

Трагическое в смешном: «Доктор Штокман» Станиславского в критике и в истории театра

О. Э. Маркарьян

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34

Для цитирования: Маркарьян, Ольга. «Трагическое в смешном: ‘Доктор Штокман’ Станиславского в критике и в истории театра». *Вестник СПбГУ. Искусствоведение* 9, no. 3 (2019): 512–523. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.305>

Рассматривается восприятие спектакля Московского Художественного театра «Доктор Штокман» 1900 г. в театральнo-эстетической мысли начала XX в., а также видоизменение образа спектакля в историко-театральной памяти. «Доктор Штокман» — одна из первых постановок пьесы Хенрика Ибсена «Враг народа» в режиссерском театре. Причем Константин Сергеевич Станиславский выступил здесь одновременно как режиссер и как исполнитель главной роли. Образ Томаса Штокмана в интерпретации Станиславского был значительно преобразован: он оказался менее сатирическим и более трогательно-комическим, чем тот же персонаж в пьесе Ибсена. Этот образ многими был воспринят как трагический, несмотря на его комическую природу и даже благодаря ей. Критика чутко уловила здесь повод к полемике. Изменялась сама сущность трагического героя: он спускался с котурн, он больше не был надземным, мог даже стать объектом насмешек. Однако в смешном персонаже Станиславского была исключительность такого рода, как в князе Мышкине Ф. М. Достоевского. Во второй половине XX в., после массовых катастроф, которые ставили частного человека перед трагическим выбором, вновь стал актуален невозвышенный герой: один из нас. Это сформировало тип советского героя-шестидесятника, который нашел выражение в творчестве Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы. Хотя созданные ими образы не похожи на образ Штокмана-Станиславского, тем не менее мышление шестидесятников прослеживается в том, как трактовку Станиславского переосмыслили советские историки театра. Сравнительный анализ критических отзывов современников и трудов историков советского времени с позиции нынешнего дня позволяет создать объективную картину спектакля и прояснить ключевые для разных эпох вопросы и понятия.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Х. Ибсен, *Доктор Штокман*, *Враг народа*, К. С. Станиславский, Московский Художественный театр, Ю. Д. Беляев, П. М. Ярцев, К. Л. Рудницкий.

Толстой сказал Немировичу-Данченко: «Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный» [1, с. 260]. А Чехов написал Книппер, что «“Доктора Штокмана” едва ли снимут с вашего репертуара, ведь это консервативная пьеса» [2, с. 230].

«Доктор Штокман», вышедший осенью 1900 г., стал лучшим спектаклем театра по Ибсену — по мнению как современников, так и авторитетнейших театроведов П. А. Маркова и К. Л. Рудницкого (см.: [3, с. 135]). Это была актерская и режиссерская победа Станиславского. Почвой для счастливой встречи с Ибсеном на фоне

неудач с другими его пьесами стала, как кажется, та самая штокмановская консервативность.

Вероятно, Чехов под этим подразумевал высказывания Штокмана против большинства. Но во «Враге народа» есть еще консервативность внутренняя. Ю. И. Айхенвальд отмечал, что «Ибсен, при явной своей этической настроенности <...> не увенчал, решительно и прямо, своего царства идей идеей добра» [4, с. 114]. Однако «Враг народа», может быть, самая этически определенная пьеса Ибсена. Свойственную ей моралистичность Толстой и назвал, вероятно, чванством (впрочем, и моралистика самого Толстого тоже «чванная», и вообще есть между Толстым и Штокманом что-то общее).

Этическая определенность — свойство мировоззрения Станиславского. В этом смысле пьеса была ему близка. Но вот героическая определенность, очевидная в роли Штокмана, входила в противоречие с методом Художественного театра. Проблема героя и его видоизменения в драматической структуре стала главной в критике этого спектакля, а также в его отзывах в будущем.

Публицист и заштатный критик МХТ И. И. Иванов назвал свою рецензию на этот спектакль «Горе героям». Он соглашался с общим восторгом перед исполнением Станиславского (см.: [5, с. 145]). Но, принимая без оговорок такого героя, Москва, по мнению Иванова, изменяла собственным традициям и идеалам. «Не особенно давно были времена, когда не только Лео Шпильгагена, но даже маркиз Поза Шиллера не казались именно в Москве слишком отвлеченными и неестественными, когда московская критика непременно подняла бы бурю за “опрошение”, вернее, за принижение и измелъчание художественного лица. <...> Это удобный для нас герой, с такими героями толпа может спокойно переваривать свой обед, ибо герой просто забавен и жалок» [5, с. 147]. Однако теперь, по Иванову, сама публика измелъчала. Это «заставляет нас припомнить горькие и, по существу, трагические слова, сказанные когда-то английским писателем по адресу современной толпы: the decline of individuality [упадок личности — англ.]...» [5, с. 147]. То есть в конце концов Иванов диагностирует упадок личности толпы!

Иванов мог сетовать сколько угодно: Москва действительно была покорена. Как и Петербург. Один из самых строгих критиков этого спектакля Юрий Беляев тоже тосковал по героическому, но обаянию Штокмана-Станиславского не поддаться не смог. «Кажется мне, ибсеновский Штокман есть все-таки скорее дух, огромная нравственная сила, чем тот растерянный, увлекающийся доктор, которого дает г. Станиславский» [6, с. 94]. Тут с Беляевым можно поспорить: ведь любой герой Ибсена «скорее дух», а на фоне остальных Штокман не так уж и бесплотен. Беляев же несколько героизировал ибсеновского персонажа, а потому в этой роли видел предпосылки к актерскому романтизму: «Актер-рутинер, не обладающий таким талантом, как режиссер Художественного театра, наверно, подошел бы ближе к автору, угадав его намерения, и Штокман вместо характерной роли вышел бы у него ролью “героической”, с большими отступлениями в область сверхъестественного» [6, с. 94]. Чуткий к театру Беляев, в отличие от Иванова, понимал, что мечта о героическом вообще (и героическом Штокмане, в частности) плохо выполнима на современной сцене, где играть «дух» почти приравнялось к актерской рутине. А условный метод, более устремленный к абстракциям, еще не был сформирован, ведь речь идет о 1901 г. И Беляев верно угадал, что предпосылки к решению Штокмана-

Станиславского — не только смысловые, но и актерские. Сам Станиславский вспоминал об этой роли: «Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали сценичность такой искренности <...> и обаятельность его правдивости» [7, с. 321].

Все же Беляев оставался в сомнениях: «Когда первоначальные восторги уступают место трезвому суждению, Штокман г. Станиславского значительно тускнеет и суживается перед образом, задуманным самим автором» [6, с. 96]. На это обращает внимание К. Л. Рудницкий: «Сбивчивость, совсем не характерная для категоричного в оценках Беляева, была вызвана, видимо <...> совершенно новым типом театрального героя, с которым критика еще не свыкла. <...> В “Докторе Штокмане” впервые была практически доказана возможность раскрытия героического — в обыденном, величия духа — в будничном внешнем облике» [3, с. 143]. В том же ключе понимала это значение и М. Н. Строева в более ранней книге «Режиссерские искания Станиславского»: «Историческое событие <...> заключалось в том, что перед зрителем предстал впервые новый герой, в том, что концепция нового героя была понята, принята и утверждена в русском театре. <...> Раскрыть героическое в повседневном, показать доступность героизма для каждого человека, доказать, что подвиг вовсе не является уделом лишь натур исключительных, сверхчеловеческих, — вот что удалось Станиславскому» [8, с. 72]. Книга Рудницкого современнее: он говорит о героизме в повседневности, Строева же — о доступности героизма, и это разное. Строева в конечном счете стремится придать фигуре Станиславского-Штокмана эпический масштаб. «В кульминационном четвертом акте, где доктор Штокман один на один сражается с толпой озверевших мещан, эта эпическая тенденция режиссера достигает грандиозных размеров» [8, с. 69]. И еще определеннее: «“Земной” Штокман поднимался на высоту истинного героизма...» [8, с. 71]. Однако встраивание Штокмана-Станиславского в эпическое полотно обусловлено скорее культом Станиславского как соцреалистического художника, сложившимся в советском театроведении, чему наследует Строева. От истинного образа Станиславского и, в частности, его Штокмана такой дискурс достаточно далек.

Станиславский описывал Штокмана очень просто: «Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа, таким, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны» [7, с. 323]. И якобы патриотические слова о родине и народе тоже имеют у Станиславского самое простое, человеческое значение. А вот А. И. Богданович, критик и революционер, считал, что таким, как Штокман-Станиславский, не только «должен быть каждый», но и есть: «Сколько, быть может, таких скрытых героев живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана» [9, с. 206]. Но столь простенький оптимизм заставляет задуматься: неужели Станиславский в Штокмане выражал всего лишь это?

«Будничность» его облика проясняет для нас П. М. Ярцев. Само это слово, вероятно, от него и пришло к Рудницкому. В статье с соответствующим названием «Искусство будней» Ярцев обосновывал метод Художественного театра вообще и писал про Штокмана-Станиславского, что «именно такой: смешной, близорукий (может быть, прежде всего смешной и близорукий), будничный “великий человек” может трогать нас до слез. “Вершины духа” должны быть на уровне нашего взгляда для того, чтобы мы увидели их» [10, с. 191]. Герой на уровне нашего взгляда — вот новое требование к трагическому герою. Это требование могла удовлетворить

только «Новая драма», адаптировавшая бытовое к бытийному. И режиссерский театр, сместивший акцент с личности актера на целое спектакля и мира. Э. А. Старк чувствовал так же, как Ярцев: «Героизм Штокмана-Станиславского, повитый детской улыбкой и голубиной кротостью взора <...> вызывает в нас неудержимое стремление к подражанию, потому что при известных обстоятельствах каждый из нас может быть Штокманом» [11, с. 134–5]. Хотя Старк и говорит «каждый может быть», но тут не то, что у Богдановича. Речь именно о жажде подражания — та же потребность в герое «на уровне взгляда». Но и у Ярцева, и у Старка ясна и недостижимость такого героя, ведь «голубиная кротость взора» «великого человека» — нечто отнюдь не каждодневное.

Когда Рудницкий писал о «будничном облике» Штокмана-Станиславского, он видел перед собой, как кажется, героя близкой ему эпохи — шестидесятых. Тот и впрямь был на уровне взгляда. Такой, как лирический герой Окуджавы, о котором и писал Рудницкий: в нем «мы узнаем себя, свою участь, свое миропонимание» [12, с. 14]. Характерно, что статья об Окуджаве и Высоцком появилась как раз в конце восьмидесятых, когда и писалось «Русское режиссерское искусство». Что касается Высоцкого, то, противопоставляя его Окуджаве, Рудницкий как раз подчеркивал сочетание будничности и героичности: «Облик Высоцкого, каким он являлся перед нами, — в обыкновенной водолазке, в синих джинсах, с гитарой наперевес — был обликом человека, шагающего в бой» [12, с. 14].

Ощущение, что героем может быть каждый, в поздние десятилетия советской власти было напрямую обусловлено недавним прошлым, национальным и мировым. В этом контексте и понимался историками театра «Враг народа» Станиславского. Не только Рудницкий, подходя к такой теме, не мог удержаться в зоне истории, заступая на болевую территорию современности. По-видимому, сходное волновало и Строеву. А за год до нее в книге «Станиславский-актер» Е. И. Полякова писала: «Штокман Станиславского выдерживает свое испытание. Сегодня, во второй половине XX века, испытание это кажется малым. Не арест, не пытка, не расстрел, не борьба с фашизмом и не фашистский суд — всего-навсего выступление в маленьком зале <...> (обличительный монолог Штокмана, за который он был освистан. — О. М.). Но и сегодня <...> зная реальный образ Станиславского только по описаниям, мы <...> убеждены: так же, как на этой кафедре, вел бы себя Томас Штокман и в обстоятельствах стократно более тяжелых» [13, с. 155].

Отступление к советскому театроведению не случайно: проблема человека и массы — проблема XX в., принципиально новая в сравнении с проблемой одиночества героя в романтизме. И это угадал Ибсен в своих пьесах вообще и в частности в «Докторе Штокмане». Своим Штокманом Станиславский предлагал еще один вариант нового героя-человека. Однако этот вариант имел и другую, вневременную сущность. В. В. Вересаев называл этого героя юродивым, поражаясь тому, как решительно Станиславский отказался от собственных великолепных данных. «Никак не могу соединить в своем представлении образ Станиславского с созданным им образом Штокмана. Станиславский — гигант, с медленными движениями, с медлительной речью. А на сцене был маленький (да, да, маленький, я это ясно видел!), маленький, суетливый, сторбленный старичок с быстрой походкой, со странной манерой держать опущенную вниз правую руку с вытянутыми двумя пальцами <...>. Юродивая улыбка про себя, очки на очень близоруких глазах — о, он ничего

не видит кругом, только решающую перед его глазами правду. Умница и в то же время ребенок, наивный чудак...» [14, с. 426–7]. Ю. Д. Беляев так описывал обличительную речь Штокмана в четвертом акте: Штокман-Станиславский «говорит, по обыкновению заикаясь, беспомощно озираясь вокруг, без достаточного вдохновения, больше достигая впечатления нервной вибрацией своего голоса и своей пассивностью, чем зажигательным огнем речей...» [6, с. 96]. Н. О. Ракшанин восхищался: «Доктор Штокман, суетливый, близорукий, заразительно смеющийся, преисполненный мягких черт трогательного добродушия, со своею своеобразною, точно ощупывающею почву походкой и характерным вскидыванием головы» [15, с. 139]. Вересаеву Станиславский показался ниже ростом — Л. Н. Андреев говорил о «любящей душе <...> в длинном теле этого ученого, с его добродушной конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой и бесконечно милой суетливостью домовладыки, наивно, по-девичьи влюбленного в свое крохотное, свежееиспеченное хозяйство» [16, с. 405–6]. «По-девичьи» — андреевская вариация «по-детски», из этой черты Штокмана-Станиславского критика даже сложила прозвище: «Штоккинд» [5, с. 146; 10, с. 191].

А. Ф. Кони писал Чехову: «Как Вы счастливы, что в Вашем распоряжении <...> такой театр, как Художественный. <...> Я был просто поражен Алексеевым в “Докторе Штокмане”. <...> Для того чтобы из такой ходульной фигуры сделать живого, глубоко понятного человека, нужен не только талант, а то, что Достоевский назвал бы “проникновенностью”» [2, с. 426]. Вероятно, нужно было кое-что еще — тоже от Достоевского. В письме к племяннице С. А. Ивановой, которой вскоре и посвятил роман «Идиот» в журнальном издании, Достоевский объяснял: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, — всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал <...>. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос <...>. Из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон Кихот; но все-таки огромная) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» [17, с. 251]. Вероятно, Штокман Станиславского тоже был существом идеальным. Но идеал, по Достоевскому, может осуществиться в искусстве лишь в смешном. И это смешное — краска трагическая. Потому что жизнеспособность идеала только в комическом ключе трагична. Недаром Достоевский отдает сострадание — коренной элемент трагедии — юмору. Интересно, что вряд ли знакомый с перепиской Достоевского Эрик Бентли, чья книга 1964 г. о теории драмы сыграла большую роль в российском театроведении, теми же словами и теми же героями определил взаимопроникновение комического и трагического: «Дон Кихот и Пиквик превращаются из *второстепенных* характеров в характеры *главные*, из *типов* в *архетипы*. <...> Здесь имеет место переход от *остроумия* к *юмору* и почти что от *комедии* к *трагедии*» [18, с. 63].

Станиславский, кажется, не рассуждал о Мышкине, Пиквике или Дон Кихоте, но почувствовал комическое в Штокмане по-донкихотовски. Вероятно, не так,

как сам Ибсен. Сегодня благодаря ибсеноведу А. А. Юрьеву нам доступно рассуждение автора о жанре собственной пьесы, ранее не переведенное на русский язык: «Воспользовавшись в подзаголовке нейтральным словом пьеса (skuespil), Ибсен, безусловно, осознавал жанровую сложность произведения. 21 июня 1882 года он извещал своего издателя: “Вчера я завершил работу над новым драматическим сочинением. Оно называется ‘Враг народа’ и состоит из пяти актов. Пока пребываю в неведении, назову ли я его комедией (lystspil) или же просто пьесой, в нем много такого, что свойственно комедии, но при этом имеется серьезная идея”» [19, с. 320]. Думается, что Ибсен считал комичной «взбалмошность» [20, с. 715], по собственному выражению, доктора Штокмана, т. е. был точен в определении жанра комедии, напрямую связанной с буффонным, грубоватым. А вот русские ибсеноведы словно продолжают линию Станиславского. «Герой Ибсена непросто, он остро трагикомичен, — считает Юрьев, — трагикомичен, как мольеровский Альцест или бессмертный герой Сервантеса» [19, с. 320]. Но Альцест и Дон Кихот трагикомичны по-разному, и если альцестовское действительно близко тому, что описал Ибсен, то донкихотские черты в пьесном Штокмане лишь намечены. Однако такое приравнение характерно для русского прочтения образа, идущего от Станиславского — и через Станиславского. Говоря о роли Феде Протасова в «Живом трупе», которую в МХТ сыграл И. М. Москвин, Строева указывает, что это скорее роль для Станиславского: «Человек не от мира сего, чужак и Дон Кихот, был ему самому близок» [8, 157–8]. Описывая мхатовского Штокмана, Полякова писала: «Высокий, вернее — длинный человек, узкоплечий <...> Штокман напоминает нам Дон Кихота Николая Черкасова» [13, с. 134].

Предшественник Юрьева В. Г. Адмони не называет имени Дон Кихота, но трактует ибсеновского героя в том же духе. «Во “Враге народа” много комизма. Прежде всего, комичен сам герой — в своей наивности, в своей вере, что другие люди должны так же любить истину, как он, в своем неистребимом юношеском задоре... <...> “Враг народа” совсем не комедия. В нем силен, хотя и не подчеркнутый, трагический элемент» [21, с. 188]. И действительно, комизм наивности трагичнее, чем комизм прямолинейности. Видение Штокмана, предложенное Станиславским, было, по всей вероятности, трагичнее ибсеновского. И в какой-то мере действительно ближе к Достоевскому.

И. И. Иванов негодовал: «Он беспрестанно становится забавным и даже жалким, а уж когда объясняет свое знаменитое открытие насчет силы и одиночества, публика имеет все основания расхохотаться» [5, с. 145]. Ракшанин, напротив, отмечал сопряжение высоких жанров: «Самая фигура героя трагедии, доктора Штокмана, носит характерные <...> черты, придавая порою лицу трагическому по самому своему существу оттенок настоящего высокого жанрового комизма» [15, с. 139]. Трагикомическую краску в особых тонах запечатлел Л. Н. Андреев: «Штокман <...> только еще вошел, а вы уже видели его всего как на ладонке <...>. И вы уже всем сердцем любили его как старого, немного смешного друга, как живое воплощение всего человечески светлого, о чем в ненастные ночи тоскует ваша душа, и в чистых звуках его счастливого смеха вы уже чувствовали трагические нотки: ведь не на радость осуждены такие люди...» [16, с. 405–6]. Не только комическое и трагическое — комическое и роковое, что, кстати, так сильно выражено в Мышкине.

Непреодолимость наивности — она была в самом естестве Штокмана-Станиславского. Духовное и физическое были неотделимы Его нетвердая походка, его сведенные пальцы, мимо которых не прошли ни хвалители, ни хулители. Ярцев и Кугель, споря о «будничном» в Художественном театре, спорили на этих пальцах: «Доктор Штокман, — писал Кугель, — прежде всего субъект со сведенными пальцами и сильною близорукостью, — потом, о, далеко потом! — он уже то, что есть, то есть идеалист...» [22, с. 179–80]. Кугель ставил минус, Ярцев — плюс: «В московском театре <...> крайне пантеистическое мирозерцание. Пантеизм предполагает идею духа или Бога, разлитую во всех проявлениях жизни. С его (театра) точки зрения и стоны страданий, и крики гусей, и “сведенные пальцы”, и вершины духа имеют одинаковое право на внимание» [10, с. 189]. (Интересно, что Ярцев на десятилетие опередил андреевскую идею «панпсихизма», также возвращенную на любви к МХТ, см.: [23, с. 509–58].) О духовном измерении деталей своей роли Станиславский вспоминал: «От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу, со всеми его особенностями, деталями, близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам...» [7, с. 320].

Трагическое развитие пьесы было для Станиславского очевидным. В то время как И. И. Иванов за чистую монету принимал финал пьесы: «Штокман заканчивает свою драму необыкновенно сильными речами: он займется воспитанием молодых поколений, наберет уличных мальчишек и попытается создать из них “свободных людей”. <...> Остаться личностью среди людей <...> — более сложный подвиг, но и более естественная и почтенная задача» [24, с. 100], — Станиславский понимал масштаб штокмановского одиночества. «В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана. В это время происходило слияние меня с ролью. Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился все более и более одиноким, и когда к концу спектакля он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы: “Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!” — просилась на язык сама собой» [7, с. 320].

Заканчивая разговор о герое, нельзя не затронуть еще один сюжет, связанный с этим спектаклем. Его кульминацией — кульминацией «высокого подъема», как писал Л. Н. Андреев, — критики единогласно сочли сцену общественного собрания. «В четвертом акте, — уверял Андреев, — сила внушения, волнами идущего со сцены в зрительный зал, достигает высшего напряжения» [16, с. 406].

Рудницкий приводит решение этой сцены Станиславским по режиссерской партитуре. «“Стучат ногами и стульями о пол. <...> Едва Штокман сказал последнее слово фразы ‘говорю вам’, вся толпа, как один человек, вскочила, вот-вот готовая ринуться опять на него и разорвать на клочья”. <...> Самое же интересное ожидает нас в конце действия. Занавес закрывается, и после этого, согласно режиссерской партитуре, “Крики народа за занавесом. Ясно слышны отдельные голоса: ‘Враг народа, враг народа!’ Свист в зрительном зале (театра)”. Последняя фраза не вызывает никаких сомнений: когда Станиславский “писал мизансцену”, он задумал “подсадку”, т. е. хотел, чтобы свист (или свистки) раздались из публики. Конечно, потом он укротил свою фантазию и отказался от этого приема» (цит. по: [3, с. 140]). Но, добавим, не отказался от самой идеи отождествления. Кугель, приводя примеры нужных и ненужных подробностей в МХТ, описывает одну деталь в «Докторе Штокмане»: «Я говорю о 4 действии, т. е. о сцене митинга. <...> Когда при открытии

занавеса вы видите последние приготовления залы к собранию, это не производит на вас впечатления ненужности. Да, это необходимо. Нужно предпослать какие-то действия, которые подготовили бы зрителя к предстоящему собранию» [25, с. 186]. Очевидно, что цель у Станиславского была не просто подготовить зрителя — таким образом он еще до начала акта подчеркивал единство зала с толпой из пьесы. Также «этому способствовала планировка пространства, придуманная К. С. Станиславским, — пишут комментаторы сборника “МХТ в критике”. — Он расположил ряды стульев для пришедших на собрание под небольшим углом к рампе, благодаря чему зрители оказались сидящими почти за их спинами. При вдохновенной игре Станиславского-Штокмана они легко могли почувствовать себя причастными к происходящему» [26, с. 509].

Но причастность к происходящему означает причастность к толпе. А ведь отождествить зрителей с толпой, с одной стороны, и вдохновить их прекрасным Штокманом — с другой, — замыслы чуть ли не противоположные. Вероятно, сам Станиславский, придумавший продлить зал собрания в зал театра, не помышлял о презрении к публике. «Вы — звери, вы — именно звери!» — кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта <...>. И мне приятно было говорить это и сознавать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня...» [7, с. 321]. Решение Станиславского было исключительно постановочным. Но он и сам ощутил смысловой сбой, когда на гастролях в Петербурге, совпавших с беспорядками против полиции, пьесу подняла на щит революционно настроенная молодежь. «Нужна была революционная пьеса — и “Штокмана” превратили в таковую <...> несмотря на то, что сам герой презирает сплоченное большинство и восхваляет индивидуальность отдельных людей <...>. Но Штокман протестует, Штокман говорит смело правду — и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя» [7, с. 321] (эта цитата лишний раз доказывает, насколько далек был Станиславский от публицистического понимания роли).

Восторженный зритель спектакля Ракшанин писал: «Трагизм замысла все нарастал и нарастал, мелкий частный жанр постепенно поднимался на высоту народной картины, и картина эта достигала высокой степени напряжения в сцене народного собрания <...> когда зрительный зал, по замыслу режиссера, явившийся как бы продолжением залы митинга, созданного Штокманом, действительно жил одною жизнью со сценой <...> когда <...> театр перестал быть театром <...> Точно раздвинулись стены театрального зала, и животрепещущая жизнь ворвалась в него...» [15, с. 140]. Ракшанин ассоциирует эту сцену с кульминацией высокой трагедии. Возможности психологического театра, с особой силой воздействующего на сострадание, дают, по впечатлениям критика, мощный катарсис. Причем беллетрист Ракшанин подходит тут прямо-таки к теургическому восприятию катарсиса как ведущему за пределы искусства в жизнь. В программной статье 1907 г. «Театр и современная драма» Андрей Белый использовал пример «Врага народа» в споре против теории соборного театра Вячеслава Иванова. Белый будто описывает несуществующий замысел Станиславского. «Не следует ли по рецепту новейших теорий ставить знаменитую сцену из “Штокмана” (где “враг народа” говорит речь) так, чтобы зрительный зал изображал митинг? Но ведь хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс» [27, с. 27]. Возражение Белого относилось не к театральной практике, а к идее соборного театра, где зрителям предстояло

стать участниками действия. Но парадоксальным образом это актуально и для восприятия спектакля Станиславского, смысл которого оказался очень спорным от смешения толпы пьесной и толпы зрительской. И абсурдные слова Ракшанина, что в один момент «и Штокман, и топчущее его “сплоченное большинство” вдруг были осенены настоящим вдохновением» [15, с. 140], словом «фарс» вполне определимы. Вероятно, в самом спектакле все противоречия терялись за впечатляющей игрой Станиславского, которому, как и его Штокману, были свойственны и аполитичность, и «внутренняя слепота к человеческим порокам».

Но и высота души может быть поставлена под сомнение. Это сомнение запретное, и как всегда, на запретные территории тянуло Леонида Андреева. Его описание спектакля — сплошное прославление героя-Штокмана. «Драма одного человека превращается в драму всего человечества. <...> Штокман вырастает. Он уже не главный доктор купален <...> он страждущий дух самого человечества... <...> “Вы лжете, что грубая масса, чернь имеет такое же право <...> управлять, как немногие представители интеллигентного меньшинства”, — говорит Штокман — и толпа, та, что в зале, с гордостью вторит ему <...>. И говорящие это люди забывают <...> что не раз, быть может, каждый из них бросал камнем в такого же д-ра Штокмана и своей глупостью да пошлостью, как пуховой подушкой, душил его...” [16, с. 407]. Андреев единственный заметил противоречие двух «толп». Но это не всё. Важнее для него другая мысль, подвергающая критике святая святых этого спектакля — образ Станиславского-Штокмана.

После спектакля, описывает Андреев, он поехал домой на извозчике. Распаленный спектаклем, он набросился на извозчика, ругая его ибсеновскими словами.

«— Ты — чернь; ты — дворяня; ты — представитель тупого и бессмысленно-большинства. <...> Сейчас в Каретном ряду такие вот, как ты, погубили самого лучшего человека, какого я видел когда-либо <...>».

— Никак нет, это не мы, — протестует извозчик. — Намедни я вот тоже одного господина с Зацепы вез. Говорил ничего, вот как и вы, а потом как меня по шее — ударит!

<...> И на один миг — странное то было чувство — во мне вспыхнула ненависть к д-ру Штокману и захотелось из своего свободного одиночества уйти и раствориться в этой серой, тупой массе полулюдей» [16, с. 408–9].

Тут что-то блоковское: об отказе от себя и от лучшего в себе. Потому что в лучшем, в чистоте и высоте, есть упрек, высокомерие, есть аристократизм идеала. Н. Я. Берковский в своем знаменитом описании товстоноговского «Идиота» писал: «Пожалуй, самая замечательная из интонаций Смоктуновского там, где у Рогожина он спрашивает, чем тот убил Настасью Филипповну, спрашивает голосом детским, обыкновенным, чуть ли не деловым, — голосом человека, который знал, что так будет и не знал только технических подробностей. Смоктуновский проник в страшную тайну князя — у князя голос морального соучастника в убийстве, увы, какими-то путями собрата Рогожину и в этой казни, совершенной над Настасьей Филипповной» [28, с. 570–1]. Что-то подобное ощутил Леонид Андреев в докторе Штокмане Станиславского. Вероятно, к его исполнению это отношения не имело. Но имело — к тем трагикомическим сферам, в которых святое и кощунственное могут неожиданно соприкоснуться. Впрочем, это уже не о Станиславском, а об Андрееве.

Литература

1. Немирович-Данченко, Владимир. *Рождение театра*. М.: Правда, 1989.
2. Чехов, Антон. *Полное собрание сочинений*. Гл. ред. Николай Бельчиков. 30 томов. М.: Наука, 1980, т. 9: Письма 1900 — март 1901.
3. Рудницкий, Константин. *Русское режиссерское искусство: 1898–1907*. Отв. ред. Екатерина Горячкина-Полякова, Олег Фельдман. М.: Наука, 1990.
4. Айхенвальд, Юлий. *Этюды о западных писателях*. М.: Научное слово, 1910.
5. Иванов, Иван. “Горе героям! (письмо в редакцию)”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 143–7. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
6. Беляев, Юрий. “Художественный театр. III. ‘Доктор Штокман’”. В кн. Беляев, Юрий. *Статьи о театре*, 94–6. СПб.: Гиперион, 2003.
7. Станиславский, Константин. “Моя жизнь в искусстве”. В кн. Станиславский, Константин. *Собрание сочинений*, гл. ред. Олег Ефремов, 51–498. 9 томов. М.: Искусство, 1988, т. 1.
8. Строева, Марианна. *Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917*. М.: Наука, 1973.
9. А. Б. [Богданович, Ангел]. “Критические заметки. Московский Художественный театр...” В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 199–206. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
10. Ярцев, Павел. “Искусство будней (Московский Художественный театр)”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 189–92. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
11. Зигфрид [Старк, Эдуард]. “Эскизы. ‘Доктор Штокман’”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 133–5. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
12. Рудницкий, Константин. “Песни Окуджавы и Высоцкого”. *Театральная жизнь*, no. 15 (1987): 14–5.
13. Полякова, Елена. *Станиславский-актер*. М.: Искусство, 1972.
14. Вересаев, Викентий. *Воспоминания*. 3-е изд. М.; Л.: Гослитиздат, 1946.
15. Н. Р.-н [Ракшанин, Николай]. “По театрам”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 138–41. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
16. Андреев, Леонид. “Москва. Мелочи жизни [29 октября 1900 г.]”. В кн. Андреев, Леонид. *Полное собрание сочинений*, гл. ред. Всеволод Келдыш, 153–5. 23 тома. М.: Наука, 2014, т. 13: Статьи, 1895–1900.
17. Достоевский, Фёдор. *Полное собрание сочинений*, гл. ред. Василий Базанов, подгот. текста и коммент. Анатолий Батюто. 30 томов. Л.: Наука, 1985, т. 28, кн. 2: Письма.
18. Бентли, Эрик. *Жизнь драмы*. М.: Айрис-пресс, 2004.
19. Юрьев, Андрей. “Ибсен на сегодняшней петербургской сцене”. В сб. *Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции, 8–10 ноября 2013 года*, ред.-сост. Андрей Юрьев, 307–21. СПб.: СПбГАТИ, 2014.
20. Ибсен, Генрик. “Письма”. В кн. Ибсен, Генрик. *Собрание сочинений*, общ. ред. Владимир Адмони, коммент. Виктор Берков и Моисей Янковский, 485–823. 4 тома. М.: Искусство, 1958, т. 4.
21. Адмони, Владимир. *Генрик Ибсен: очерк творчества*. 2-е изд. Л.: Художественная литература, 1989.
22. А. К-ель [Кутель, Александр]. “Заметки о Московском Художественном театре”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 179–83. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
23. Андреев, Леонид. “Письма о театре”. В кн. Андреев, Леонид. *Собрание сочинений*, ред. Ирина Андреева и др., сост. и подгот. текста Владимир Александров и Вадим Чуваков, 510–41. 6 томов. М.: Художественная литература, 1996, т. 6.
24. Иванов, Иван. “От великого до жалкого (окончание)”. *Театр и искусство*, no. 5 (1900): 98–100.
25. А. К-ель [Кутель, Александр]. “Заметки о Московском Художественном театре”. *Театр и искусство*, no. 9 (1901): 184–7.
26. Виноградов, Юрий, Ольга Радищева, и Екатерина Шингарева. “Комментарии”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905*, сост. Юрий Виноградов, ред. Ольга Радищева, 129–32. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005, т. 1.
27. Белый, Андрей. “Театр и современная драма”. В кн. Белый, Андрей. *Собрание сочинений*, сост. и коммент. Лариса Сугай, ред. Александр Поляков и Пётр Апрышко, 20–38. 8 томов. М.: Республика: Дмитрий Сечин, 2012, т. 8.

28. Берковский, Наум. “Достоевский на сцене”. В кн. Берковский, Наум. *Литература и театр: статьи разных лет*, 558–88. М.: Искусство, 1969.

Статья поступила в редакцию 4 февраля 2019 г.;
рекомендована в печать 28 мая 2019 г.

Контактная информация:

Маркарьян Ольга Эдуардовна — аспирант; olgamarkaryan@yandex.ru

Doctor Stockmann by Stanislavsky in the Light of Criticism and History

O. E. Markaryan

Russian State Institute of Performing Arts,
34, Mokhovaya str., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

For citation: Markaryan, Olga. “*Doctor Stockmann* by Stanislavsky in the Light of Criticism and History”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 3 (2019): 512–523.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.305> (In Russian)

This article overviews different views of critics and theatre historians on the Moscow Art Theatre production *Doctor Stockmann*. It was one of the first interpretations of Henrik Ibsen’s play *An Enemy of the People* in the director’s theatre era. It was directed by Stanislavsky, who was himself playing the main role at the same time (1900). In Stanislavsky’s interpretation it was a very special figure, considered more tragical than Ibsen’s one. Less satirical, more touching, this Stockmann became a new type of tragic hero. Not the big figure of previous times, but a person like each of us, only a bit more absurd and naïve. He tended to Dostoevsky’s type of tragic hero as an object of ridicule but still tragic. That means a new comprehension of tragic that is not only heroic any more. The type of non-sublime tragic hero became relevant again in the second part of the 20th century, after the catastrophes that placed every individual in the face of existential questions. There appeared a new type of hero, manifested in the songs of Vladimir Vysotsky and Bulat Okudzhava. While their images are very different from the hero of Ibsen-Stanislavsky, they correlated with him in this new comprehension of a hero as one of us. Soviet historians of the theatre illuminated Stanislavsky’s role in the spirit of the heroes of their days. The unexpected bonds appear between these phenomena. The comparison of the views of theatre critics of the beginning of the 20th century and the Soviet historians in terms of modern theatre studies helps to understand the essence of Stanislavsky’s interpretation of Doctor Stockmann.

Keywords: Dostoevsky, Ibsen, *Doctor Stockmann*, *An Enemy of the People*, Stanislavsky, Moscow Art Theatre, Iurii Beliaev, Pavel Iartsev, Konstantin Rudnitskii.

References

1. Nemirovich-Danchenko, Vladimir. *The Birth of Theatre*. Moscow: Pravda Publ., 1989. (In Russian)
2. Chekhov, Anton. *Complete Works*. Ed. By Nicolay Bel’chikov. 30 vols. Moscow: Nauka Publ., 1980, vol. 9: The Letters 1900 — March 1901. (In Russian)
3. Rudnitskii, Konstantin. *Russian Directing Art: 1898–1907*. Ed. by Ekaterina Goriachkina-Poliakova, Oleg Feldman. Moscow: Nauka Publ., 1990. (In Russian)
4. Aikhenvald, Iulii. *Studies on the Western Writers*. Moscow: Nauchnoe slovo Publ., 1910. (In Russian)
5. Ivanov, Ivan. “Woe to the Heroes! (Letter to the Editor)”. In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral’noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol’ga Radishcheva, 143–7. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
6. Beliaev, Iurii. “The Art Theatre. III. ‘Doctor Stockmann’”. In Beliaev, Iurii. *Stat’i o teatre*, 94–6. St. Petersburg: Giperion Publ., 2003. (In Russian)
7. Stanislavskii, Konstantin. “My Life in Art”. In Stanislavskii, Konstantin. *Sobranie sochinenii*, ed. by Oleg Efremov, 51–498. 9 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988, vol. 1. (In Russian)

8. Stroeua, Marianna. *The Director's Search of Stanislavsky: 1898–1917*. Moscow: Nauka Publ., 1973. (In Russian)
9. A. B. [Bogdanovich, Angel]. "Critical Notes. The Moscow Art Theatre..." In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol'ga Radishcheva, 199–206. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
10. Iartsev, Pavel "The Art of Weekdays (The Moscow Art Theatre)". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol'ga Radishcheva, 189–92. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
11. Zigfrid [Stark, Eduard]. "Stydies. 'Doctor Stockmann'". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918*, comp. by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 133–5. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2007, vol. 2. (In Russian)
12. Rudnitskii, Konstantin. "Pesni Okudzhavy i Vysotskogo". *Teatral'naiia zhizn'*, no. 15 (1987): 14–5. (In Russian)
13. Poliakov, Elena. *Stanislavskiy the Actor*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
14. Veresaev, Vikentii. *Memoirs*. 3rd ed. Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1946. (In Russian)
15. N. R-n [Rakshanin, Nicolay]. "In the Theatres". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol'ga Radishcheva, 138–41. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
16. Andreev, Leonid. "Moscow. The Little Things in Life [October 29, 1900]". In Andreev, Leonid. *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. by Vsevolod Keldysh, 153–5. 23 vols. Moscow: Nauka Publ., 2014, vol. 13: Articles, 1895–1900. (In Russian)
17. Dostoevskii, Fedor. *Complete Works*, ed. by Vasily Bazanov, prepared and comment. by Anatolii Batiuto. 30 vols. Leningrad: Nauka Publ., 1985, vol. 28, bk. 2: Letters. (In Russian)
18. Bentley, Eric. *The Life Of Drama*. Moscow: Iris-press, 2004. (In Russian)
19. Iur'ev, Andrei. "Ibsen on the Today's Petersburg Stage". In *Novaia drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploshcheniia: Materialy nauchnoi konferentsii, 8–10 noiabria 2013 goda*, ed. and comp. by Andrei Iur'ev, 307–21. St. Petersburg: SPbGATI Publ., 2014. (In Russian)
20. Ibsen, Henrik. "Letters". In Ibsen, Henrik. *Sobranie sochinenii*, ed. by Vladimir Admoni, comment. by Viktor Berkov and Moisei Iankovskii, 485–823. 4 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1958, vol. 4. (In Russian)
21. Admoni, Vladimir. *Henrik Ibsen: The Essay About the Creativity*. 2nd ed. Leningrad: Khudozhestvennaia literature Publ., 1989. (In Russian)
22. A. K-el' [Kugel', Aleksandr]. "Notes About the Moscow Art Theatre". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol'ga Radishcheva, 179–83. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
23. Andreev, Leonid. "Letters About the Theatre". In Andreev, Leonid. *Sobranie sochinenii*, ed. by Irina Andreeva et al., comp. and prepared by Vladimir Aleksandrov and Vadim Chuvakov, 510–41. 6 vols. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1996, vol. 6 (In Russian)
24. Ivanov, Ivan. "From the Great to the Pitiful (The End)". *Teatr i iskusstvo*, no. 5 (1900): 98–100. (In Russian)
25. A. K-el' [Kugel', Aleksandr]. "Notes About the Moscow Art Theatre". *Teatr i iskusstvo*, no. 9 (1901): 184–7. (In Russian)
26. Vinogradov, Iurii, Ol'ga Radishcheva, and Ekaterina Shingareva. "Comments". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1898–1905*, comp. by Iurii Vinogradov, ed. by Ol'ga Radishcheva, 129–32. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, vol. 1. (In Russian)
27. Belyi, Andrei. "Theatre and Modern Drama". In Belyi, Andrei. *Sobranie sochinenii*, comp. and comment. by Larisa Sugai, ed. by Aleksandr Poliakov and Petr Apryshko, 20–38. 8 vols. Moscow: Respublika: Dmitrii Sechin Publ., 2012, vol. 8. (In Russian)
28. Berkovskii, Naum. "Dostoevsky on the Stage". In Berkovskii, Naum. *Literatura i teatr: Stat'i raznykh let*, 558–88. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969. (In Russian)

Received: February 4, 2019

Accepted: May 28, 2019

Author's information:

Olga E. Markaryan — postgraduate; olgamarkaryan@yandex.ru