

РЕЖИСЕР У ПОШУКАХ ТЕАТРУ

Костянтин Алексеев не одержав систематичної театральної освіти звичного класичного зразка. Його кар'єра мала скластися згідно з родинними традиціями промисловців. Тривалий час заняття другого сина, який репрезентував п'яте покоління Алексеевського клану золотоканітельників, поділялися поміж фабриками, що належали сім'ї, і театром. І те, що останній переміг у Костянтині Алексееві промисловця, було певною мірою результатом генетичної приреченості, закладеної деякими представниками роду.

Бабця Костянтина з боку матері, французька актриса Варлей, під час гастролей її театру в Петербурзі узяла шлюб з Василем Яковлевим — власником кам'яновугільних копалин у Фінляндії. В. Яковлев прославився тим, що брав участь у встановленні Александринського стовпа на площі перед Зимовим палацом. Удома часто бували актори, до того ж мати майбутнього реформатора сцени була хрещеницею Івана Сосницького — актора імператорських театрів. Її бездоганна гра на піаніно була оцінена Миколою Рубінштейном. Цікаво, що І. Сосницький привітав Єлизавету і Сергія Алексеевих саме з народженням другого сина — Костянтина. Театральні уподобання батьків стали причиною родинної сценічної епідемії, де більшість з дев'яти сестер і братів Костянтина, за його словами, «отравились театральним ядом на всю жизнь». Звичайно, їх сценічна діяльність виглядає непомітною на тлі досягнень Костянтина, але деякі з них виявилися гідними членами його театральної команди. Старший брат Володимир працював в Оперній студії Великого театру разом із Костянтином, крім того, він узяв на себе практично все управління фірмою Алексеевих; сестра Зінаїда, активна учасниця Алексеевського гуртка, постановниця низки аматорських і професійних вистав, 1912 р. виконала під псевдонімом Миртової-Алексеевої декілька ролей у МХТі. У 1935 р. Володимир та Зінаїда Алексееви одержали звання заслужених артистів РРФСР. Анна, Георгій, Борис — учасники постановок у гуртку, Спільці мистецтва і літератури, організатори аматорських колективів, Марія — виконавиця кількох професійних оперних партій.

Популярності сценічного мистецтва у дітей фабриканта Алексеева сприяли традиційні для нащадків з багатих сімейств заняття музикою і танцями. Хореографію дітям викладали солісти балету Великого театру Катерина Санковська й Іван Єрмолов — дядько знаменитої драматичної актриси, неперевершений виконавець партій романтичного репертуару.

Перші театральні враження у Костянтина були пов'язані з міськими вуличними видовищно-розважальними жанрами, насамперед, з музикантами петрущечниками, а також з цирком, який, на думку вже досвідченого режисера Станіславського, був «самим лучшим местом во всём мире». Ймовірно, саме в цирку Костя пережив перше хлоп'яче кохання до найнищі Ельвіри Майоль. Особливо подобалися йому виступи музичних ексцентриків Морено, Маріані та Інзер.

Окрім цирку, був балет, в якому увагу дітей привертала сценічні ефекти. Опера ж здавалася нудною, а головне задоволення приносили самостійні спроби постановки окремих сцен, що вимагали творчої фантазії, стимулювали яву і розвивали художній смак. Безумовно, можна було б говорити про розваги дітей із заможних сімей, якби не одна обставина: вже тоді Костянтину спало на думку, що театром необхідно займатися професійно, що «работа с любителями... невозможна» [1, с. 20]. Далі впливав висновок на кшталт Гордона Крега, з яким уже відомому режисерові Станіславському належало близько познайомитися під час постановки «Гамлета» в МХТі: «...решено было променять живых актёров на картонных» [1, 20].

У середині 1870-х рр. у житті Костянтина Алексеева виникають театральні враження, пов'язані з рестораном «Слов'янський базар». Батько бере з собою дітей на читачькі вечори

актора Мало́го театру Осипа Правдіна (справ. прізвище — Оскар Трейлебен), який майстерно грав характерні ролі, особливо зросійщених німців. Так у його біографії вперше з'являється знаменитий ресторан, якому ще належить стати знаковим явищем у світовій театральній історії.

Особливе місце в театральних уподобаннях Костянтина-гімназиста посідає Малий театр і знамениті гастролери — Ернесто Россі та Сальвіні. Костянтин захоплюється обдаруванням Ленського настільки, що починає його копіювати «его достоинства (тишетно!) и недостатки (успешно!)» [1, с. 39]. Взірцем для наслідування стане гра актора Мало́го театру Миколи Музиля, який славився виконанням побутових і характерних ролей у п'єсах О. М. Островського. Пізніше сам Станіславський, пригадуючи пору учнівства, не раз відзначав, що він «подражал М. П. Садовскому», «копировал Ленского», «копировал артиста Кисилевского». Зміна сценічних кумирів як суб'єктів наслідування — неминучий етап театральної еволюції, який не обійшов майбутнього режисера та актора.

На початку вересня 1877 р. молоде покоління Алексеєвих одержує можливість практично реалізувати примножені ними театральні враження. В Любимовці, батьківському маєтку, був побудований театр зі справжньою сценою, що освітлювалася за допомогою газових ламп, акторськими убиральнями, костюмерним і бутафорським приміщеннями. Для дебюту вибрані комедія-одноактівки: «Чашка чаю» французів Нюїгеррера і Дерелея, в якій у трупі Мало́го театру блискуче виступав Музиль; тургенєвська «Провінціалка», «Яка з двох?», перероблена Н. Куликовим з французької п'єси А. Монье та Е. Мартена, а також фарс-водевіль О. Андреева і П. Григор'єва — ремейк комедії німецького актора і драматурга, володаря знаменитого персня, що передався за традицією кращим акторам німецької сцени з покоління в покоління, Августа Іфланда «Старий математик, або Поява комети в повітовому місті». Костянтин зіграв вікові ролі відставного вчителя математики Степана Молотова і урядовця Стуколкіна в «Чашці чаю». Його акторський дебют особливого успіху не мав, щоправда, наслідування Музиля звеселило публіку. Втім, Зінаїда Алексеєва наголосила на розкутості і природності у грі брата, зробивши висновок, що акторській майстерності йому «навчатися не потрібно». Подібна сміливість в оцінках пояснюється її любов'ю до брата, та і дванадцятирічним віком критика. Однак сам Костянтин думає інакше: його театральним університетом, як і для більшості молоді, стали спектаклі Мало́го театру. Пізніше Станіславський напише: «Малий театр став тем рычагом, который управлял духовной, интеллектуальной стороной нашей жизни [1, с. 35]. Крім того, цей театр став ще і школою життя для майбутнього режисера. «Я могу смело сказать, что получил своё воспитание не в гимназии, а в Малом театре», — пригадує він [1, с. 491]. Магія акторів московської імператорської трупи виявилася настільки сильною, що на тривалий час прирєкла молодого виконавця на наслідування, аж до копіювання дрібних деталей тієї або іншої ролі. Тим паче, що репертуар аматорських гуртків, у виставах яких брав участь Костянтин, повторював афішу Мало́го театру.

У п'ятнадцятирічному віці Костянтин Алексеєв познайомився з актором-аматором та лікарем за фахом Марковим, який грав у гуртку Львова. Знайомство це було б незначним для біографії режисера, якби не одна обставина: Марков виходив на сцену під псевдонімом Станіславський, запозиченим у балерини Великого театру Станіславської, яка на той час залишила кін. З часом Марков усунувся від участі у виставах, але прізвище Станіславський незабаром знову стає популярним серед шанувальників театального мистецтва, з січня 1885 р. цей псевдонім обирає Костянтин Алексеєв. Причому вибір сценічного імені не обійшовся без курйозу: молодому тоді ще всеїдному аматору довелось брати участь у комедії модного драматурга В. Крилова «Ласий шматочок», яку грали «в компании каких-то подозрительных лиц», що зібралися під дахом маленького театру Секретарьова на Кисловці. Було соромно, але вийти на сцену навіть з такими партнерами і перед не менш сумнівною публікою дуже хотілося. Ось тут і стало доречним уже знайоме польське прізвище, яким користувався лікар з Алексеєвської фабрики. Володар тоді ще невідомого сценічного псевдоніма вже збудував для себе ієрархію життєвих цінностей: на першому місці театр, а вже потім — участь в управлінні фірмою.

Найголовніше для нього — власна театральна справа — Алексеевський гурток. Він став відправним моментом сценічного маршруту, що пройшов через 8 грудня 1888 року, коли московські театри познайомилися з першим спектаклем Товариства мистецтва та літератури, до тріумфу 14 жовтня 1898 р. — дня підняття завіси в Художньому театрі. Так би мовити, три театральні локуси біографії Алексеева—Станіславського, вектор від аматорства до професії режисера.

Робота, саме робота, постійна і напружена, в Алексеевському гуртку, де виконано безліч ролей, сполучалась з акумуляцією Станіславським театрального досвіду, одержаного під час знайомства з новими виставами, московськими і представленими гастролерами, а також із суспільною діяльністю на ниві мистецтва. Зокрема, в лютому 1886 р. він обирається директором і скарбником Московського відділення Російської музичної спілки та Консерваторії, яка перебувала у її складі, організовує гастролі музикантів і оперних виконавців. Крім того, як представник родини Алексеевих він повинен був виконувати певні обов'язки в управлінні фабриками. Костянтин Сергійович (уже прийшов час, якщо не за віком, то згідно зі статусом, називатися по батькові) під сценічним псевдонімом — незмінний прем'єр, під родовим прізвищем — статист. У жовтні 1888 р. міський голова висловлює незадоволення тим, що заняття Алексеева театром заважають виконанню ним необхідних справ на фабриці. Справді, під час поїздки до Німеччини і Франції, досить тривалої (з липня по жовтень), увесь час витрачає на знайомство з музеями, театрами, вивчення системи викладання в Паризькій консерваторії. Справами, що стосувалися б удосконалення виробництва й управління на алексеевських фабриках, він майже не цікавиться. В одному з листів до матері Станіславський нарікає на погане відвідування публікою симфонічних концертів, що влаштовувалися РМС, а також на те, що фабричні справи відволікають його від занять мистецтвом: «Аз, многогрешный раб, по-прежнему канителюсь с фабрикой...». Задля справедливості, слід зазначити, що після смерті батька і двоюрідного брата, Костянтин Сергійович повернувся до фабричних турбот і в 1893 р. вперше в Росії застосує гальванічний метод нанесення на дріт позолоти.

За час існування Алексеевського гуртка там було поставлено понад 30 вистав за активної участі Станіславського як постановника і виконавця. Проте це не задовольняє сценічного апетиту, і молодий ентузіаст, часто зайнятий в аматорських і напівпрофесійних виставах у театрах Немчинова та Поварської, у згаданому вже колективі Секретарьова, грає Подколесіна в «Одруженні», поставленому в будинку купців Корзинкіних; Іхарева — в гоголівських «Гравцях», бере участь у спектаклі в Німецькому клубі, виконує дві водевільно-комедійні ролі в театрі «Парадиз», бере уроки майстерності у німецького артиста Ернста Поссарта, вступає на курси драматичного мистецтва при театральному училищі, де відразу одержує головну роль у п'єсі О. Пальма «Наш друг Неклюжев». Проте і цього замало: він намагається режисерувати життя, перетворюючи його на виставу. Так, будучи розпорядником на похоронах піаніста і диригента Н. Рубінштейна, Станіславський перетворює їх на спектакль, вихавши на чолі процесії на коні в траурній збруї, в довгому чорному пальті і чорному циліндрі. Без підозри на те, що смак зраджує йому, майбутній режисер запише: «Я чувствовав себя великолепно». І ще в одному місці про ту ж подію: «Распоряжался, кажется, недурно; толпа слушалась» [1, с. 414].

Станіславський вбирає враження від щотижневих відвідувань драматичних і оперних вистав, виношує ідею створення професійного драматичного колективу. В адресованому оперному співакові Федору Комісаржевському (батькові знаменитої актриси) листі (1884, серпень) Станіславський репрезентує ідею створення на основі свого гуртка музично-драматичної спілки на професійній основі. Комісаржевський відповідає, схвалюючи ідею: «... такой кружок, основанный на началах старого разума и эстетических целей, может принести искусству больше пользы, чем сама Консерватория» [2, с. 68]. Якими мали бути ці «эстетические цели», сам Костянтин Сергійович уявляв поки що не зовсім ясно, але на цьому етапі для нього головне по-наполеонівськи «ввязаться в драку». І він робить це без коливань: у січні 1888 р. складає з себе обов'язки скарбника Консерваторії та РМС і з ентузіазмом береться за організацію

Товариства мистецтва та літератури. На цьому етапі істотну роль у театральних університетах Станіславського відіграла співпраця з професійним режисером Олександром Пилиповичем Федотовим, що мав, окрім постановочного, ще й організаторський досвід. Він, зокрема, організував сильну трупу Народного театру, що працював під час Політехнічної виставки (1872) в Москві, був антрепренером театру «Буфф» у Павловську під Петербургом. У «Моєму житті в мистецтві» Станіславський напише про Федотова: «Впервые я встретился с настоящим талантливым режиссером... Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня...» [1, с. 101]. Федотов відіграв значну роль в організації і роботі Товариства мистецтва та літератури, що відкрилося 3 листопада 1888 р. (Музично-драматичне училище при Товаристві розпочало роботу раніше — 8 жовтня).

Художні амбіції молодому Станіславському спочатку потрібно було стримувати, визнавши, що до складу його дітища увійшли люди, досвідченіші у сценічному мистецтві, ніж він. Головою Товариства став Ф. Комісаржевський, товаришем голови — А. Федотов, сам Станіславський обійняв посаду адміністратора і скарбника. Він зняв на Тверській вулиці в будинку Гіндбурга приміщення для нового колективу, подав у Міністерство внутрішніх справ, очолюване В. Плеве, статут Товариства, здійснив зв'язки з цензурою. Остання не забарилася «зіпсувати обідню»: представлене інсценування «Села Степанчикова» за Достоевським, якою мала відкритися нова театральна справа в Москві, було визнано для постановки «незручним» (спектакль під назвою «Хома» все-таки відбудеться, але лише на початку третього року діяльності Товариства). Однак у творчому житті Товариства Станіславський відіграв помітну роль, працюючи над етюдами з учнями, граючи в спектаклях. У перших «виконавчих зборах» ним зіграна роль Барона в пушкінському «Скупому лицарі» і Сотанвіля в уривках з «Жоржа Дандена» Мольєра.

Відгуки про його майстерність були чудовими: «Он показался явлением другого, ещё неведанного мне театрального мира» [2, с. 101]; «Станиславский — прекрасный актёр, вдумчивый, работающий и очень способный на сильно драматические роли»; «Верно взятый тон, искренний драматизм исполнения ... делали из г. Станиславского совсем живую фигуру» [2, с. 101]. Ще більший успіх випав його Ананію Яковлеву — головному герою «Гіркої долі» О. Писемського. Так розпочався десятирічний період, що передував знаменитій зустрічі у «Слов'янському базарі».

Не минуло і року, як Станіславський дебютував в амплу постановника спектаклю. В березні 1889 р. він розпочинає репетиції одноактної комедії П. Гнедича «Листи, що горять». Своє режисерське завдання він сформулював так: «Всё должно быть в этой пьесе просто, естественно, изящно и, главное, художественно» [3, с. 112]. В одній із мізансцен Станіславський ризикнув посадити виконавця спиною до зали, як того вимагали обставини, що спричинило протест театралів-традиціоналістів. З цієї постановки почалася, як він запише у щоденнику, «главная работа», що полягає у пошуках того, як «внести на сцену жизнь, миновать рутину... и сохранить в то же время сценические условия» [3, с. 115]. Пошукам театральності і сценічної правдоподібності, боротьбі зі штампами режисер Станіславський присвятить життя.

Переддень перших роковин Товариства мистецтва та літератури ознаменовано гострим конфліктом між Федотовим, який репрезентував драматичний відділ, і директором оперної школи Комісаржевським. Федотов залишить свою посаду, і, судячи із записів, Станіславський не дуже хвилювався з приводу розставання з одним із своїх вчителів. Проте, наголошуючи на недоліках Федотова-режисера (Костянтин Сергійович напише про останнього: «...не дай бог учить с ним драматическую роль. Этих ролей он не чувствует...» [3, с. 159]). Станіславський не наважується очолити театральну-драматичну діяльність, тому на місце Федотова запрошує актора Малего театру П. Рябова, який з місяця в кар'єр запропонував ставити «Гамлета». Мине півтора роки, і Товариство залишить Комісаржевський. Ця втрата була відчутною: припинило існування оперно-драматичне училище. На чолі стає Станіславський, а головою Правління — Глікерія Федотова, яка замінила в роботі свого чоловіка.

Наприкінці листопада 1889 р. відбувається перша зустріч з В. Немировичем-Данченком, який відвідав виставу «Самоправці» О. Писемського, в якій Станіславський зіграв князя Імщина. Цю роль йому допомогла готувати знаменита актриса Малого театру Федотова, яка багато дала молодому аматору з власного театрального досвіду. Проте очне знайомство двох фундаторів МХТу здійсниться через місяць, коли відбувся цикл зустрічей з театральними діями, художниками і письменниками, серед яких були Чехов і Немирович. Зінаїда, сестра Станіславського, відзначила, що ці побачення «оказали огромное влияние на брата», однак про творче зближення з Немировичем чи з Чеховим не згадується. Розпочнеться воно з сезону 1891–1892 рр., коли Немирович-Данченко схвально оцінив постановку «Плодів просвіти» Станіславського, а роком пізніше останній зіграє з акторами Малого театру ще одну комедію драматурга — «Щасливець».

Особливе враження справили на Станіславського гастролі трупи герцога Мейнінгенського Георга II, якою керував Людвіг Кронек. Такої відданості справі, скрупульозної розробленості і відточеності кожної постановочної деталі, такої дисципліни масових сцен, нарешті, подібного диктату режисури, російський театр ще не знав.

Станіславський, найімовірніше, познайомився з цим театром ще під час московських гастролей останнього — 1885 року. Але тоді юнака більше захоплювали постановки Малого театру. 1890 р. мейнінгенці цілком заволоділи його увагою, і їхні вистави виявилися найсильнішим театральним враженням, створивши в творчості, як визнавав сам Станіславський, «новий важливий етап». Він навіть завів спеціальний альбом, в якому не тільки записував свої відчуття від гри мейнінгенців, але буквально «конспектував» їхні спектаклі, робив замальовки декорацій, наголошував на світлових і шумових ефектах. Станіславський не міг не звернути уваги на репетиційний процес під керівництвом Кронек, зокрема на театральну дисципліну та організацію. Ця найважливіша складова роботи над спектаклем була засвоєна режисером на все життя. В усьому, що стосується ставлення до професії, Костянтин Сергійович залишився вірним продовжувачем та наслідувачем Кронек, що, правда, з однією суттєвою відмінністю: мейнінгенський режисер цілком підпорядкував актора, перетворюючи його майже на механічний засіб реалізації постановочного задуму. Станіславський же актору відводив провідну роль, роблячи його, згідно з традиціями російського театру, головною фігурою в спектаклі.

Накопичений театральний досвід реалізувався в постановці «Плодів освіти» Льва Толстого. Станіславський здійснював цю роботу вже в амплуа керівника репертуарної і режисерсько-постановочної частини Товариства мистецтва і літератури. У виставі були задіяні виконавці, які в майбутньому складуть кістяк МХТу, першу генерацію його акторів: А. Артем, В. Лужський, М. Ліліна, А. Санін, М. Самарова і В. Владимиров-Михайлов. Крім того, під сценічним прізвиськом Коміна роль Бетсі грала Віра Коміссаржевська. Робота над виставою тривала цілий місяць (близько 20 репетицій), що на той час було явищем незвичайним. Скажу для порівняння, що в середньому Товариство, як і більшість московських і петербурзьких театрів, випускало по прем'єрі за тиждень. Театрали були в захваті, Немирович відзначав, що такого «образцового исполнення» у аматорів він не зустрічав, особливо виділивши Станіславського в ролі Звездінцева, що, ймовірно, сприяло їхній червневій зустрічі 1897 р. з приводу утворення нового театального колективу. В Малому театрі, де репетирувалася п'єса Толстого, самі актори визнали, що рівня спектаклю Станіславського їм не досягти. Вистава одержала блискучу пресу, якою відзначалися далеко не всі гучні прем'єри на імператорській сцені.

Хоча критика високо оцінювала на «превосходно поставленную режиссерскую часть» у виставах Товариства, зокрема в «Останній жертві» Островського, ставлячи цю постановку навіть за приклад «дому» драматурга — Малому театру, Станіславський набуває популярності насамперед як виконавець. У березні 1894 р. його запрошує як сценічного партнера на гастролі до Нижнього Новгороду сама Марія Єрмолова. В цьому ж сезоні він ставить на сцені Товариства «Урієля Акосту» Карла Гудкова, передуючи період репетицій створенням детально розробленого режисерського плану, в якому особливу увагу надає масовим сценам, постановкою

яких пізніше славитиметься МХТ. Кожному статисту режисер дасть маленьку роль, напише діалоги, за допомогою яких на сцені створювався ефект натовпу. Величезну увагу він приділить передачі етнографічного середовища, наситивши виставу побутовими подробицями, що відтворюють епоху. Робота над виставою розпочалася у вересні 1895 р. і тривала рекордно довго, щоправда, успіх був триумфальним. Ми «взяли патент на народні сцени», — писав Станіславський [1, с. 149]. Спостерігаючи за натовпом, що приходить в «массовое помещательство, — наголошує М. Ефрос, — жутко сидеть в театре!» [4, с. 220], «Станіславський «дає сто очок вперёд» заправским режисерам», — пише рецензент «Русского листка» [2, с. 166]. Викликає здивування у деяких театральних критиків деяка применшеність виконавцем головного героя, позбавленого Станіславським героїчного ореолу, що з'явився в цьому спектаклі без звичних патетичних котурн.

Майже кожен сезон Товариства мистецтва та літератури відзначений постановкою Станіславського, що стає окрасою сезону. В 1896 р. таким спектаклем став «Отелло». Критик М. Ефрос, який став згодом літописцем МХТу, констатував, що «такой постановки этой шекспировской трагедии Москва никогда не видала» [5]. І знову, як у ролі Акости, рецензенти відзначають простоту головного героя у виконанні Станіславського. Його мавр, на думку одного з газетярів з «Театральных известий», — «сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий, безумно любящий и безгранично страдающий». «Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу», — це відгук Вс. Мейергольда [6, с. 57]. Втім, що там юнак, який готується здобути юридичну освіту і мріє про театр та про Оленьку Мунт! Виконавцеві головної ролі аплодує сам Ернесто Россі — кумир Кості Алексеєва.

«Отелло» став етапним спектаклем Товариства, після якого, як свідчить М. Андреева, «всё чаще говорили о необходимости создания нового театра — театра высокой театральной культуры и художественности». Немирович-Данченко не перша людина, з якою Станіславський ділився ідеєю створення принципово нового типу театру. В квітні 1896 р. цей проект став предметом бесіди з М. Ефросом. Критик пише, що одним з основних завдань, що ставив перед собою Костянтин Сергійович, було «дисциплинировать наших будущих актёров, отучить их от привитых провинциальной сценой и кулисами привычек, увлечь сознанием великой серьёзности исполняемого дела» [2, с. 187]. Із зазначеного — висновок, що Станіславський бачив у трупі майбутнього загальнодоступного театру не зірок московської сцени, але й не початківців. Її, ймовірно, повинні були скласти актори, що мають визначений, навіть негативний досвід роботи в театрі. Це насамперед деякі з його співробітників по Товариству мистецтва та літератури. Проте їх було небагато, так що для реалізації задуманого були потрібні союзники. Про це його розмова з Южиним, про це він пише дружині — М. Ліліній. Не міг не стати предметом бесіди проект створення театру під час його зустрічі з Л. Барнаєм, актором мейнінгенської трупи. Цю ідею Станіславський буде обговорювати всю ніч із Саввой Мамонтовим під час їх поїздки на Всеросійську художньо-промислову виставку. Напевно, ця розмова відіграла не останню роль в активній фінансовій участі крупного промисловця, проінформованого мецената і сценічного діяча в долі нового театру. Саме Мамонтова Станіславський запросить на один з останніх прогонів «Царя Федора Івановича», щоб той допоміг «исправить те ошибки, которые неизбежно вкрались в столь сложную постановку».

Уся зима і весна 1897 р. проходять у підготовці перетворення Товариства в професійний театр: проводяться розрахунки необхідних сценічних і технічних площ, розраховується приблизний бюджет, Станіславський цікавиться запропонованим архітектором Ф. Шехтелем проектом будівлі народного театру. Саме Ф. Шехтель до 1902 р. перебудує для театру нове приміщення в Камергерському провулку, куди колектив переїде з будинку театру «Ермітаж», що в Каретному ряду.

Додатковим імпульсом, що стимулював ідею створення нового типу театального колективу, стала участь Станіславського в роботі Першого Всеросійського з'їзду сценічних діячів (9–23 березня 1897 р.), на якому комплексно обговорювали проблеми репертуару, драматичної, опер-

ної, театральної освіти, антрепризи, розглядався стан критики, відносини театрив з цензурою, матеріально-побутове становище артистів. Особлива увага приділялася питанням художньо-виховної значущості театру. Присутній на цьому з'їзді Немирович-Данченко очолив секцію, що займалася розглядом винагороди і матеріального забезпечення діячів сцени.

У підсумковому звіті, складеному секретарем з'їзду О. Кремльовим, зазначалося: «... съезд, единодушно признав факт... упадка театра, единодушно высказался против целого ряда вредных, ненормальных условий современного театрального дела и принял... ряд мер, имеющих целью поднять уровень художественного образования артистов и устранить в театральном мире все явления, тормозящие правильное развитие и процветание современной русской сцены...» [7, с. 53].

Ні для Станіславського, ні для Немировича виступи з трибуни театрального з'їзду не стали одкровенням: до усвідомлення необхідності реформ вони прийшли давно. З'їзд лише переконав їх у правильності поставлених художніх орієнтирів. Залишилося зробити рішучий крок.

Робить цей крок Немирович, який послав Станіславському, з села, де він «практикувався» зі своїми філармонічними учнями, записку з пропозицією зустрітися в «Слов'янському базарі». Втім, у своїх спогадах Немирович наполягає, щоб місце зустрічі було визначено Станіславським у терміновій телеграмі: «Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре» [8, 87]. Проте зустріч 21 числа відбутися не могла, оскільки цього дня Немирович-Данченко тільки прибув до Москви. Історичний вісімнадцятигодинний обід, що закінчився в Любимовці, відбувся наступного дня.

Станіславський запише: «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения» [1, 181]. Щодо останнього пункту домовилися так: художньо-режисерські питання — прерогатива Станіславського, літературні — Немировича.

Немирович відзначить у спогадах: «Самое знаменательное в этой беседе было то, что мы ни разу не заспорили. Несмотря на обилие содержания, на огромное количество подробностей, нам не о чем было спорить. Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались в противоречиях» [7, с. 91]. Відсутність розбіжностей під час першої робочої зустрічі з лишком буде компенсована серйозними конфліктними ситуаціями в подальшій співпраці, багато з яких подолати так і не вдасться. «Разрешение не очень мудрое, и вряд ли оба не чувствовали в то же утро всю неустойчивость такого плана», — так пізніше резюмує Немирович штучний розподіл функцій між ним і Станіславським [7, с. 108].

На підготовчий період було відведено рік. Потрібно було вирішити чотири групи питань: об'єднання труп Товариства мистецтва та літератури і Філармонії, підбір будівлі і підписання договорів з кожним членом майбутнього колективу, формування громадської думки, а також фінансування задуму. Вирішенню останньої проблеми сприяло підключення до реалізації ідеї мецената Савви Морозова.

Увесь липень 1897 р. Станіславський працює над Статутом нового театру і веде листування з Немировичем, який перебуває в Ялті. Він переконує компаньйона розпочати створення театру з заснування акціонерної спілки і, користуючись фабричним досвідом, складає до кінця листопада кошторис витрат. Восени ж відбувається знайомство Станіславського з художником Симовим, яке переросло в багаторічну співпрацю з МХТ. Поки вони спільно працюють над гауптманівським «Затопленим дзвоном» — останньою постановкою Костянтина Сергійовича у Товаристві. Одночасно «основоположники» познайомилися з акторами обох колективів, обговорюючи кандидатури для створюваної ними трупи. Учениця Немировича О. Кніппер (згодом Кніппер-Чехова) згадує про прихід Станіславського на філармонічний спектакль: «Можно представить себе, с каким волнением, с каким замиранием сердца выглядывали мы из-за кулис в щёлочку, и тут-то я получила первое впечатление и сразу пленилась внешностью

и значительностью этого великолепного... красавца-человека — пленилась и как-то убоялась его...» [2, с. 224].

На початку 1898 р. був складений перший варіант списку трупі майбутнього театру, в який з колективу Станіславського потрапили 11 акторів (включаючи режисера А. Саніна), художник В. Симов, гримери Гремиславський, суфлер і робітник сцени. З Філармонічної спілки в трупу увійшли учні Немировича: О. Кніппер, В. Мейєрхольд, І. Москвін, М. Савицька, М. Роксанова, Н. Литовцева.

Навесні 1898 р. Станіславський разом з Немировичем розробляє майбутній репертуар, а 19 квітня Костянтин Сергійович офіційно обирається на посаду головного режисера і директора театру. Вирішуючи одночасно організаційні завдання, приступає до репетицій «Царя Федора Івановича» О. Толстого, заздалегідь звільнивши п'єсу від цензурної заборони.

Розподіляються ролі і наприкінці травня Станіславський з Симовим, Саніним і декількома виконавцями виїжджає для знайомства з природою в Ростов-Суздальський, а в наступному місяці — до Ярославля і Углича, де збирається матеріал, що представляє «настоящую старину». «Хотелось уйти от театральной грубой позолоты и грошевой сценической роскоши...», — пише режисер. По-дитячому радіє привезеним знахідкам, годинами перебирає їх. Інформує з Пушкіна, де проходять репетиції і підготовка атрибутики «Федора». Немирович-Данченко напише: «... такой настоящей русской старины в России еще не выдывали. Это настоящая (виділено Станіславським. — А. Г.) старина, а не та, которую выдумали в Малом театре» [8, с. 126].

Режисера хвилює не тільки вистава, якою відкриється театр, а і його афіша. Тому паралельно Станіславським ведеться робота над «Венеціанським купцем» Шекспіра, а з ученицею Немировича Савицькою він репетирує роль Антігони (прем'єра цієї вперше поставленої на російській сцені трагедії Софокла відбудеться на початку 1889 року). В середині червня виникає перша суперечка або, точніше, нерозуміння між майбутніми корифеями, коли Станіславський виказує сумнів у доцільності включення в репертуарний план історичної драми В. Величко «Меншиков». Втім, до конфлікту справа не доведена: Немирович погоджується з думкою Станіславського.

14 червня 1898 р. відбулися перші збори трупі нового театру. Немирович-Данченко відсутній, він прислав вітальну телеграму. У зверненні до акторів Товариства для створення загальнодоступного театру Станіславський не без пафосу відзначить: «Мы стараемся создать первой разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь» [3, с. 175]. На цих зборах також було оголошено розподіл ролей у виставах, які повинні були скласти афішу першого сезону.

7 липня Станіславський і Санін розпочали репетиції «Царя Федора Івановича» — крок ризикований, адже п'єса три десятиріччя пролежала під цензурною заборонаю. Між читкою і прем'єрою відбулося 74 репетиції, — підготовчого періоду такої тривалості світова театральна практика ще не знала. Пізніше до постановочної роботи приєднався і Немирович, що працював тільки з виконавцем головної ролі Москвіним. У цей час стараннями того ж Немировича відбувається зближення Станіславського і Чехова. Драматурга запрошують пожити у Станіславського в Пушкіно, щоправда, цим запрошенням Чехов не скористався, хоча згодом був присутній на репетиціях «Федора», наголосивши на справжньому мистецтві та інтелігентності тону майбутньої вистави. Багато часу проводять творці нового театру в розмовах про «Чайку», внаслідок чого Костянтин Сергійович береться за режисерський план п'єси, незважаючи на те, що спочатку не був переконаний в доцільності її постановки. Внутрішній опір викликає у нього пропозиція Немировича зіграти Дорна («Начинаю читать Дорна, — пише Станіславський своєму компаньйону, — но пока не понимаю его совершенно, не понимаю: чего от меня ждут в этой роли» [9, с. 141]. Чехов, до речі, хотів бачити саме Станіславського Тригоріним). Сумніви Костянтина Сергійовича неабиякою мірою стимулювалися ще свіжою пам'яттю про недавній провал «Чайки» на Александринській сцені і невідповідністю комедії (комедією по-

значається сюжет, що закінчується самогубством одного з головних героїв!!!), звичним драматургічним канонам. І лише в процесі уживання в матеріал режисер «бессознательно полюбил» чеховську п'єсу [3, с. 331]. Інтуїтивний підхід до вибору матеріалу, проте, не характерний для Станіславського, тому вже у вересні, навіть закінчивши режисерський план «Чайки», він з відтінком безнадійності напише Немировичу: «Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходят — не знаю. Подошёл наобум, поэтому делайте с планировкой, что хотите» [9, с. 145].

А тим часом наближався день офіційного відкриття театру, який, до речі, призначила... циганка, до «прогнозу» якої звернувся загалом не забобонний Немирович-Данченко. Власник приміщення в Каретному ряду Цукін привів ворожку в театр, і та напроорокувала, що відкриття має відбутися не п'ятого, а десятого або п'ятнадцятого жовтня, а також виключила суботу, неділю і понеділок. Було призначено середу 14 жовтня. Лише згодом Немирович дізнався, що Малий театр вперше підняв завісу також 14 жовтня, і теж у середу. Втім, звернення до подібних прогнозів не є чимось дивним: нерви у засновників нового театру були на межі. Станіславський перед відкриттям завіси звернувся з короткою промовою до виконавців, але коли звучала увертюра А. Ільїнського, Костянтин Сергійович несподівано для себе самого пустився в танок, поки помічник режисера просто не виставив його зі сцени. Цей нервовий танець колеги по театру пізніше охрестять як «танок смерті», використовуючи назву однієї з п'єс А. Стрінберга [10, с. 256].

А сіра тканина завіса точно о 19.30 без секундної затримки розсунулась, а не як зазвичай поповзла вгору, і зазвучав монолог Андрія Шуйського з вистави «Цар Федір»: «Да, да, отцы! На это дело крепко надеюсь я». Станіславський нарече ці слова «знаменательными и пророческими» [10, с. 257]. У світовому театрі почалася нова ера!

1. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 1. — М., 1954.
2. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4-х т. 1863–1938. — Т. 1. — М., 1971.
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 5. — М., 1958.
4. Н. Э. (Н. Эфрос) Общество искусства и литературы //Артист. — 1895. — Январь.
5. Ф. (Н. Эфрос). Общество искусства и литературы //Новости дня. — 1896. — 22 января.
6. Цит. за: Волков Н. Мейерхольд. — Т. 1. — М.—Л., 1929.
7. Цит. за: История русского драматического театра.: В 7-ми т. — Т. 6. — М., 1982.
8. Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого // Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. — М., 1989. (Згодом, пригадуючи знамениту зустріч з Станіславським у «Слов'янському базарі», Немирович зазначить: «...нам не избежать было положения двух медведей в одной берлоге» [8, с. 108]).
9. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 7. — М., 1960.
10. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М., 1962.