных театральных работ. Проброшенные, проходные идеи и темы, несвязные обрывочные смыслы театрального творчества при их рассмотрении в общей связи с целым приобретают вес и могут обнаружить свое настоящее значение. Неосуществленные постановки, проанализированные в плотной связке с осуществленными работами, способны многое прояснить в творческих устремлениях театра, помочь в поисках ответа на вопрос, как и почему корректировалось направление исканий.

Недостаточно выяснить, как появилась та или иная пьеса в работе театра и как она выпала из нее, нужно попытаться истолковать смысл этого появления и выпадения. Цель подобного анализа – выяснить, какие из пьес в ходе репетиций обнаружили необязательность своего присутствия в репертуаре, а какие были действительно необходимы, и потому расставание с ними обернулось упущенными возможностями развития. К отказу от завершения работы, как правило, приводит не что-либо одно, а совокупность внешних обстоятельств и внутренних мотивов, что необходимо учитывать при разрешении данной проблемы.

Если рассмотреть творческий путь Московского Художественного театра в единстве свершенного и не свершенного и представить его историю в виде движения вперед по линии с определенным вектором, а премьеры обозначить в виде точек на этой линии, то оказывается, что движение от премьеры к премьере осуществляется не по прямой. Оно представляет собой сложную конфигурацию, состоящую из подготовки премьерных спектаклей, точки состоявшейся премьеры и отдельных оборванных отрезков творческого пути между ними. На каждом таком отрезке театр обретал определенный опыт и, прекратив работу в намеченном направлении, с учетом этого опыта продвигался далее – в точку следующей премьеры. Изучение рисунка этих движений обогащает наши представления о творческой стратегии Художественного театра в различные периоды его истории.

1.2. Во втором параграфе «**Методологические аспекты изучения**» рассматриваются проблемы методологии исследования.

Первоочередная задача разработки темы – выявление круга работ, предназначенных для изучения. В распоряжении историков театра имеется единственный

опубликованный список незавершенных работ Художественного театра, который доходит до 1941 года³³. В нем упомянуты только три названия, работа над которыми шла в интересующий нас период. Для пополнения списка необходимо последовательное нахождение сведений в летописях жизни и творчества К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в публикациях их творческого наследия, в коротких справках в комментариях и примечаниях, в дневниках, мемуарах и письмах участников репетиций, а также в упоминаниях, разбросанных по статьям и монографиям историков МХАТ. Задача исследователя – извлечь из печатных трудов, собрать воедино, сопоставить и систематизировать полученные данные.

Следующий шаг ведет в фонды Музея МХАТ. Для поиска нужных названий привлекаются архивные документы, отражающие внутреннюю жизнь театра 1917 – 1922 годов: журналы репетиций, списки распределения ролей, протоколы заседаний руководства театра, стенограммы выступлений на совещаниях и др.

В результате сверки опубликованного материала с архивными источниками и последовательного отбора названий, в списке неосуществленных постановок остаются пять, предназначенных для вхождения в репертуар МХТ / МХАТ³⁴:

«*Роза и Крест*» А. А. Блока (1916 – 1921);

«*Король темного чертога*» Р. Тагора (1916 – 1919);

«*Чайка*» А. П. Чехова (1916 – 1918);

«*И свет во тьме светит*» Л. Н. Толстого (1917 – 1921);

«*Плоды просвещения*» Л. Н. Толстого (1921 – 1922).

Установить связь взятых в работу пьес с предшествующим и текущим репертуаром – следующий этап изучения. Основателями МХТ репертуар понимался как отражение мировоззренческого и творческого «лица» театра. Каждая новая пьеса в обязательном порядке согласовывалась с общей репертуарной картиной. Летом 1917 года, размышляя о предстоящем сезоне, Немирович-Данченко наметил три направления репертуарного развития:

³³ Неосуществленные постановки в Московском Художественном театре // Ежегодник Московского Художественного театра. 1948 г. М.; Л.: Искусство, 1950. Т. 1. С. 792 – 794.

³⁴ В скобках указан период работы над спектаклем – от первого упоминания замысла в источниках до окончательного расставания с ним.

- (а) «Чехов»,
- (б) «пьесы чистой красоты, ярко отмеченные высшей духовностью»,
- (в) «русское, реальное искусство»³⁵.

Пьесы, включенные в план работ, тесно связаны с репертуарным прошлым театра и четко вписаны в текущий репертуар. Драмы *«Роза и Крест»* и *«Король темного чертога»* развивают линию символизма и импрессионизма дореволюционного репертуара, а в первом пореволюционном сезоне, 1917/1918, открывают ряд пьес «чистой красоты, ярко отмеченных высшей духовностью». *«Чайка»* продолжает основную в репертуаре МХТ линию интуиции и чувства и включается в ряд чеховских спектаклей. Драма *«И свет во тьме светит»* и комедия *«Плоды просвещения»* углубляют «толстовское» начало, органичное для искусства Художественного театра, а в текущем репертуаре дополняют ряд постановок русской классики.

Кто и по каким мотивам предложил пьесу в репертуар; как постановка соотносится с прежними обращениями театра к автору и как она вписывается в каждодневную жизнь театра; ход работы над нею и ее свертывание; причины оставления замысла – все эти обстоятельства заново выясняются по упоминаниям в научных изданиях и уточняются по архивным документам.

Таким образом, изучение незавершенных постановок складывается из этапов, каждый из которых сопровождается поиском сведений в разных источниках, сопоставлением полученных данных и анализом их содержания:

- 1) поиск источников и составление списка незавершенных постановок;
- 2) определение места постановки в круге неосуществленного;
- 3) установление обстоятельств ее появления в планах театра;
- 4) выявление ее связей с прошлыми работами театра;
- 5) ее изучение в контексте времени и в связи с текущей работой театра;
- 6) восстановление процесса работы над нею;
- 7) раскрытие (предположительное) содержания будущего спектакля;

³⁵ См.: Немирович-Данченко Вл. И. Письмо В. В. Лужскому от 3 июля 1917 г. // Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 2: Письма. 1908 – 1922. С. 579 – 580.

- 8) вскрытие причин прекращения работы;
- 9) рассмотрение неосуществленного в исторической ретроспективе;
- 10) итоговый вывод о месте, роли и значении незавершенной постановки в творческой судьбе театра.

1.3. В третьем параграфе «Художественный театр в условиях новой культуры повседневности» описывается культура повседневности революционной эпохи и ее влияние на творческую жизнь театра 1917 – 1922 годов.

В начальные годы революции Московский Художественный театр играл спектакли сложившегося репертуара, вводил в них новых исполнителей, возобновлял старые постановки, воспитывал молодое актерское поколение в мхатовских культурных традициях, пытался завершить начатые до революции работы, а также работал над новыми, большинство из которых публике так и не были показаны.

Ломка привычного жизненного уклада, тяжкие бытовые неурядицы, внезапные аресты, неожиданные уплотнения и выселения, страхи за жизнь родных и близких, непрекращающиеся идейные атаки на реализм особо рьяных приверженцев театральной левизны, сомнения и опасения по поводу дальнейшего существования МХТ, каждодневное преодоление последствий разрухи внутри театра, налаживание трудного делового диалога с новой властью и невероятная по напряжению устремленность в будущее – такова реальность быта и бытия театра этих лет: «Никогда еще за все эти десятилетия жизнь не ставила такой резкой, такой видимой грани между стороной духовной, идейной и материальной»³⁶.

Основатели Московского Художественного театра ясно осознавали и четко формулировали его значение для современности: «Среди опустошенного русского театра он является почти единственным хранилищем традиций подлинного русского театрального искусства»³⁷. Свою главную задачу Станиславский и Немирович-Данченко понимали одинаково: уберечь созданный ими театр от разрушения, сохранить для будущего то, что наработано за годы жизни в искусстве.

³⁶ Немирович-Данченко Вл. И. Письмо В. И. Качалову 7 июля 1921 г. // Вл. И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 2: Письма 1908 – 1922. С. 625 – 626.

³⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 – 1938. С. 33.

Спасение театра виделось в одном: несмотря ни на какие социальные катаклизмы, продолжать делать то, что делали со дня основания. МХТ не презирал хлынувшую на его спектакли невоспитанную, необразованную, неискушенную новую публику, но изо дня в день приобщал ее к правде и красоте своего искусства: «Культура этого зрителя, его отношение к искусству – это, может быть, самое главное, что сделал Художественный театр», – подчеркивал Б. Н. Любимов³⁸. Ежевечерне играя свой старый репертуар, театр удерживал культурные ценности прошлого на сцене и в сознании зрителей, а работу над новыми постановками вел в единстве сложившихся мировоззренческих и эстетических убеждений.

О том, как шла работа над постановками, не дошедшими до публики, повествуется в следующих главах. Анализ неосуществленного ведется с исследовательских позиций, изложенных в первой главе.

Вторая глава «**Стратегия продолжения**» посвящена воплощению репертуарных планов предреволюционного сезона (1916/1917). Революционный Февраль и внезапно разразившийся Октябрь разметали все намеченные планы, не только репертуарные. Избранная Художественным театром стратегия продолжения начатых работ носила программный характер: противостояние взбудораженной современности, над которой «носился» разрушительный дух революции.

2.2. Замысел, отброшенный временем: «Роза и Крест» А. А. Блока (1916 – 1921). Драма Блока увлекла Вл. И. Немировича-Данченко одухотворенным стремлением к миру идеального. Он отдавал себе отчет в своевременности пьесы, и по лирической теме, и по поэтической форме. Немировичу-Данченко было важно поддержать сдвиг МХТ от классического реализма к модернизму, начатый постановками Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, К. Гамсуна, Л. Андреева. В этом репертуарном выборе слышался «эстетический протест» против буржуазного духа времени, отличавший искусство Серебряного века³⁹.

³⁸ Любимов Б. Н. "Футуризм с родословной". Московскому художественному театру 120 лет // Сайт «Tass.ru». URL: <https://tass.ru/opinions/5725527> (дата обращения – 26 октября 2018 г.).

³⁹ См. об этом: Бердяев Н. А. Борьба за идеализм // Н. А. Бердяев *Sub specie aeternitatis*, или с точки зрения вечности. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906 г.). СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1907. С. 30 – 32.

Режиссер мечтал так поставить «Розу и Крест», чтобы она стала «знаменем» сезона 1916/1917, по значению равным «Чайке» первого сезона. Планируемый для постановки занавес с изображением розы и креста (дополнительный по отношению к основному занавесу с эмблемой чайки) должен был подчеркнуть идейно-эстетическое значение постановки.

Пьесу разрабатывали, как и хотел автор, в реалистическом ключе. Работе не смогли помешать даже события Февраля. Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский репетировали с актерами. М. В. Добужинский писал роскошные по красоте эскизы. С. И. Потоцкий сочинял музыку. Образ спектакля постепенно обрисовывался. Но тут случилось неожиданное. 13 апреля 1917 года Станиславский посетил прогон и наложил художественное *veto* на почти готовую постановку. Сознавая его правоту, Немирович-Данченко не стал настаивать на соблюдении сроков выпуска.

В новом сезоне (1917/1918) разработка «Розы и Креста» застопорилась. В разгар событий революционного Октября артисты продолжали репетировать свои сцены даже за закрытыми дверями, но направление работы потеряло прежнюю четкость, замысел «поплыл» и как-то перекосялся.

На помощь пришел Станиславский, взявший на себя постановочную сторону дела. Заменив «миriskусника» Добужинского на знатока сценических технологий И. Я. Гремиславского, режиссер предложил новое декорационное решение: место декоративной живописи заняла театральная светопись. Цель сочетания сукон с игрой освещения состояла в том, чтобы дать бесконечную перспективу пространства, уводящую ввысь, в мир поэзии и красоты. Оформление получилось в стиле старинного гобелена – и облака, и стены средневековой башни, и стволы деревьев, и зелень, и заросли роз на цветущем лугу. Итоговая запись в Журнале репетиций звучит оптимистично: «Принцип найден»⁴⁰.

Немирович-Данченко продолжал заниматься актерскими работами. В. И. Качалов, тонко чувствующий поэзию, буквально растворялся в роли странствующего поэта Гаэтана. Н. О. Массалитинов исполнял роль старого рыцаря Бертрана с

⁴⁰ Журнал репетиций. «Роза и Крест» А. А. Блока. Музей МХАТ. Р.Ч. № 126.

несколько тяжеловесной достоверностью. Л. М. Коренева увлеченно работала над ролью красавицы Изоры, сменив в этой роли ушедшую из театра О. В. Гзовскую. Комическую пару ловкой служанки Алисы и приземленного Капеллана играли О. В. Пыжова и В. В. Лужский, роль юного пажа Алискана – Е. В. Калужский.

Работа замерла, когда большая группа актеров, позднее получившая именование Качаловской, 1 июня 1919 года отъехала со спектаклями на юг и, отрезанная от Москвы линией фронта, не смогла вернуться: короткие летние гастроли обернулись трехлетними гастрольными скитаниями⁴¹.

Качаловцев ждали. «Розу и Крест» продолжали держать в репертуарных планах⁴². Однако к тому моменту, когда артисты вернулись (21 мая 1922 года), общая культурно-историческая ситуация изменилась радикально. Прежняя жизнь, в ее сыто-самодовольных буржуазных формах, провалилась в тартарары, и «эстетический протест» против нее выглядел нелепо, превратился в анахронизм. Пафос искусства Серебряного века утратил свой смысл, дореволюционный замысел оказался опрокинут временем, а новый оформиться не смог, и МХТ предпочел понести убытки, но не выносить на публику свой не случившийся спектакль.

2.3. Несостоявшаяся премьера: «Король темного чертога» Р. Тагора (1916 – 1919). Драма индийского поэта в репертуарных планах рассматривалась как парная к лирической драме русского поэта⁴³. Актрису Н. С. Бутову она волновала своей таинственной символикой, как «Индия Духа» тревожила воображение многих мастеров Серебряного века, от Бальмонта до Гумилева, от Рериха до Чюрлениса. Сделанный поэтом-символистом Ю. К. Балтрушайтисом перевод верно передавал мысли, поэзию, дух бенгальского оригинала. Бутовой, с благословения Немировича-Данченко, предстояло найти его режиссерское воплощение.

⁴¹ См. об этом подробнее: «Три года недобровольного изгнания». «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922. Письма / Публ., вступ. ст. и коммент. М. В. Львовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5. М. : Индрик, 2014. С. 363 – 435.

⁴² Протокол № 4 2-го заседания «Большого М.Х.Т.» 31 мая 1921 года. Музей МХАТ. Фонд сезонов МХАТ. Сезон 1920/1921. № 144.

⁴³ Заметим, что А. Я. Таиров, открывший свой театр драмой «Сакунтала» Калидасы (1914), переведенной Бальмонтом, мечтал следом поставить «Розу и Крест» Блока. В этом намерении его поддерживал Юргис Балтрушайтис, зав. литературной частью Камерного театра.

Ее сорежиссером и исполнительницей главной роли королевы Сударшаны выступила М. Н. Германова, тоже увлекавшаяся индийскими мотивами. Роль служанки Сурангамы репетировала молодая драматическая героиня А. К. Тарасова. Королем был выходец из Камерного театра А. Э. Шахалов, Лжекороля играл красавец И. Н. Берсенев. Роль интригана Канчи, толкавшего королеву Сударшану в объятия Лжекороля, репетировал Л. М. Леонидов, роль загадочного мудрого Деда – В. И. Неронов.

Бутова не соблазнилась чисто любовной историей пьесы, ее восточной экзотикой, но проникла вглубь, в религиозно-философскую одухотворенность автора: «Мой дорогой Тагор искренно говорит о наших испытаниях, о горе: горе и беда для нас что берега для речки. Речке кажется, что берега теснят ее, не дают ей разлиться вширь, а они лишь не дают ей растечься и исчезнуть и помогают ей, и направляют ее воды в океан, а горе – душу нашу к Господу и вечному свету»⁴⁴.

Вскоре после начала работы стало ясно, что с постановкой многолюдных сцен не сладить. Шла война, и многие актеры подверглись мобилизации. По договоренности с Бутовой, Балтрушайтис сократил пьесу и содержание пропущенного пересказал в стихах: «Написаны они были сжато, просто, поэтично и очень дополняли спектакль»⁴⁵. Читала их сама Бутова, взявшая на себя роль Чтеца.

Изменение композиции вызвало сокращение объема многих ролей, спектакль получил окончательную центровку на Германову, остальные исполнители превратились в ее окружение.

На новую расстановку сил резко отреагировал маститый Леонидов и на исходе третьего месяца репетиций отказался от роли. Бутова пришла в отчаяние, но Немирович-Данченко быстро решил проблему. Роль Канчи он передал студийцу Г. М. Хмаре, Леонидову отправил строгое письмо о недопустимости подобного поведения для артиста Художественного театра и сам провел 11 репетиций, ставших для Бутовой своеобразным режиссерским мастер-классом. В формате поэтического

⁴⁴ Бутова Н. С. Письмо Щепкиной-Куперник 1 октября 1916. Музей МХАТ. Фонд Н. С. Бутовой. Оп. 1. Ед. хр. 833.

⁴⁵ Германова М. Н. Мой ларец с драгоценностями. Воспоминания. Дневники. М.: Русский путь, 2012. С. 194.

вечера сделанное показали зрителю на сцене театра «Летучая мышь» (25 декабря 1918 года), после чего к работе подключился Станиславский и провел три корректировочные репетиции (17, 22 и 29 января 1919 года).

Казалось, доведению спектакля до завершения и его выходу на публику ничто не может помешать. Но целый ряд печальных событий конца сезона, 1918/1919, привел к тому, что премьера «Короля» на основной сцене МХАТ не состоялась: тяжело заболела и вынуждена была уехать на лечение в Крым Тарасова; скончался Неронов; отправилась на летние гастроли в Киев и назад не вернулась Германова; в составе Качаловской группы покинул Москву Берсенев. Смерть Бутовой, наступившая 26 января 1921 года, поставила скорбную точку в этом сюжете.

М. Н. Германова не смирилась с утратой спектакля и включила «Короля темного чертога» в репертуар «Пражской группы МХТ», а в репертуаре МХАТ линия символизма и импрессионизма оказалась оборванной на долгие десятилетия.

2.4. Невоплощенное обновление: «Чайка» А. П. Чехова (1916 – 1918).

«Чайка» 1898 года – знаковый спектакль в истории Художественного театра, программный по эстетической новизне. К мысли о его возобновлении в театре основатели возвращались в 1908-ом и 1912-ом годах, но оставляли мечтания из-за отсутствия подходящих артистов на роли Нины Заречной и Константина Треплева.

С трактовкой этих двух образов связана вся новизна замысла Станиславского, в 1916 году сделавшего ставку на талантливую студийную молодежь.

Обаятельное дарование А. К. Тарасовой, душевно здоровой и ясной, как нельзя лучше отвечало режиссерским устремлениям Станиславского. Внутренняя чистота, страстная тяга к сцене, здоровая ясность натуры – новые черты образа Нины Заречной, пришедшие на смену трепетному роксановскому «*je ne sais quoi*»⁴⁶.

Нервное и чуткое дарование М. А. Чехова идеально ложилось на роль поэта-декадента, автора пьесы о Мировой Душе. В новой «Чайке» он был единственным бесспорным наследником В. Э. Мейерхольда, лучшего Константина Треплева за

⁴⁶ Выражением «*je ne sais quoi*» (таинственно вибрирующее «нечто») Станиславский определил сущность артистической индивидуальности М. Л. Роксановой, первой исполнительницы роли Нины Заречной. См.: Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 246.

всю сценическую историю пьесы. Но именно чеховский «странный и нежный гений» (выражение П. А. Маркова) стал главной проблемой репетиций. Серьезные нелады в семье усугубляли душевные диссонансы артиста, а события русской революции разрушительно действовали на глубинные основы личности: «Миша Чехов, говорят, бьется в истерике и кричит при каждом выстреле»⁴⁷. Станиславский был уверен, что усиленные репетиции «Чайки» помогут Чехову выбраться из болезненно-депрессивного состояния, но этого не случилось. Предлагаемая режиссером новая правда образа, мужественная и смелая, артисту не давалась.

К болезни М. А. Чехова, вынужденного на полгода уйти в отпуск, добавилось тяжелое легочное заболевание А. К. Тарасовой, покинул театр А. Д. Попов-Медведев, мечтавший о самостоятельной режиссуре, и к концу сезона 1917/1918 постановка осталась без молодых исполнителей.

Ряд событий 1919 года сделал возобновление работы невозможным: самоубийство А. А. Стаховича-Дорна (11 марта), кончина В. И. Неронова-Сорина (18 мая), отъезд М. А. Крыжановской-Маши, Н. А. Подгорного-Дорна и П. А. Павлова-Шамраева с Качаловской группой (1 июня). Волей обстоятельств обновленная «Чайка», полетная, молодая, полная надежд на будущее, пронизанная энергией молодых стремлений к высокой и осмысленной артистической жизни, не состоялась.

Опыт трех несостоявшихся спектаклей обнаружил невозможность точного следования плану работ, утвержденному до революции. Если принять во внимание количество несчастий, болезней и смертей, вынужденных замен и срывов рабочего процесса, а также ощутимый дефицит средств и материалов, то создается впечатление, что само время выступило против их завершения. В этом заключался драматизм сюжета о несостоявшемся триптихе одухотворенной красоты на сцене МХТ.

В главе третьей «Уточнение стратегии» освещаются проблемы «толстовского» в искусстве Художественного театра, раскрываются внутренние мотивы обращения основателей МХТ к творчеству своего великого современника, анализируется работа над пьесами «И свет во тьме светит» и «Плоды просвещения».

⁴⁷ Дневники В. С. Смышляева // И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях, 1901 – 1920. М.: Авантитул, 2004. С. 104.

В ходе революции театр прощается с утонченной поэзией Серебряного века и, укрепляя внутренние связи с одним из своих главных авторов, возвращается к зрелому, мощному реализму Толстого, отлитому в законченные классические формы.

3.2. Несыгранная драма: «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого (1917 – 1921). Драма увлекла основателей МХТ глубиной христианского содержания, накалом страстей в мировоззренческих спорах. В работе над нею предстояло разгадать то религиозно-этическое зерно толстовства, которое театр не сумел уловить в поставленной ранее «Власти тьмы» (1902).

В отличие от Льва Толстого, христианская проблематика не являлась для Станиславского и Немировича-Данченко чем-то требующим специального осмысления, но этический призыв писателя, обращенный к душе каждого человека, они ощущали как свой собственный. Драматургию, насыщенную личной религиозной рефлексией Толстого, называли не так евангельски-высоко, как заявлено у автора, а домашнему просто и ободряюще: «Свет и во тьме светит». В каком-то смысле ее ставили про самих себя: про стойкость в трудные времена, преодоление уныния, про верность своим принципам в самых тяжелых испытаниях. Были у постановки и специфично театральные задачи, связанные с творческим развитием труппы: (а) углубить «толстовское» начало, органичное для искусства Художественного театра; (б) укрепить позиции русского реализма в репертуаре; (в) слить в ансамблевое единство старшее поколение актеров и студийную молодежь.

Роль главного героя Сарынцева (alter ego писателя) репетировал В. И. Качалов, его жены Маши – М. Н. Германова, его свояченицы Алины – М. П. Лилина, его главного идейного оппонента о. Герасима – И. М. Москвин, а остальные роли были распределены между студийцами и молодой частью труппы.

Артисты, ведомые режиссером А. А. Саниным, в разбор пьесы погружались с головой: вникали в суть конфликта, читали толстовский дневник, изучали материалы об уходе Толстого из дома. Работа шла в направлении раскрытия мировоззренческого зерна драмы. Каждая роль анализировалась, исходя из ее отношения к духовной проповеди главного героя, к содержанию его идей, к твердости его

«самостоянья» (в пушкинском понимании этого слова). К сожалению, не сохранилось данных о работе Качалова над ролью. Учитывая его актерский опыт, можно предположить, что образ Сарынцева разрабатывался и альтернативно по отношению к роли Ивана Карамазова, и в определенном сопряжении с ним.

Завершению работы помешали: уход из театра Санина, отъезд исполнителей основных ролей в составе Качаловской группы, последующее отбытие МХАТ на длительные зарубежные гастроли (1922). По возвращении домой (1924) к замыслу не вернулись, поняв, что нерв толстовской драмы перестал резонировать с духом времени и вошел в противоречие с новыми репертуарными планами театра.

3.3. Несыгранная комедия: «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (1921 – 1922). О поставленной в 1911 году драме «Живой труп» Немирович-Данченко справедливо сказал: «На этом спектакле обнаружилось то "толстовское", что гнездилось в организме Художественного театра»⁴⁸. Беря в репертуар «Плоды Просвещения», театр рассчитывал дать ту же толстовскую тему фальши и пустоты светского общества, которую ранее раскрыл в «Живом трупе» (1911), только не в драматическом, а в комедийном освещении.

Станиславский не согласился на предложение Е. Б. Вахтангова обострить конфликт и поставить комедию «с точки зрения мужиков». Он твердо заявил о своем нежелании добивать сатирическим презрением «и без того битую интеллигенцию», приносить искусство Художественного театра «в жертву политической пропаганде»⁴⁹. Современность и своевременность постановки «Плодов» режиссер надеялся доказать не политизацией конфликта, а вскрытием его глубинного содержания: показом громадного культурного разрыва между праздностью просвещенных господ и трудовой жизнью мужиков.

Найти точную меру комизма и серьезности в изображении трех групп персонажей (мужиков, господ, слуг) – главная забота Станиславского. На репетициях он властно втягивал артистов в смысловой узел комедии, цепко связывал их между

⁴⁸ Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 4: Письма 1938 – 1943. Из прошлого. С. 456.

⁴⁹ Журнал репетиций «Плоды Просвещения». Музей МХАТ. В.Ж. 12-а. № 652.

собой, муштровал молодых в поисках правды жизни образа, строго взыскивал с мастеров за малейший перекося в сторону чистой комедийности и утрату глубины содержания, в обрисовке образов добивался тонкого сочетания далеко не шуточного конфликта с комедийной формой подачи ролей: одно не должно затмить или умалить значение другого. Созданные по его плану макеты декораций И. И. Нивинского отражали ту же уравновешенность художественного объективизма Толстого.

На черновом генеральном прогоне (6 мая 1922 года) Станиславский сообщил о предстоящем отъезде на заграничные гастроли. Планировалось во время турне довести спектакль до завершения, а по возвращении – дать его первое представление в день 25-летнего юбилея МХТ (14 октября 1923 года). Жизнь внесла свои коррективы в этот план. Трудные переезды, хроническая дорожная усталость, соблазны заграничного изобилия, возбуждение от встреч со старыми знакомыми и сотни других гастрольных переживаний отвлекли мысли актеров от толстовского шедевра. К моменту возвращения на родину (8 августа 1924 года) идея его завершения угасла: в новые творческие устремления труппы спектакль не вписывался.

В Заключении подводятся основные итоги исследования.

Научная разработка темы незавершенных театральных работ привела к уточнению отдельных позиций театроведческой аналитики и позволила разработать методологию изучения столь необычного предмета исследования. Переключение внимания с премьерных постановок на лабораторные искания МХТ / МХАТ обеспечило новый ракурс исследования и позволило сосредоточиться на анализе внутренней жизни театра. Системный анализ незавершенных постановок Московского Художественного театра 1917 – 1922 годов поставил под сомнение сложившееся суждение о его первых послереволюционных сезонах как о малосодержательных в творческом отношении. Изучение незавершенных работ в контексте времени привело к иной оценке этого периода истории МХАТ, бедной внешними событиями, но насыщенной внутренне. Выявленная в ходе анализа сверхзадача творческого поведения основателей МХТ (знаменитое «ради чего» – ради чего берем пьесу в репертуар, прорабатываем и выносим на зрителя результат своей работы) говорит об их стремлении к сохранению корневых оснований своего искусства в эпоху

глобального культурно-исторического взрыва. Изучение архивных документов внутренней жизни театра утверждает в мысли, что вся каждодневная репетиционная работа начальных лет революции была направлена из настоящего в будущее, на то, чтобы оно у Московского Художественного театра было.

В начале революционной эпохи Московский Художественный театр действовал в соответствии с сознательно избранной стратегией творческого развития. «Роза и Крест» и «Король темного чертога», взятые в разработку в последний предреволюционный сезон, продолжали намеченный ранее репертуарный сдвиг от психологического реализма к символистской поэзии и поэтике. Беспримесно мхатовская интонация «Чайки» была призвана уравновесить линию символизма и импрессионизма в репертуаре линией интуиции и чувства. Драмму «И свет во тьме светит» и комедию «Плоды просвещения» взяли в работу, чтобы укрепить в репертуаре линию русского классического реализма и углубить «толстовское» этическое начало театрального творчества, а вместе с тем добиться стилевого исполнительского единства старшего и младшего актерских поколений.

Волей истории ни одна из пяти постановок не нашла завершения. Но это не означает, что репетиции оказались напрасными и весь труд театра пропал втуне. Анализ процесса репетиционной работы доказывает, что избранная в начале революции творческая стратегия себя оправдала и задачу сохранения театра выполнила. МХАТ не смог бы в дальнейшем обновиться художественно, если бы пять долгих, тягостных и тернистых сезонов не продолжал в бесконечных репетициях сохранять верность себе. Труппе не удалось бы сберечь необходимую для будущего взлета рабочую форму, если бы театр не перепроверял основы своего художественного мировоззрения в работе над постановками, которым не суждено было обрести статус премьер. Театр не сумел бы впоследствии добиться слияния молодого поколения артистов с опытными мхатовскими мастерами, которое подготовлялось именно на этих нескончаемых репетициях. Перефразируя названия хрестоматийных трудов Станиславского, можно сказать, что в первое послереволюционное пятилетие театр работал «над собой» (замыслы 1916 – 1921 годов), а в следующее пятилетие – «над ролью» (премьеры 1925 – 1930 годов).

Работа над неосуществленными постановками помогла Московскому Художественному театру выстоять и сохраниться в трудные годы, обогатила его творческие искания горьким опытом не свершенного и в исторической ретроспективе обнаружила свою необходимость в его истории и судьбе.

Предпринятое исследование не предполагает закрытия темы. Напротив, предложенный в диссертации системный анализ незавершенных постановок может способствовать расширению контекстов понимания истории Московского Художественного театра и инициировать новые исследования его творческого опыта. Концептуальные положения автора, как и архивные материалы, впервые вводимые в научный обиход, могут оказаться полезны при разработке других театроведческих тем, так или иначе связанных с проблематикой неосуществленных театральных замыслов, с изучением психологии театрального творчества.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Абрамова О. А. Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ // Вопросы театра. *Proscaenium*. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – № 1/2. – С. 265 – 280.
2. Абрамова О. А. Загадка «Ганнеле» // Вопросы театра. *Proscaenium*. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. – № 3/4. – С. 197 – 215.
3. Абрамова О. А., Шалимова Н. А. Неосуществленные замыслы театра: к постановке проблемы // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Альманах. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017. – № 1/2. – С. 83 – 97.
4. Абрамова О. А. Цветы из Ялтинского сада // Вопросы театра. *Proscaenium*. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2017. – № 3/4. – С. 168 – 175.
5. Абрамова О. А. «Ганнеле» как место встречи // Вопросы театра. *Proscaenium*. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. – № 1/2. – С. 310 – 331.

Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:

6. Абрамова О. А. Мир с присвоенным номером: К.С. № 18878 // Сцена. – М., 2019. – № 5 (121). – С. 66 – 81.

7. Абрамова О. А. Игра в классики // Сцена. – М., 2019. – № 4 (120). – С. 29 – 31.