

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Рекомендовано Управлением учебных заведений Министерства культуры РСФСР в качестве учебника для институтов культуры, театральных и культурно-просветительных учебных заведений

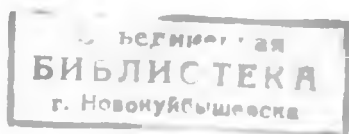
Под редакцией профессора Б. Н. АСЕЕВА
и профессора А. Г. ОБРАЗЦОВОЙ

0

204004 K

Фонд № 6 I.C
г. Новосибирск

Самаркандский областной
институт культуры
Размещено в библиотеке
Лит. № _____ от 30. 01. 96
Подпись *ИЗ*



Учебник подготовлен коллективом кафедры истории русского дореволюционного и советского театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Авторами разделов являются:

«Истоки русского театра» — **А. А. Белкин**; «Театр XVII века» — **А. З. Лейн**; «Театр XVIII века» и «Театр первой четверти XIX века» — **Н. И. Эльяш**; «Театр второй четверти XIX века» — **Т. А. Прозорова**; «Театр 50—70-х годов XIX века» и «Театр 80—90-х годов XIX века» — **И. Б. Ростоцкий**; «Театр на рубеже XIX—XX веков» и «Театр предреволюционного десятилетия (1907—1917)»: **А. Г. Образцова** (общее Введение и Заключение); **А. Н. Хомутовский** («А. П. Чехов», «Максим Горький»); **Э. Л. Готард** («Малый театр. Реформы А. П. Ленского», «Московский Художественный театр в период 1898—1905 годов», «В. Ф. Комиссаржевская», «В. Э. Мейерхольд и условный театр»); **Ю. М. Виноградов** (Введение к разделу «Театр предреволюционного десятилетия», «Александр Блок», «Леонид Андреев», «Московский Художественный театр в период 1907—1917 годов»).

Научный редактор первых четырех разделов учебника — **Б. Н. Асеев**. Научный редактор разделов «Театр на рубеже XIX—XX веков» и «Театр предреволюционного десятилетия (1907—1917)» — **А. Г. Образцовой**.

ИСТОКИ
РУССКОГО
ТЕАТРА

РУССКИЙ театр зародился в глубочайшей древности. Почвой для появления его первоначальных элементов была производственная деятельность наших далеких предков-славян. Большую роль в развитии элементов театра в сложную систему народного драматического творчества сыграли многочисленные обряды, обрядовые действия и народные праздники.

Пройдя многовековой путь самостоятельного развития, русский народный театр оказал огромное влияние на театр профессиональный (хотя и не стал по ряду причин его основой). Можно сказать, что без учета опыта народного театра, без опоры на него как на прочный фундамент профессиональный русский театр не смог бы за исторически короткий период своего существования подняться на мировые высоты. Уже одно это заставляет относиться к русскому народному театру с большим вниманием, делает необходимым его изучение.

Элементы художественного осмысления действительности появились еще в эпоху первобытнообщинного строя. Искусство в ту далекую эпоху было «непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей»¹.

Главное место в искусстве первобытного человека занимал зверь — предмет охоты, от успехов которой во многом зависела вся жизнь. В ритуалах перед началом охоты или после успешного ее завершения были и драматические элементы, воспроизводящие эпизоды охоты. Возможно, уже тогда один или несколько участников рядились в шкуры и изображали зверей, другие были «охотниками».

С развитием земледелия появляются аналогичные действия, воспроизводящие посадку, выращивание, уборку и обработку полезных растений. Такие действия просуществовали многие века. Некоторые из них в виде хороводных или детских игр дожили до наших дней. Широко известна хороводная игра «Ленок», участники которой изображают, как сеют, убирают и обрабатывают лен, а также игра-песня «А мы просо сеяли...».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967, с. 80.



Старинный русский хоровод. Гравюра

Постепенно широкое распространение получают различные обряды и обрядовые действия, связанные со значительными событиями в жизни всего рода, такими, как победа над врагом, заключение мира, выборы вождя, свадьба, похороны. Многие из них с течением времени разрастаются, превращаются в сложные ритуалы, длящиеся иногда по нескольку дней. Особое внимание обращает на себя свадебный обряд, отдельные части которого так богаты драматическими элементами, что допускают сравнение со спектаклем. Повсеместно распространенное выражение «играть свадьбу» говорит о том, что и сам народ был близок к пониманию свадебного обряда как представления.

Большое значение в развитии театра и искусства в целом имели народные праздники. Дни праздников были временем, когда народное искусство жило особенно интенсивной жизнью.

Для того чтобы понять роль народных праздников в становлении театра, нужно хотя бы кратко познакомиться с их первоосновой.

По теории английского ученого Д. Фрэзера, ведущие положения которой признаются и нашей наукой, древнее празднество связано с языческим почитанием умирающего и воскресающего «божества растительности». Ежегодное увядание растений осенью, умирание зимой и возрождение весной было осмыслено нашими предками как процесс, стоящий в прямой связи с увяданием, смертью и возрождением «божества растительности». Религия, основанная на культе такого божества, существовала у многих народов как на Востоке, так и в Европе.

Во время праздников, отмечавших одну из фаз существования божества, совершались магические действия — как бы проигрывалось, переживалось вместе с божеством то, что с ним происходит. Для этого сооружалась кукла, чучело. Иногда божество изображал специально наряженный человек.

Смерть божества не была «естественной» — божество убивали. «Обрядовый ритуал, — пишет известный советский ученый В. Я. Пропп, — включал убийство этих божеств — потопление, растерзание; их убивали для того, чтобы вызвать их воскресение, так как воскресение божества, как думали, обеспечивает возрождение природы весной после ее зимнего сна, который без этих обрядов продолжался бы вечно»¹.

Растерзание чучела, ритуальное избивание наряженного богом человека производилось со смехом, при общем ликовании всех участников. Это объясняется тем, что, по понятиям наших предков, смех имеет особую силу, помогает быстрому и мощному возрождению божества и, следовательно, возрождению растительности, плодородию полей, приплоду скота.

Насильственная смерть и затем возрождение божества были главными фазами его существования, а поэтому и праздники, к которым приурочивались эти фазы, были главными, наиболее яркими народными праздниками.

Ритуальные действия с чучелом или ряженым, изображавшим божество, постепенно теряли свое магическое значение, превращались в праздничные развлечения, игры. Вместо божества в центре таких народных игр стал появляться царь, воевода, помещик, купец, игумен. Так же как и божеству, ему сначала поклонялись, делали вид, что сго бояться, выполняли все его приказы, а потом под смех и при общем ликовании развешивали, что равнялось бывшему ритуальному убийству. Так божественная символика заменялась отражением социальных отношений, магия перерождалась в пародию и сатиру.

Становление русского народного театра издавна и справедливо связывают с деятельностью скоморохов.

Слово *скоморох* пришло на Русь в XI веке, вместе с первыми переводами греческих текстов на древнеславянский язык, сделанными в Болгарии. Надо отметить, что к этому времени у нас уже существовало довольно много слов, примерно равнозначных новому. Это *изрец*, *глумец*, *глумотворец*, *прелестник*, *смехотворец* и др. Все эти слова употреблялись и позже, когда в полную силу вошло слово *скоморох*.

Основная масса документальных свидетельств о скоморохах говорит о них как об участниках всевозможных праздников и обрядов, имевших очевидную связь с язычеством. Как известно, с принятием христианства Русь вступила в длительный период двоеверия. Языче-

¹ Пропп В. Я. *Русские аграрные праздники*. Л., 1963, с. 92.



Скоморохи. Фреска Софийского собора в Киеве. XI в.

ство не только не было сразу ликвидировано, но местами продолжало существовать почти официально. Не имея сил справиться с язычеством в открытой борьбе, христианство стало на путь подмены собой старых верований. Церкви строились на местах поклонения языческим богам; основные моменты христианского календаря приурочивались к календарю народному. Так новая религия пыталась превратить народные праздники в свои. Но традиции старых верований оказались очень живучими и в виде пережитков язычества оставались в сознании людей до новейшего времени.

Наиболее активно остатки языческих верований проявлялись при совершении обрядов и в дни народных праздников. Главными фигурами здесь зачастую выступали скоморохи. Отсюда постоянная, непримиримая вражда к ним церкви, начавшаяся сразу после принятия христианства и длившаяся до исчезновения скоморохов, т. е. примерно до рубежа XVII—XVIII веков.

Тесная связь скоморошества с явлениями, оставшимися от язычества, дает основание говорить о существовании скоморохов задолго до XI века и предполагать, что у скоморохов была весьма важная роль во время языческих богослужений.

Роль скоморохов в развитии театра в более поздний период была разнообразной. Скоморохи делились на несколько категорий. Были среди них такие, что жили при дворах князей, бояр и т. д. Их принято называть «дворовыми», или «придворными». Чаще всего они были

как бы штатными потешниками, шутами. Такие скоморохи не оставили заметного следа в развитии народного искусства.

Остальные скоморохи в свою очередь делились на две большие группы: оседлых и странствующих, или бродячих. Оседлые жили в городах, селах, деревнях. Главное поле их деятельности — народные праздники и обряды. В остальное время такие скоморохи мало отличались от прочих жителей. Среди них были мелкие землевладельцы, ремесленники, даже торговцы. Но основная масса оседлых скоморохов (это четко зафиксировано документами) принадлежала к беднейшим слоям населения.

Прекрасно зная традиции праздничных игр и обрядов, оседлые скоморохи были незаменимыми участниками каждого праздника и обряда. Именно скоморох был тем человеком, вокруг которого на игрище разворачивались главные события. Он организовывал самые различные праздничные «мероприятия», в том числе и такие, которые постепенно превратились в сценки и затем в спектакли народного театра.

На долю оседлых скоморохов следует, таким образом, отнести активную роль в превращении элементов театра на праздниках и в обрядах в народный театр живого актера.

Бродячие скоморохи действовали вне непосредственной связи с праздничной традицией, так как выступали вне рамок традиционных праздничных игр и обрядов. Праздники и обряды в каждой местности имели свои особенности. Иногда особенности эти были так сильны, что во многом различными оказывались игрища и обряды даже соседних деревень. Постоянные переходы с места на место и необходимость ежедневно зарабатывать на хлеб насущный исключали для бродячих скоморохов возможность выступать исключительно в дни праздников. Бродячие скоморохи должны были поэтому иметь какой-то особый репертуар.

Разные условия, в которых приходилось действовать оседлым и бродячим скоморохам, породили значительные различия в характере их творчества и сказались на итогах их деятельности. Если оседлые были активными участниками процесса становления народного театра живого актера, то бродячие оказались почти монопольными хозяевами таких форм, как «театр Петрушки», «медвежья потеха» — форм мобильных, дающих возможность устраивать представления без долгих приготовлений, в любых условиях и в любое время.

Несмотря на жестокую борьбу церкви против скоморохов, они пользовались постоянной любовью народа. Скоморохи были музыкантами, песенниками, плясунами, рассказчиками сказок, исполнителями были и т. д. Старинные документы дают основание говорить, что деятельность скоморохов особенно активизировалась в моменты обострения классовой борьбы. В творчестве скоморохов отражались настроения и надежды народа, боровшегося за свою свободу. Вольнолюбивый характер их творчества отмечал М. Горький. «У нас до начала XVII века, — писал он в статье «О пьесах», — тоже были свои

„лицедей“ — скоморохи, свои мейстерзингеры — „калики переходящие“, они разносили по всей стране „лицедейства“ и песни о событиях „великой смуты“, об „Ивашке Болотникове“, о боях, победах и о гибели Степана Разина»¹.

Тексты перечисленных М. Горьким лицедейств до нас, к сожалению, не дошли. Но известны другие описания скоморошских игрищ, в которых откровенно и недвусмысленно выражено отношение простого народа к своим притеснителям.

Помещика, пишет автор публикации, скоморохи изображали «толстяком с огромным брюхом». Два других скомороха, в лохмотьях и лаптях, гоняли толстого помещика из стороны в сторону прутьями, а остальные кричали: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают!» Похожие сценки разыгрывались с купцом и воеводой. Купец считал деньги, «представляемые камешками». Другие скоморохи начинали «теребить его, выгребали у него из-под рук деньги, приговаривая: „Побрал с парода за гнилой товар, делись с нами, с голытьбою!“». Воевода наряжался в высокую шапку из дубовой коры, садился на колоду, подбоченивался и «распускал губы». Двое скоморохов сначала «униженно ему кланялись», подносили подарки. Воевода их бранил. Потом появлялись два других скомороха, садились воеводе на плечи и начинали его «тузить, приговаривая: „Ой, боярин, ой, воевода! Любо тебе было поминки брать, да людей безвинных обижать!.. Ну-ка, брат, вези нас на расправу с самим собой!“».

«Пробуждая в народе недовольство настоящим порядком, скоморохи поддерживали в нем желание лучшего...»² — так завершается этот любопытный рассказ о скоморошских игрищах.

Народная любовь к скоморохам зафиксирована и устным народным творчеством. О них сложены песни, о них рассказывают былины. В «Песне о госте Терентьище» скоморохи помогают обманутому мужу проучить неверную молодую жену. В былине «Вавило и скоморохи» крестьянин Вавило отправляется вместе со скоморохами «переигрывать» злого царя Собаку; от их игры царство Собаки «сгорело с краю и до краю» и место злого царя занял справедливый и добрый крестьянин Вавило.

Если в XI—XVI веках со скоморохами боролась главным образом церковь, то в XVII веке в борьбу против них активно включилось и государство. В 1648 году появляется грозный указ царя, запрещающий скоморошьи игры на территории всей страны и предписывающий бить ослушников батогами и ссылая в «украинные города за опалу». Но и подобные меры не искоренили скоморошества.

С конца XVII века Россия вступает в новый период своей истории. Во всех областях жизни происходят существенные изменения. Кос-

¹ Горький М. О литературе. М., 1961, с. 378.

² Цит. по кн.: Русская народная драма XVII—XX веков. Редакция, вступ. статья и комментарии П. Н. Беркова. М., 1953, с. 43—44.

нулись они и народной культуры. Профессиональные скоморохи к этому времени изживают себя, их искусство начинает видоизменяться, приобретает новые формы. Одновременно из документов исчезает и слово «скоморох». Место скоморошьих игрищ занимают теперь спектакли народного театра — новая и высшая по сравнению со скоморошеством форма народного драматического искусства.

Одной из самых популярных частей народного праздника были игры ряженных. Несмотря на близость этих игр театру, сводить его становление только к играм ряженных неправомерно. Они имели большое, но не исключительное значение в процессе становления русского народного театра. Достаточно сказать, что ряженные одевались и маскировались таким образом, чтобы их не сразу можно было узнать, тогда как в народном театре актеры никогда не стремились изменить свою внешность до неузнаваемости. Кроме того, в играх ряженных, как правило, преобладали фарсовые и пародийные черты, народный же театр в целом отнюдь не сводится лишь к пародии и фарсу, — в нем достаточно развиты, например, героические, трагедийные, сатирические начала.

Игры ряженных строились чаще всего на импровизации, причем импровизация была не только в действиях ряженных, но и в самом «ряженье», т. е. в выборе наряда и маски. Особенностью игр ряженных было и то, что они не имели сколько-нибудь определенного сюжетного стержня. Для иллюстрации приведем одно из описаний типичных игр ряженных:

«Когда в избах запылают лучины или зажгутся сальные свечи, молодые парни, бабы и девки затевают наряжаться. Наряды для этого маскарада очень недороги, и все нужное под руками. Бабы одеваются стариками, парни старухами, девки цыганками, и все-то подчас так оденется, что просто ни на что не похоже, но главных условий два: первое, чтобы нарядиться как можно уродливее и смешнее, а второе, чтобы наряженного не скоро могли узнать. Выворачивается шерстью вверх овчинная шуба, нередко сшитая вперемешку из овчин черных и белых; за спину набивается солома, представляющая горб; длинная включенная борода и включенные волосы подвязываются из пакли; вместо кушака обрывок веревки, в руках дубина — и старик готов. Иная баба ухитрится надеть пушун рукавами на ноги, а полы подвяжет под шею; иной молодец завернется в дырявую и грязную дерюгу; другой, напаялив на себя мешок, уберет голову в мочалы или оденется домовым, чертом и т. п., и все-то в этом роде. Но вымысл и конца нету, а потому исчислить все наряды невозможно. Наряженные ходят по избам и, сообразно принятым на себя личинам, говорят не своим голосом, шутят, острят и возбуждают непринужденные, иногда чуть не истерические порывы хохота. Войдя в избу и поприветствовав хозяев, наряженные поют и пляшут...»¹

¹ Селиванов В. В. Год русского земледельца. Рязань, 1887, с. 125—126.

Основываясь на характере игр ряженных, можно предположить, что именно от них ведут свое начало многочисленные фарсовые сценки, органически входящие в состав спектаклей народного театра.

Кроме игр ряженных, на народных праздниках устраивалось много других игр, повлиявших на процесс становления театра. К их числу надо отнести целый цикл очень интересных игр, связанных с представлениями наших предков о смерти и загробной жизни. Достоверно известно, что в похоронном обряде славян большое место отводилось смеху. Даже в XVI веке люди, приходившие в определенные дни на кладбище, чтобы почтить память своих предков, после свершения серьезной части обряда начинали весело петь, плясать и смеяться. Смех в похоронных и поминальных обрядах имел магическое значение, со временем забывшееся. Но в народных похоронных, или, как их еще называют, «покойничьих», играх смех звучал даже и в XX веке. В отличие от ряженных, участники похоронных игр, за редким исключением, не рядились до неузнаваемости.

В покойничьих играх было если и не сюжет в нашем понимании слова, то вполне определенная последовательность эпизодов: внесение «покойника» в избу (на посиделки), отпевание, прощание с «покойником», поминки. В этой любопытной игре нас прежде всего привлекает сатира на церковников и смелое, беспощадное пародирование серьезного бытового обряда. Эти особенности игры дают основание говорить о сознательно привнесенных сюда элементах образного отражения действительности, что ставит это явление в промежуточное положение между собственно игрой, где перед участниками нет задачи образного отражения действительности, и спектаклями народного театра, где такая задача является основной.

Количество игр, о которых можно сказать, что они имели влияние на процесс становления русского народного театра, очень велико. Но есть среди них одна, имевшая, может быть, особенное значение. Это «игра в цари».

Когда выше говорилось о том, как постепенно обряд растерзания «божества растительности» превратился в народную игру карнавального развенчания царя, воеводы, помещика, купца и т. д., как раз и имелась в виду «игра в цари» и ее многочисленные варианты. Суть игры состояла в том, что участники сначала выбирали себе царя и «ходили» под его руководством — выполняли всевозможные его приказы и поручения, — потом же, в заключение игры, издевались над ним, иногда даже избивали, т. е. разоблачали, развенчивали.

Игра эта была небезопасной для ее участников. Стоило властям узнать, что где-то кто-то избрал себе царя, как тут же возникало следственное дело с многочисленными арестами, допросами и т. д. Сохранились документы о нескольких «делах» такого рода. Одним из них был процесс 1666 года. Крестьяне сел Васильевского и Михайловского, принадлежавших тверскому помещику, обвинялись в том, что они избрали себе царя и ходили под его руководством под знаменами, барабанами и ружьями. Разбирательство показало, что знамена

были тряпками, барабаны — лукошками и решетами, ружья — палками¹. Видимо, именно из-за преследований в центр игры со временем перестал ставиться царь. Его сменили воевода, помещик, купец и т. д. Суть же осталась прежней: сначала к главной фигуре игры относились почтительно, затем происходило развенчание.

Известно много вариантов этой игры. Сюда относятся уже рассмотренные скоморошья игрища, а также такие спенки, как «Игумен», «Барин и Афонька», «Мнимый барин». Прямым отголоском игры в цари является и широко известная интермедия «Царь Соломон и маршалка».

Определенное значение в становлении театрального искусства в России имела и такая форма народного творчества, как представления с «ученым» медведем. Медведя использовали в разных типах зрелищ. Вплоть до XVII века были популярны, например, зрелища «медвежьего боя» и медвежьей травли. «Медвежий бой» — это поединок человека, вооруженного рогатиной или вилами, и дикого медведя. Место боя обносилось забором, за которым располагались зрители. Продолжался бой до «чистой» победы, т. е. до смерти одного из участников. Травля заключалась в борьбе медведя с собаками или дикими зверями.

Но самым распространенным зрелищем была «медвежья потеха». С давних пор по стране ходили «медвежьи поводчики» со своими «учеными» партнерами и устраивали представления в деревнях, селах, городах — везде, где могло собраться хоть небольшое количество зрителей. Популярность таких представлений была огромной. «Медвежья потеха» состояла в том, что вожак давал медведю задание показать, как в отдельных случаях действует тот или иной человек. Вот пример из старинной записи: «— Ну-тка, Мишенька, покажи, как красные девицы-молодицы белятся, румянятся, в зеркальце смотрятся, прихорашиваются...— Медведь садится на землю, трет себе одной лапой морду, а другой вертит перед рылом кукиш».

Особым успехом у зрителей пользовались номера, в которых звучала острая сатира, которые были созвучны бунтарским настроениям народа. Например, такие: «И как барыня с баб в корзинку тальки да яйца собирает, складывает, а барин все на бабью работу посматривает, не чисто-де лен прядут, ухмыляется, знать до Паранькина льна добирается...»

Понятно, что чем более неуклюжими были действия медведя, тем более комическое впечатление это производило. В основе «медвежьей потехи» лежит, таким образом, распространенный в народном творчестве прием пародии, фарса. «— А как бабушка Ерофеевна блины на масляной печи собралась, блинов не напекла, только сослепу руки сожгла да от дров угорела...— Мишка лижет себе лапу, мотает головой, охает».

¹ См.: Полосин И. П. *Нера в цари*. — «Известия Тверского пед. ин-та», вып. 1. Тверь, 1926, с. 62.



*Скоморох-кукольник.
Рисунок
из книги А. Олеария
«Описание путешествия
в Московию
и Персию». XVII в.*

И сегодня (в цирке) медведя стремятся научить делать то, что делает человек,— но уже с иной задачей. Сегодняшние цирковые медведи не неуклюжи — они ловки и проворны, они делают сложнейшие трюки, удивляя зрителей своим «мастерством». Скоморохи же умели извлекать эффект именно из их неуклюжести.

Первое падежное свидетельство о бытовании в России кукольного театра относится к первой половине XVII века. Его оставил иностранец Олеарий, живший несколько лет в Москве. Он же сделал зарисовку, по которой можно судить, что уже тогда в представление входили сценки, зафиксированные и в более позднее время. Техника показа была предельно простой. Кукольник обвязывал вокруг своего тела простыню и поднимал ее вверх, создавая своеобразную ширму, скрывавшую его голову и руки. Таким образом, управлял куклами всего один человек.

Представления типа виденного Олеарием и стали основой для развития широко популярного впоследствии кукольного театра, получившего название «театр Петрушки». Герой этих представлений — жизнерадостный, бойкий и весьма бесшабашный человек. С виду простак, он на самом деле обладает лукавым, пасмешливым умом. Представление состояло из ряда сценок, заключавших в себе столкновения Петрушки с самыми разными людьми, а также с чертом и со

Смертью. Из всех столкновений герой неизменно выходил победителем. М. Горький высоко оценивал образ Петрушки: «...он побеждает всех и всё: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет всё и всех»¹.

Оригинальным был финал представления. Победив «всё и всех», Петрушка и сам все-таки оказывался побежденным. И побеждает его не тот, кто сильнее или хитрее его, а крошечная собачонка. Схватив героя за нос — т. е., по народным понятиям, самым позорным образом, — она утаскивает Петрушку со сцены. Подобный финал ни в коей мере не снижал жизнеутверждающей силы образа Петрушки, он лишь сближал кукольные представления с другими формами народного искусства, в основе которых лежала идея карнавального развенчания.

Следующий этап в становлении народного театра характеризуется появлением спектаклей театра живого актера. Начало этого, высшего этапа принято относить к первым десятилетиям XVIII века. Наиболее значительным памятником этого этапа является устная народная драма «Царь Максимилян» (или «Максимилиан»). Ее разыгрывали почти по всей России. Она бытовала в рабочей, крестьянской, солдатской, разночинной среде.

В ноябре или декабре, в преддверие рождества и святков, будущие актеры собирались, чтобы выучить текст, определить мизансцены, подготовить реквизит. Обычно руководил всем исполнитель роли Максимильяна, он же самый опытный в театральных делах человек. Роли заучивались с голоса, и так как тексты, за редким исключением, не были зафиксированы письменно, в них по ходу дела могли вноситься самые различные изменения. Мизансцены тем более никак не фиксировались и воссоздавались исключительно по памяти. Реквизит был самый простой: оклеенный «золотой» или «серебряной» бумагой стул служил треном, из картона делалась корона, из дерева — меч для палача, подвешенный на веревке лапоть изображал кадило попа и т. д. Не сложнее были костюмы. Только для исполнителя роли царя нужно было раздобыть брюки с широкими лампасами да прикрепить на плечи пышные эполеты. На костюмы остальных участников обычно большого внимания не обращали.

Сюжетную основу драмы составлял конфликт царя Максимильяна с сыном Адольфом. Царь требовал, чтобы Адольф подчинился ему и отказался от христианской веры, но сын не желал подчиняться грозному царю. Борьба их кончалась тем, что царь приказывал казнить сына. После сцен казни и похорон Адольфа продолжение в разных вариантах было различным. Зависело это от среды, в которой данный вариант разыгрывался. Среди солдат, например, были попу-

¹ М. Горький о литературе. М., 1961, с. 150.

лярными сцены единоборства Максимильяна с иностранными воителями. В рабочей среде спектакль приобретал остросатирическое звучание, причем сатирически осмеивался не только образ царя, но и образы представителей духовенства. Следствием этого были частые случаи полицейского преследования исполнителей народной драмы.

Своеобразны и финалы «Царя Максимильяна». Они различны в каждом из вариантов, но общим для них является то, что образ царя к концу представления как бы блекнет. В некоторых случаях грозный и своевольный в первых сценах Максимильян исчезает из числа действующих лиц, в других его роль становится пассивной или просто декоративной. В некоторых вариантах царя свергают с престола или за ним приходит Смерть. Но самыми интересными являются финалы, где царь подвергается карнавалному развенчанию, такому же, как в «игре в цари».

Очевидно, что сюжетная основа народной драмы — царь-изверг истязает, а потом и казнит ни в чем не повинного и пользующегося всеобщими симпатиями сына — давала широкие возможности для отражения настроений народа.

Возросшую зрелость народного театра — переход от буффонады к сатире, включение в сферу художественного осмысления злободневных, острых вопросов современной жизни — демонстрирует и другая, также очень распространенная и популярная народная драма — «Лодка». Эта драма представляет собой инсценировку песни «Вниз по матушке по Волге...» и справедливо соотносится с крестьянскими стихийными волнениями XVII—XVIII веков. Центральный образ драмы — атаман разбойничьей шайки, благородный разбойник, злейший враг несправедливости и защитник народных интересов.

Построенная по тем же принципам народной драмы, что и «Царь Максимильян», «Лодка» несет много меньше следов связи с эстетикой народных праздников. В ней гораздо заметнее тяга к литературным источникам. Тяга эта ощущается в непосредственном включении в ткань драмы отрывка из поэмы Пушкина «Братья-разбойники», в особенностях развития сюжета, в характерах действующих лиц.

К народному театру близко примыкает театр демократических слоев городского населения, называемый также театром «охочих комедиантов» (XVIII век). У них множество точек соприкосновения: близость к традициям и культуре народных праздников, отсутствие профессионализма, социальная принадлежность актеров и т. д.

Если «Царь Максимильян», «Лодка» и другие спектакли народного театра, несмотря на использование литературных источников и некоторых приемов профессионального театра, продолжают до конца оставаться в границах фольклора, то театр «охочих комедиантов» довольно быстро выходит за пределы этих границ. Уже в середине XVIII века он начинает пользоваться профессиональной драматурги-

ей и обнаруживает явные тенденции к переходу на профессиональный уровень. Блестящий образец воплощения этой тенденции показала ярославская труппа «охочих комедиантов», возглавляемая Ф. Г. Волковым — отцом русского театра.

Значение русского народного театра оценено по достоинству только в советское время. Собранные и изученные к настоящему времени материалы свидетельствуют о непрерывности и достаточной интенсивности процесса становления театрального искусства в России, шедшего своим собственным, оригинальным путем.

Русский народный театр — явление уникальное. Это без сомнения один из блестящих образцов мирового фольклорного творчества. Уже на относительно ранних этапах становления он продемонстрировал идеологическую зрелость, способность к отражению наиболее острых и злободневных конфликтов своего времени. Лучшие стороны народного театра впитал в себя и развил русский профессиональный театр.

Литература ¹

А в дее в А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном обществе. М.—Л., 1959.

А сее в Б. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958. (Глава «Народные истоки русского театра».)

«Русская народная драма XVII—XX веков». Редакция, вступ. статья и комментарий П. Н. Беркова. М., 1953.

В сев о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В. Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957.

Ф а м и н ц ы н А. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

Народный театр. Сб. ст. Л., 1974.

¹ В списках рекомендуемой литературы, которые даны в конце каждого раздела, указываются в основном новые, т. е. наиболее доступные и выверенные, издания. При этом не исключается и возможность обращения студентов к другим изданиям. (В дальнейших списках, более пространных, литература расположена по разделам: вначале — работы классиков марксизма-ленинизма и статьи, высказывания классиков русской литературы и революционно-демократической критики, затем — художественные произведения по темам данного раздела и, наконец, современная критическая литература.)

ТЕАТР
XVII
ВЕКА

264094

Библиотека № 6 І С
г. Новосібішевска

ПЕРВЫЙ государственный профессиональный театр России был создан во второй половине XVII века, в ту эпоху, когда начался новый период русской истории. К этому времени произошло объединение и экономическое слияние княжеств и земель вокруг Москвы, было создано централизованное Русское государство. Как и в других крупных государствах Европы, в России этого времени «абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества» (К. Маркс) ¹. С началом становления русской нации складываются элементы национальной культуры.

России предстояло преодолеть последствия монголо-татарского ига, почти два столетия тяготевшего над ней. Страна была все еще разорена и отставала от наиболее развитых стран Западной Европы и экономически, и культурно.

С середины XVII века стала остро ощущаться потребность в правильно организованной школе, способной подготовить людей для несения различных видов государственной службы. В это время создаются первые государственные учебные заведения — Школа грамматического учения в Спасском монастыре, Типографическое училище, Славяно-греко-латинское училище, позднее преобразованное в Академию. Школы эти были по преимуществу богословскими, но современники смотрели на них, особенно на московскую Академию, как па общеобразовательные. В Академии, помимо духовных наук, изучались и гражданские, в том числе юридические; точных и естественных наук в программе не было.

В верхах феодального общества шло довольно интенсивное освоение достижений европейской культуры и приспособление их к национальным потребностям. Новые веяния не только проникают в быт бояр и дворян, но и нарушают домостроевский уклад жизни купечества и чиновников-дьяков. Усваиваются иностранные моды. Царь Алексей Михайлович, приверженец старины и благочестия, гонитель народных «потех», был тем не менее любителем развлечений и зре-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч., изд. 2-е, т. 10, с. 431.



«Пещное действо». Художник А. Рябушкин

лиц. При нем возрастают пышность, великолепие дворцовых церемоний и обрядов, придворных празднеств и приемов, отличавшихся театральностью.

Царские «потехи» — соколиная и псовая охота — проводятся по специально разработанным руководствам, своеобразным сценариям, роскошно изданным и иллюстрированным.

Стремление к театрализации обрядов захватывает и духовенство, которое использует ее для того, чтобы усилить воздействие церковной службы. Но назначение этих обрядов порой выходило далеко за пределы их религиозного содержания.

Наиболее театрализованным церковным обрядом было «Пещное действо». Оно должно было демонстрировать могущество бога, спасающего своих подданных от смерти. Этот обряд — инсценировка библейской легенды о царе «Навходоносоре», возмнившем себя выше всех богов. Навходоносор повергает в горящую «пещь» трех отроков, которые отказались поклоняться идолу — «образу злату», так как исповедуют христианскую веру.

В определенный момент утренней службы халдеев — палачи в короткополых одеждах из красного сукна — выводили отроков, облаченных в белые одежды. Из диалогов халдеев зрители узнавали о происходящих событиях. Затем отроков вводили в пещь и метали из железных трубок «плавающую траву», дававшую вспыхивающие пламени. Раздавался гром (сотрясение железного листа). Сверху спускалась фигура ангела (вырезанная из кожи или пергамента и разрисован-

пая с обеих сторон). Пораженные чудом халдеи падали ниц. Отроки выходили из «пещи» и под песнопение уходили в алтарь.

В яркой театральной форме в «Пещном действе» утверждалась победа церкви над царем. Обряд этот, вошедший в церковный обиход в XVI веке, упраздняется во второй половине XVII, в связи с усилением царской власти.

Другой обряд — «Хожжение на ослиати» — символизировал единство государственной и церковной власти, при наглядном превосходстве власти церковной. Этот обряд прекращается лишь при Петре I, после ликвидации патриаршества.

Обряд «Хожжение на ослиати» иллюстрировал собой евангельский рассказ о въезде Христа в Иерусалим. Он представлял собой торжественное шествие царя и патриарха в сопровождении бояр, духовенства и войска из Успенского собора в Кремле в Покровский собор на Красной площади, а затем обратно в Успенский собор. При этом царь вел под уздцы коня патриарха.

Знаток и любитель церковной обрядности и церковного пения, царь Алексей Михайлович запретил представления скоморохов. Такие представления всюду преследовались согласно его указам. Но до этого скоморохов собирали на царский двор для «потехи» еще в 70-х годах XVI столетия, по указу Ивана IV.

На рубеже XVI—XVII веков, во времена правления Бориса Годунова (1595—1605) и Василия Шуйского (1606—1610), при дворе существовала «Потешная палата», представлявшая собой, по словам историка И. Е. Забелина, «как бы особое ведомство, к которому принадлежали все потешники и все лица, имевшие при дворе потешное значение»¹, — то есть все, кто имел отношение к придворным развлечениям.

В 1613 году при дворе царя Михаила были выстроены «потешные хоромы», в которых выступали русские и иностранные «потешники» — придворные скоморохи («весёлые»), гусельники, домрачи и пр.

Во второй половине XVII века наблюдается определенное отступление фольклора и активное формирование многосторонней придворной культуры. В этом процессе принимали участие многие выходцы из народа: служащие Посольского и Аптекарского приказов, Оружейной палаты, Печатного двора.

Процесс культурного развития страны и культурные потребности верхов русского феодального общества обусловили зарождение и ранней русской драматургии, и профессионального русского театра.

¹ Забелин И. *Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст.*, ч. 2. М., 1915, с. 284.

Придворный театр (1672—1676)

СВОЕОБРАЗНЫМИ культурными центрами Москвы были Печатный двор и Посольский приказ. Посольский приказ приобрел особое значение в культурной жизни двора с 1671 года, после того как его начальником стал один из талантливых государственных деятелей — боярин Артемий Сергеевич Матвеев. Именно Матвеев был вдохновителем и организатором московского придворного театра, хотя мысль о его создании высказывалась еще в 1660 году царем Алексеем Михайловичем, слышавшим от послов о западном театре.

Непосредственная же история придворного театра начинается весной 1672 года, когда в «чердаках, что на дворе боярина Ильи Даниловича Милославского», начали готовить помещение, где «быть комедии»¹. В то же время немцу, полковнику фон Стадену было дано распоряжение «в службу приговаривать» и привезти с собой в Москву людей, «которые умели бы всякие комедии строить»². Но эта попытка не удалась, и царь приказал найти подходящих людей в Немецкой слободе в Москве и поручить подготовку первого спектакля пастору Иоганну Готфриду Грегори. Он должен был «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии „Книгу Есфирь“»³. Грегори вместе с помощниками приходилось писать пьесу, набирать и обучать труппу и готовить спектакль.

Семнадцатого октября 1672 года, после нескольких месяцев напряженной работы, в новоотстроенной «комедийпой хоромине» в селе Преображенском — летней резиденции царя — был сыгран спектакль «Артаксерсово действо». Увлеченный пышностью постановки и игрой актеров, царь смотрел спектакль в течение десяти часов.

В неожиданном, обновленном виде перед первыми зрителями придворного театра предстал популярный в то время и на Западе и в Москве рассказ о библейской красавице Есфири. Став женой персидского царя Артаксеркса и следуя советам своего воспитателя-опекуна Мардохея, Есфирь победила злые козни властолюбивого придворного Амана и мстительной первой жены царя Астинь и спасла свой народ от истребления. Создатели пьесы и спектакля умело воспроизвели на сцене библейскую историю: они сократили рассуждения, не способствующие развитию сюжета, и развили многие краткие сообщения, придающие ему действенность.

Выбор темы и ее сценическое воплощение были не случайными. Пьеса затрагивала конфликты, характерные для абсолютистской власти и для дворцовой обстановки того времени. Она содержала явные намеки на политическую жизнь и расстановку сил русского двора, утверждала древность рода Романовых и «законность» их вла-

¹ Богоявленский С. К. *Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. 1.*

² Там же.

³ Там же, с. 8.

дения престолом. В пьесе нашли отражение отдельные эпизоды московской придворной жизни, явно привнесенные автором в библейский сюжет: история дворцового заговора, влияние советников на царя. Вполне вероятно, что авторы спектакля видели сходство судеб героев библейского рассказа и некоторых членов царской семьи и придворных: Есфири и Наталии Нарышкиной (второй жены царя Алексея Михайловича, матери Петра I), Мардохея и Артемона Матвеева и т. д.

В тексте пьесы связь сценической придворной жизни с реальной намеренно подчеркивалась, особенно в прологе, непосредственно обращенном к царю, и в конце представления, когда вся труппа провозглашала (хотя действие происходит в Персии): «Ей, ей, ей, ей! Великая Москва с нами ся весели!»¹

После открытия придворного театра спектакль «Артаксерксово действо» неоднократно показывался в «комедийных хороминах» в Москве и в селе Преображенском.

А в это время те же авторы, Иоганн Грегори и его помощники, готовили новую пьесу, и снова на библейский сюжет, — «Иудифь», или «Олоферново действо». Пьеса была показана в начале февраля 1673 года. В ней воспроизводилась история библейской героини Иудифи (Юдифи), которая, спасая свой народ от порабощения, смело отправляется в стан врагов, осадивших ее родной город Вефулию; проникнув к вражескому полководцу Олоферну, она отрубает ему голову его же мечом.

Религиозная тема пьесы и здесь служила утверждению государственной политики. Кроме того, религиозные сюжеты оправдывали новую «потеху» царя перед церковными властями и консервативными кругами общества.

На построении первых спектаклей сказалось влияние традиций западноевропейской драматургии, особенно «английских комедий» — пьес из репертуара английских трупп, выступавших с конца XVI века в странах европейского континента. «Английские комедии» отличались яркой зрелищностью, натуралистическими изображениями сцен пыток, казней, грубостью фарсовых эпизодов.

Близость «Артаксерксова действа» и «Иудифи» позволяет объединить их в отдельную группу пьес среди довольно разнообразного репертуара первого придворного театра.

Пьесы на библейские и житийные сюжеты преобладали в репертуаре театра (шесть из девяти поставленных за время его существования). Помимо двух упомянутых, ставились также «Комедия о Товии Младшем», «Егорьева комедия» и «Балет об Орфее и Евридики» (в 1673 году), «Малая прохладная (т. е. развлекательная) комедия об Иосифе» и «Жалобная комедия об Адаме и Еве» (в 1675 году). Кроме того, в репертуар придворного театра входила первая пьеса

¹ См.: «Артаксерксово действо». Первая пьеса русского театра XVII века. Сост. И. М. Кудрявцев. М.—Л., 1957, с. 290.

па историческую тему — «Темир-Аксаково действо» (поставлена в 1675 году), «Комедия о Давиде с Голиафом» и «Комедия о Бахусе с Венусом» (поставлены в 1676 году).

Особый интерес представляет историческая пьеса «Темир-Аксаково действо». Автор ее, Юрий Гибнер, заменивший заболевшего Грегори, видимо, взял в основу сюжета третью главу книги Жака дю Бека «История Тамерлана Великого», изданной в Париже в 1594 году. Пьеса была поставлена через два года после «Иудифи», в первой половине февраля 1675 года. Тема ее — разгром среднеазиатским завоевателем Тимуром (Темир-Аксаком) могущественного турецкого султана Баязета (1402). Эта тема приобрела в то время остросовременное звучание. В прологе прямо говорилось о воспитательном значении пьесы, о поучительности показа «живых персон», их подлинных поступков, которые могут либо служить для подражания, либо давать пример злодейства, от коего «отставать» надо.

В построении исторической пьесы «Темир-Аксаково действо» есть много сходного с первыми пьесами придворного театра, созданными на основе библейских сюжетов, особенно с «Иудифью». Спектакль начинался и завершался обращениями-восхвалениями царя Алексея Михайловича. Ощущалось и влияние «английских комедий»: в спектакле было немало постановочных эффектов и «кровавых сцен». Во время смотра войск Темир-Асак выезжал верхом на коне; отрубали голову Баязетову лазутчику; пленного Баязета вывозили в клетке, о железные прутья которой он на глазах у зрителей «голову всю сокрушил и мозг видеть».

В действие вводились и комические сцены с участием «шутовских персонажей». «Солдатские сцены» по своей разработке напоминали подобные сцены в «Иудифи»: солдаты радуются походу, обещающему немалую добычу, поют песни.

В одном из последних спектаклей придворного театра — в «Комедии о Бахусе с Венусом» — с большой наглядностью проявляется усиление чисто светского элемента в его репертуаре.

Ни текст пьесы, ни имя автора до нас не дошли. Но сохранившиеся материалы о постановке комедии (изготовлении костюмов и масок для персонажей, подготовке сценических эффектов) позволяют предполагать, что этот спектакль был ярким комическим зрелищем. Бога вина и веселья Вакха (Бахуса) и богиню любви Венеру (Венус), в спектакле превращенную в жену Бахуса, окружала свита — десять пьяниц и десять девиц. Помимо них, в действии участвовало трое горбатых пьяниц, одетых в комические костюмы, и «шутовская персона» (шут) — непременный участник спектаклей этого театра. Бахус выезжал на сцену, сидя на бочке, поставленной на колеса. Он непрерывно тянул из нее вино, подаваемое специальным «питейным» мехом.

Вероятно, пьеса несла в себе правоучение и была направлена на осмеяние языческих богов. Благодаря этому она и могла быть дозволена к постановке.

Придворные спектакли ставили с большой роскошью. Они отражали характер двора — пышного, богатого. Костюмы действующих лиц шились из дорогих русских и привозных тканей и были весьма разнообразны: у Есфири — белое платье с золотыми полосками, украшенное «шелковой флорой»; у Тамерлана и Баязета — однорядные кафтаны с мишурными кружевами; у Давида и Голиафа поверх костюма — латы из «железа белого».

В спектаклях использовались музыка, пение, танцы. Нередко звучали орган, трубы и другие инструменты. Сохранились ноты музыки, написанной к спектаклю «Иудифь», — псалмов и солдатских песен.

Оба театральные здания — и «комедийная хоромина» в Преображенском и «комедийная палата» в Кремле — имели обширные и хорошо оборудованные сцены, отделенные от зрительного зала перилами. Переднего занавеса не было, но был задний занавес, который по необходимости отделял от «большой» сцены «малую». Такая необходимость возникала, когда место действия переносилось с открытого пространства (смотр войск Темир-Аксаком; пустыня, где Иосифа продают в рабство) во внутренние покои.

В изобразительных средствах спектакли русского театра не уступали западноевропейским. Каждый спектакль имел специальное оформление, писались подъемные декорации и боковые кулисы — «рампы перспективного письма». Сценическая техника по тому времени была довольно высокой и позволяла применять различные эффекты. Например, в «Егорьевой комедии» появлялось движущееся чудовище — Змий. Не менее сложной была и бутафория, широко используемая в спектаклях: отрубленная голова Олоферна, голова и руки Голиафа, маска Бахуса.

Первыми исполнителями пьес, шедших на сцене придворного театра, были подростки и юноши — дети иноземцев из Немецкой слободы. Но уже менее чем через год руководителю театра Иоганну Грегори было поручено «обучать комедийному строению» 26 русских детей из мещан и подьячих, которые должны были составить профессиональную русскую труппу.

Положение иноземных и русских актеров в придворном театре было неодинаковым. Первые получали различные милости от царя: он удостоивал их своим приемом, одаривал наградами, чинами, дорогими подарками. А вторые находились в крайне униженном положении. Об этом свидетельствует, например, челобитная, поданная царю «Васькой Мешалкиным с товарищи»: «...по твоему в[еликого] г[осударя] указу отослали нас, холопей твоих, в Немецкую слободу для научения комедийного дела к магистру Ягану Готфрету, а твоего в[еликого] г[осударя] жалованья корму нам, холопом твоим, ничего не учинено, и ныне мы, холопи твои, по все дни ходя к нему магистру, и учася у него, платьишком ободрались и сапожнишками обносились, а пить, есть нечего и помираем мы, холопи твои, голодной смертью. Милосердый государь, ...пожалуй нас, холопей своих, вели, государь, нам свое в. г. жалованье на пропитание поденной корм учинить, чтоб нам, холопом

твоим, будучи у того комедийного дела, голодную смертью не умереть»¹.

Путь первого русского профессионального театра был недолог: его фактическое существование прекратилось вскоре после смерти Алексея Михайловича, в 1676 году.

Школьный театр

НА РУСИ в XVII веке возникают школьная драма и школьный театр, которые в своем развитии опирались на опыт высокоразвитого школьного театра на Украине. В борьбе с влиянием римско-католической церкви украинские ученые-монахи использовали средства борьбы своих противников иезуитов, в том числе школьный театр. Но если спектакли иезуитов, отличавшиеся пышностью, тяготели к сценическим прозведениям эпохи Возрождения, то украинскому школьному театру были более свойственны приемы средневековой драмы. В спектаклях украинского школьного театра действовали аллегорические персонажи. Исполнители в сопровождении песнопений хора произносили длинные монологи.

В представлениях школьного театра использовались и элементы театра народного: между действиями серьезной драмы исполнялись интермедии², обычно представлявшие собой небольшие комические сценки из народного быта; их героями часто были украинские крестьяне. Исполнение интермедий вносило в школьные представления элемент жизненной достоверности и делало их более близкими широким кругам зрителей.

Зарождение русской школьной драмы связано с именем одного из воспитанников Киевско-Могилянской академии — ученого-монаха, политического деятеля, просветителя и поэта Симеона Полоцкого. В 1664 году Полоцкий переезжает в Москву, где выполняет различные обязанности при дворе — переводчика, учителя латинского языка, воспитателя царских детей и т. д. Много времени он отдает чтению и литературной работе.

В сборнике произведений Полоцкого «Римфологион» (1679) были напечатаны и две его пьесы — «О Навходоносоре царе, о теле злате и трех отроцах, в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне». Первая из них представляла собой переработку «Пещного действия» и адресовалась царю Алексею Михайловичу. В прологе его добродетели противопоставлялись нечестию Навходоносора, который и получил суровый урок за непомерную гордость. Вторая пьеса

¹ См.: Богоявленский С. К. *Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. 26.*

² *Интермедия* (от лат. *intermedius* — «находящийся посреди») — представление в антракте между действиями основной пьесы.

звучала особенно злободневно. В это время интерес к «чужим странам» приобретал порой уродливые формы. Преклонение перед всем иноземным («чужебесие») приводило к отрицанию своего, отечественного. Против этого и выступал автор пьесы.

Герой пьесы, младший сын в семье, не хочет погубить юность в «отчинной стране» и отправляется в чужие страны в надежде обогатиться знаниями. Но попав в «чуждые страны», Блудный сын начинает кутить, проигрывает деньги и доходит до обнищания. Пережив немало унижений и горя, он возвращается к отцу с повинной.

Действие пьесы, насыщенное музыкой, пением, перемежалось веселыми интермедиями, которые вносили в спектакль жизненные детали, придавали ему живость.

Драматургические произведения Симеона Полоцкого по своим художественным достоинствам стоят выше всех пьес, созданных в XVII веке. Его драматургия представляет собой значительную веху на первоначальном этапе развития русской национальной культуры.

Русский театр XVII века, как придворный, так и школьный, положил начало развитию театрального дела в России. Создание «комедийной хоромины» — первого государственного профессионального театра — открывает собой исторически необходимый и закономерный процесс формирования национального сценического искусства при опоре на достижения мировой театральной культуры.

Авторы первых пьес русского театра, перенимая опыт распространенных на Западе «английских комедий» и школьных драм, проявляли немалую самостоятельность. Национальное своеобразие первых русских пьес выражается в их идеологической направленности, политической злободневности, в самой структуре произведений и в их сценическом воплощении, опирающемся на придворный церемониал. Однако придворный характер представлений лишал первые русские пьесы глубокой самобытности, свойственной народным формам театра.

Основание государственного театра означало официальное признание сценического искусства и вызвало необходимость в открытии театральной школы для создания кадров профессиональных актеров.

Русский театр XVII века подготовил и во многом предопределил развитие театра в XVIII веке.

Литература

«Ранняя русская драматургия». XVII — первая половина XVIII в. Первые пьесы русского театра. В 2-х кн. М., 1972.

Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958.

Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948.

TEATP

XVIII

BEKA

ФОРМИРОВАНИЕ театра XVIII века связано с ростом национального самосознания, с теми огромными общественными и культурными преобразованиями, которые происходили в стране.

В XVIII столетии Россия стала могущественным государством, одним из сильнейших в Европе. Реорганизованная Петром I армия и созданный им флот охраняли Русскую землю от вторжений. Высокий государственный и военный престиж способствовал развитию внешней торговли, установлению культурно-экономических связей с другими странами.

Новый, петровский путь развития государства потребовал переустройства экономики. Царскими указами учреждались на Руси заводы, поощрялись ремесла и торговля. Явилась необходимость в освоении новых земель.

Но сдвиги, происшедшие в экономической жизни страны, не улучшили положения народных масс. На протяжении всего XVIII столетия в стране вспыхивали бунты, восстания. Они обретали все более массовый характер, разрастались в крестьянские войны. Самым мощным и длительным было восстание под предводительством Емельяна Пугачева (1773—1775). Оно оставило глубокий след в социальной и политической жизни страны.

Прогрессивные деятели русской культуры, люди передовых взглядов и гуманистических устремлений, в своих произведениях клеймили позором крепостное право, жестокость и несправедливость законов самодержавия. Первым русским революционером был А. Н. Радищев (1749—1802), автор «Путешествия из Петербурга в Москву», непримиримый враг самодержавно-крепостнического строя.

В XVIII веке рождается прочный союз передовой литературы, публицистики и драматического искусства. В журналах Н. И. Новикова, И. А. Крылова, в пьесах Я. Б. Княжнина, Д. И. Фонвизина разоблачаются и подвергаются сатирическому осмеянию крепостничество и самовластие.

Русская драматургия и театр XVIII столетия сохраняют национальную самобытность, во многом наследуют традиции народных представлений, но вместе с тем творчески усваивают и переосмысливают передовые тенденции зарубежной театральной культуры. На

русской сцене идут пьесы зарубежных драматургов, используются достижения европейской сценической техники.

История русского театра XVIII века отмечена борьбой за искусство, не связанное с придворными вкусами, отражающее запросы демократических слоев населения, потребности широких народных масс.

Профессиональный театр в России утверждается первоначально как придворный театр — драматический и оперно-балетный одновременно. Его жизнь, репертуар и постановочные приемы строго регламентируются двором. Но отечественная театральная культура XVIII столетия широко представлена и народным театром, театром демократических слоев городского населения, школьным и университетским театрами, государственным публичным театром и театром частных антреприз. У каждого из них свой репертуар, свои зрители, а значит, и свои идейно-художественные задачи. Особенно велико значение народного театра и театра демократических слоев городского населения. Здесь зарождается обличительный пафос будущей национальной драматургии, звучат ноты социального протеста, формируется творческий облик русского актера.

Театр первой четверти XVIII века

ТЕАТР первой четверти века живет в атмосфере больших политических, экономических и культурных преобразований. В это время создаются многочисленные светские школы (мореходные, землемерные, медицинские и пр.), призванные готовить специалистов всевозможных профессий. Дворянские юноши направляются за границу для изучения различных наук и производств, освоения военной техники, кораблестроения. Выпуск первой русской газеты, значительное расширение типографского дела и книгопечатания способствуют распространению знаний. Совершенствуется русский литературный язык. Ограничивается использование в нем церковнославянских слов и оборотов, он пополняется новыми словами, рожденными эпохой развития экономики и культуры.

В первой четверти века уменьшается политическое, а вместе с тем и идеологическое влияние церкви на русское общество. Разрушается старый быт, косные домостроевские порядки. Возвратившись из «великого посольства» (так пазывалась поездка Петра в Западную Европу), царь на первом же приеме во дворце собственноручно срезает боярам бороды, режет полы их длинных старинных кафтанов. По

приказу царя жёны и дочери бояр начинают посещать празднества, торжественные церемонии и гуляния. Петр стремится привить боярам и дворянам интерес к общественной жизни, к собраниям. По его указу организуются музеи, устраиваются маскарады, фейерверки в честь пуска кораблей, в честь военных побед. Большую популярность получают учрежденные царем «ассамблеи» — вечера, где гости не только ведут деловые разговоры, но и развлекаются играми в шашки и шахматы, тапцуют. Ассамблеи должны были способствовать распаду косных бытовых устоев, прививать хорошие манеры, умение держать себя в обществе.

В русский быт прочно входит «иноземная поступь», как тогда именовали бальные танцы. Английский контрданс, французский менуэт, немецкие танцы исполняли как на придворных празднествах, так и на домашних вечерах. Для молодых людей по велению царя издавались правила поведения в обществе.

Петр требовал беспрекословного подчинения нормам новой жизни, царским указам и нововведениям. Крутыми мерами заставляя подчиняться им, царь стремился в то же время всеми способами пропагандировать свои политические и культурные идеи. Средством их массовой пропаганды среди широких слоев населения мог стать театр. Он должен был воспевать деяния Петра, мощь и величие Русского государства, воспитывать любовь к отчизне.

В 1702 году в Москве открылся государственный публичный театр, где играла немецкая труппа под руководством сначала И. Кунста, затем О. Фюрста. Через некоторое время труппа пополнилась русскими актерами, которые проходили обучение при этом же театре.

Руководители театра Кунста — Фюрста не знали русской жизни, интересов и вкусов русского общества и не могли выполнить важную миссию, возложенную Петром на театр. Репертуар состоял из произведений немецких авторов XVII века, а также Кальдерона и Мольера в тяжеловесных переводах. Спектакли давались чаще всего на немецком языке. Все это не способствовало привлечению широкой публики, и театр посещался плохо. Русские актеры, отданные в обучение иностранцам, жаловались царю на нерадение, халатность своих наставников. В 1706 году театр Кунста — Фюрста прекратил свое существование.

Не оправдал надежд и немецкий театр И. Манна, в 1719 году выступавший в Петербурге. В его репертуаре преобладали грубые комедии и трагедии с кровопролитием и убийствами. Просветительского значения и эта труппа не имела.

Одно из ведущих мест в русской культуре первой четверти XVIII века занимает **школьный театр**. Успеху спектаклей школьного театра немало способствует их близость народному театру, доступность широким слоям зрителей.

Школьный театр допетровского периода был связан главным образом с религиозной тематикой. Произведя реформу школы, прибли-

зив ее к решению государственных задач, Петр способствовал появлению школьного театра, который не был связан с церковными учебными заведениями и откликался на события современности. Драматургия нового школьного театра отвечает требованиям Петра, способствует пропаганде его идей.

Одним из самых значительных произведений репертуара школьного театра была пьеса Феофана Прокоповича «Владимир», которую сам автор назвал «трагедокомедией».

Феофан Прокопович (1681—1736) был выдающимся оратором, поэтом, знатоком античной литературы и философии. Сын обедневшего купца, он получил блестящее для своего времени образование в Киево-Могилянской академии и в учебных заведениях Западной Европы. Феофан Прокопович стал видным государственным деятелем при Петре I. Он принял непосредственное участие в реорганизации управления русской церковью.

Основу сюжета пьесы Прокоповича «Владимир» составляет борьба киевского князя с языческими жрецами, которые препятствуют крещению Руси. В петровское время пьеса звучала как современное политическое произведение: она восхваляла реформы, зло высмеивала их врагов. В пьесе ощущаются элементы народного театра: органически соединяются трагическое и комическое, использованы сочные и жизненно достоверные краски народных интермедий.

Авторами пьес иногда становились и сами студенты. Известна, например, пьеса ученика московской Хирургической школы Федора Журавского «Слава Российской».

Многие школьные театры, не порывая с библейско-евангелическими сюжетами, вносили в них современное содержание, явный политический смысл. Таковы были спектакли московской Славяно-греко-латинской академии, в аллегорической форме восхвалявшие победы русского оружия.

Репертуар театра Хирургической школы совсем не был связан с религиозной тематикой. Этот театр продолжал традиции народного театра, что выражалось и в структуре пьес, и в характере образов, лишенных религиозной окраски. Между действиями пьесы разыгрывались небольшие комические сцены жанрово-бытового характера. Эти сценки назывались «интермедиями», но существенно отличались от интермедий народного театра. Если в ярко комедийных народных сценках, вливающих в спектакли, преобладало сатирическое изображение барства и лихоимства, то интермедии школьного театра были, как правило, нравоучительными. Однако современность сюжетов, занимательность сценического действия и яркость художественных приемов привлекали зрителей на спектакли этого школьного театра. Несомненно, что для русских зрителей были новы и притягательны торжественные хоры, «офицерские танцы», триумфальные шествия.

Но стремление широких масс к искусству, к выражению своих мыслей и чувств в сценических образах воплощал **народный театр**.

Его аудитория была самой многочисленной. Представления народного театра давались на городских и сельских площадях, в больших избах. Репертуар выражал чаяния народа, его отношение к правящим классам и к самому царю. Царь довольно часто был одним из персонажей народной драмы, но он чаще всего не прославлялся, а осуждался. За свирепость, недоброе отношение к людям царей казнили, отправляли в ад. Казнить царя являлась Смерть с огромной косой. А черт, смешивший зрителей ужимками и прыжками, радовался тому, что душа свирепого царя попадет в ад и будет гореть в пекле.

Пьесы народного театра были устными, их текст не фиксировался. Поэтому нередко один и тот же сюжет имел несколько сценических вариантов. Исполнители вносили в структуру пьесы новые эпизоды, диалоги, песни, отдельные реплики, связанные с событиями текущей жизни. Одной из самых популярных устных пьес была драма «Царь Максимилян», о значении которой в процессе становления народного театра уже говорилось в первой главе учебника. Эта пьеса возникла в эпоху Петра I и оставалась в репертуаре народного театра в течение 200 лет, вплоть до Великой Октябрьской революции. Возникла драма как отклик на конфликт Петра I с сыном, царевичем Алексеем. В основе ее — библейский сюжет, но народный театр придавал этому сюжету современный смысл. Именно за это «Царь Максимилян» пользовался такой популярностью в крестьянской, солдатской, а позже и в рабочей среде.

Народные персонажи, действующие в драме, вступают в спор с царем, подсмеиваются над ним, говорят ему о том, как «хорошо» живется под его попечительством, взбираются на царский трон. Достается в пьесе и церковникам. Священник, призванный отпевать казненного царевича, вместо заупокойной молитвы нараспев читает смешные стишки, напоминающие прибаутки скоморохов. Еще более острой была сцена, где поп и дьякон рассказывают, как они пропили церковные книги. Веселые, насмешливые сценки привносили в спектакль не только сатирическое звучание, — они свидетельствовали о здоровой, необоримой силе, направленной и против угнетателей, и против всякой казенщины. По ходу действия исполнялись народные песни, пляски.

«Царь Максимилян» — вершина драматургии народного театра XVIII века. Спектакли, создаваемые на основе этой пьесы, были значительно сложнее театральных представлений скоморохов. И вместе с тем в самой пьесе и в ее сценическом претворении многое напоминало скоморошьи игры, с их стремительным ритмом, хлестким, образным языком, смелой импровизацией, умением увлечь зрителей.

В тесном родстве с народным театром, но во многом особым путем развивался театр «охочих комедиантов», заложивший основы будущего русского профессионального театра. «Приказные служители, слуги, ремесленники, школяры и другие „разных чинов люди“ стремились создать свой театр, выражающий их настроения и мысли и

отвечавший их эстетическим запросам»¹. Репертуар этого театра состоял из шутовских (пародийных) комедий и интермедий.

Интермедии — маленькие бытовые сатирические спектакли, в которых обычно принимали участие два-три персонажа. Содержание интермедий лишено религиозной морали, назидательности. Их сюжет всегда связан с жизнью. Почти неизменной фигурой интермедий являлся Харлекин — ловкий, находчивый слуга, вступающий в перебранку со своим баринком. Он нередко прогуливался дубинкой по спине господина или давал ему оплеухи. В интермедиях высмеивались лихоимцы, развратники, обжоры — попы и монахи, помещики, судьи, подьячие. Харлекин и люди из народа чинили над ними суд, обвиняли в мошенничестве, грабеже, лицемерии.

Сценические приемы шутовских комедий и интермедий родственны народному театру и старинным праздничным играм. Спектакли театра «охочих комедиантов» не требовали сложных сценических приспособлений, декораций. В них главным выразительным средством было слово — живая, бойкая речь, понятная и близкая зрителям.

Расцвет театра «охочих комедиантов» приходится на 30—50-е годы XVIII века. Сатирический, обличительный пафос комедийных представлений этого театра получил дальнейшее развитие в профессиональной русской комедии XVIII и XIX столетий.

Театр 30—40-х годов

ПОСЛЕ смерти Петра I феодальная знать пыталась вернуть старые порядки, но потерпела крах. Защитником петровских реформ, а вместе с тем абсолютной монархии как формы государственного правления выступило дворянство. Оно добилось еще больших привилегий и по сути дела освободило себя от всяких обязанностей перед государством, при этом получив безграничную власть над крепостным крестьянством. Вспыхивали крестьянские бунты, горели помещичьи усадьбы. Для усмирения крестьян правительство прибегало к помощи войск.

Но и в самой дворянской среде возникают противоречия. Растут и крепнут начала передовой русской культуры, выходящие далеко за пределы своекорыстных интересов господствующего класса. Лучшие представители дворянства, критикуя крайности и уродства крепост-

¹ Асеев Б. Н. *Русский драматический театр XVII—XVIII веков*. М., 1958, с. 71.

ничества, нравы помещиков и чиновничества, так или иначе приходят к обобщениям, обличая не только отдельные недостатки, но и весь самодержавно-крепостнический строй. Передовая общественная мысль, развиваясь, оказывает влияние на литературу и театр.

Дворянская молодежь воспитывается в специальных учебных заведениях. Самым крупным из них был Шляхетный корпус, сыгравший большую роль в развитии отечественной культуры. В 40—60-е годы происходит некоторая демократизация состава его воспитанников. Сюда начинают попадать юноши из обедневших дворянских семейств. Они проявляют интерес к литературе, устраивают театральные представления. В Шляхетном корпусе получают образование известные русские драматурги — А. П. Сумароков, Я. Б. Княжнин.

В провинции, кроме духовных семинарий, начинают функционировать светские средние учебные заведения.

Созданная при Петре I, в 1724 году, Российская Академия наук становится центром научных изысканий, способствующих расцвету промышленности, освоению природных богатств страны, развитию гуманитарных наук и искусств.

Простой народ не только обеспечивал материальные возможности для укрепления государства, развития промышленности. Из крестьян, рабочего люда, мелких провинциальных священников вышли крупнейшие русские ученые, писатели, художники, актеры.

Общественная мысль прогрессивных деятелей науки и искусства была направлена на созидание и развитие общенациональной культуры, не ограниченной сословно. В крепостном праве видели они не только жестокую несправедливость, но и препятствие для развития страны.

Идеологи сословной культуры игнорировали общенациональные заботы и потребности. Круг их художественных интересов зачастую замыкался сферой придворной жизни. Для представлений приглашались французские, немецкие, итальянские труппы, знаменитые зарубежные певцы и музыканты. Придворный театр 30—40-х годов кастово замкнут. Даже места в зрительном зале распределяются согласно чинам и родовитости.

К драматическим спектаклям иностранных трупп придворный зритель проявляет мало интереса. Зачастую знаменитые гастролеры играют при полупустом зале. Куда более охотно посещаются оперно-балетные спектакли и особенно театрализованные балы, парады, маскарады, в программу которых включаются вокальные и хореографические номера. Оперно-балетные представления и являлись основой репертуара придворного театра. На эти пышные парадные зрелища отпускаясь огромные средства, костюмы шили из дорогих материалов, декорации поражали великолепием и выдумкой. Героями балетов, как правило, являлись персонажи античной мифологии, а также пасторальные пастухи и пастушки, облаченные в атласные костюмы. Балеты эти назывались «аллегорическими»: в иносказательной форме в них восхвалялись русские цари, могущество России.

В 1738 году в Петербурге открылась первая русская танцевальная школа. Ее возглавил балетмейстер Ж.-Б. Ланде, преподаватель танцев Шляхетного корпуса. Вскоре воспитанники этой школы стали принимать участие в спектаклях иностранных трупп, а в 1742 году показали первое самостоятельное представление. Тогда же на сцене впервые появился русский танец.

Оперно-балетные спектакли сыграли немалую роль в развитии русской театральной культуры, сценической техники, декорационной живописи. Но Россия остро нуждалась в развитии общедоступного театра, рассчитанного на широкие демократические круги. Такой театр и вырос из представлений «охочих комедиантов». Растущая активность разночинного сословия помогла совершенствованию этого театра. Труппы «охочих комедиантов» существовали не только в Москве и Петербурге — они были и в Ярославле, Пензе и других городах. Такие труппы формировались из учащихся различных школ, канцеляристов, ремесленников, рабочих, солдат. О представлениях сообщалось в газетах или специальных объявлениях. Устраивались спектакли в просторных помещениях, вмещающих большое количество зрителей.

Авторами пьес нередко выступали сами актеры. Они исценировали популярные в народе рассказы и повести («гистории»). Ставились также различные сценки, интермедии, а позже в репертуар стали включаться пьесы Ломоносова, Сумарокова, Мольера. Весьма вероятно, что зачинатели театра «охочих комедиантов» ставили и пьесы из школьного репертуара. Самыми популярными среди них были «Комедия об Индрике и Меленде», «Комедия о графе Фарсоне», «Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире».

Пьеса об Индрике и Меленде повествует о любви двух юных существ, на долю которых выпало много горьких испытаний и несчастий. Козни злого сенатора, желание овдовевшего короля, отца Индрика, жениться на Меленде надолго разлучают влюбленных, заставляют их жестоко страдать. После многих приключений и тяжелых испытаний молодые люди встречаются, а позже, возвратясь на родину, Индрик велит казнить сенатора — виновника всех бед.

Любовная интрига, лежащая в основе сюжета, придавала пьесе эмоциональное звучание. Спектакль отражал земные чувства, ставил под сомнение церковные законы. По душе зрителям — простым людям было и наказание сенаторов, представителей верховной власти. И в «Комедии о графе Фарсоне» разоблачение представителей государственной власти должно было вызывать у зрителей самые реальные жизненные ассоциации.

Так спектакли «охочих комедиантов» в иносказательной или прямой форме выражали чувства и мысли народа.

Драматургия русского классицизма.

А. П. Сумароков,

М. В. Ломоносов

ДРАМАТУРГИЯ — основа театрального искусства. Развитие театра невозможно представить без национальной драматургии, которая способствует действенной связи между жизнью и сценой, формированию актерского искусства и воспитанию зрителей.

Национальная литературная драма утверждается в России в 50-х годах XVIII столетия. Она знаменует собой новый этап в истории отечественного театра и в развитии передовой общественной мысли.

Идейные основы, художественное своеобразие русской драматургии XVIII века были связаны с господствующим в искусстве того времени направлением — *классицизмом*. Это направление разрабатывало теорию и практику искусства, беря за образец произведения античных авторов. Название свое классицизм взял от латинского *classicus*, что значит «образцовый».

Классицизм зародился и сформировался во Франции в XVII—XVIII веках, в период становления и развития единого национального государства. Классицизм выражал идеологические и политические тенденции эпохи абсолютистской монархии. Философские концепции, на которые опиралось это художественное течение, исповедовали культ разума, требовали от современников владения своими страстями, подчинения личных интересов общегосударственным целям. Художественные произведения классицистов были проникнуты гражданственным пафосом, придерживались строгих законов в области формы. Теоретические основы и законы классицизма изложил Буало в своем стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674).

Классицизм был прогрессивен резким отрицанием мистицизма, религиозных догм. На первых порах он сыграл положительную роль в упорядочении и развитии жанров, в формировании национального литературного языка. Вместе с тем политически классицизм оказался на службе у абсолютистской монархии, а его эстетические нормы скоро стали тормозом в развитии искусства. В частности, классицизм, утверждавший приоритет всеобщего и вечного, мешал писателям сосредоточиться на реальной истории, на изображении национальных обычаев. Индивидуализированный характер подменялся в произведениях сторонников классицизма строго каноническим.

Французский классицизм дал мировой культуре таких замечательных художников, как Корнель, Расин, Мольер, Вольтер. При этом необходимо учитывать, что все крупнейшие представители классицизма выходили за рамки его эстетических законов и политической, идеологической направленности.

В XVIII веке классицизм утвердился в искусстве большинства европейских стран — Англии, Германии, Италии, России. В каждой стране он обретал свои черты под влиянием конкретной исторической обстановки данного государства.

Идейно-эстетическим законам классицизма следовали литература, живопись, скульптура, театр. Остановимся на театральной эстетике классицизма.

Теория классицизма требовала строгого разделения драматических произведений по жанрам. Каждый жанр имел свой круг тем и образов, свое композиционное построение, речевые особенности. Основными жанрами были трагедия и комедия. Стихотворная трагедия считалась самым высоким литературным жанром. Основу ее конфликта составляла борьба между личным чувством и государственным долгом. Героями трагедий были цари, полководцы, вельможи, аристократы. Они изъяснялись возвышенным языком. Персонажи трагедий не наделялись конкретно-историческими и национальными чертами. Даже в тех случаях, когда сюжет трагедии явно перекликался с современностью, действующие лица выступали в стилизованных греческих или римских костюмах.

Комедия считалась низшим драматическим жанром и менее строго регламентировалась, а потому была более близка к реальной жизни. В ней действовали слуги, солдаты, торговцы, канцеляристы, мелкопоместные дворяне. В комедии допускались элементы пантомимы и различные приемы, заимствованные из народных фарсов и интермедий. В целом комедия была более демократичным жанром. И состав действующих лиц, и содержание, и живость, доступность языка способствовали близости комедии к интересам народа.

Значительные события, влияющие на разрешение конфликта, на судьбу героев, в пьесах любого жанра происходили за сценой. Зрители узнавали о них из длинных монологов и диалогов, что приводило к статичности действия.

Драматические произведения строились с соблюдением трех единств: места, времени и действия. «Единство места» заключалось в том, что все события пьесы происходили в одном месте: в трагедии — внутри дворца, на дворцовой площади, в ставке полководца и т. д., в комедии — в одной из комнат дома или на улице. Правило «единства времени» требовало, чтобы все события происходили в течение одних суток. И наконец, «единство действия» не допускало введения в ткань произведения никаких эпизодов и действующих лиц, непосредственно не связанных с развитием основного сюжета. В связи с этим идея пьесы излагалась прямолинейно, схематично, без широкого охвата жизненных событий.

Рационализм, почти математическая выверенность сценического произведения приводили к тому, что герой выражал лишь одну идею, одно чувство. Образы были лишены жизненной конкретности и многогранности. Строгой регламентации подвергалось и поведение актеров на сцене.

Русский классицизм формировался позже западноевропейского и использовал его богатый опыт. В то же время он не стал подражательным, копирующим чужие образцы. Классицизм в России опирался на традиции национальной культуры. Своеобразие русских классицистских трагедий обуславливалось и их связью с важнейшими историческими событиями, с передовыми общественными взглядами. Отсюда — их гражданственно-патриотическое звучание. Русская трагедия классицизма, начиная с А. П. Сумарокова, осуждает царей-тиранов, несправедливых вельмож. Не исключая интереса к античным образцам, русская трагедия берет сюжеты и из истории своей страны.

Не стала лишь копией зарубежных образцов и русская комедия. Рядом с типичными для зарубежного театра образами «скупого», «картежника», «псевдоученого» в русской комедии появился «подьячий» (мелкий чиновник) — фигура, порожденная социальным укладом России и ставшая большим злом в жизни русского общества. Высмеивались галломания, невежество, грубость и жадность дворян.

Первым представителем русской классицистской драматургии, первым профессиональным драматургом и театральным деятелем был Александр Петрович Сумароков (1718—1777). Он сыграл большую роль в развитии отечественного сценического искусства. Литературная деятельность Сумарокова многообразна: его перу принадлежат стихотворные трактаты в форме писем, басни, сатиры, эпиграммы, исторические исследования, статьи. Но самое значительное место в его творчестве занимает драматургия, особенно трагедии. Сумароков стал и первым директором первого публичного театра в России (1756).

Как приверженец классицизма, Сумароков считал, что каждый гражданин, включая и монарха, должен подчинять себя интересам отечества. К государственной власти он предъявлял большие требования. Разумным государственным строем Сумароков считал правление просвещенного монарха, который мудро следует законам, строго распределяя обязанности между всеми сословиями. Дворяне, помещики — советники царя — должны быть гуманными и справедливыми, должны разумно управлять крестьянами. Сумароков не выступал против крепостного права, как Радищев, но был противником жестокости и притеснений, видя во всех без исключения людях детей единой природы.

Общественные взгляды Сумарокова многое определяют в его драматургии. Ведущим конфликтом его трагедий является борьба между любовью, личным чувством и государственным долгом, честью гражданина. Следуя законам классицизма, Сумароков строго разделял героев своих трагедий на положительных и отрицательных. Положительные персонажи являлись идеальным воплощением дворянской чести, долга, разума.

Сумароков считал, что театр — это школа для дворян, он призван воспитывать их нравы, чувства, вкусы. Правовучение распространялось и на монархов.

Трагедии Сумарокова написаны в основном на исторические темы, но история трактовалась в них весьма вольно, герои были лишь условными носителями идеи, а не конкретными историческими лицами.

Свою первую трагедию, написанную в 1747 году, Сумароков назвал именем главного героя — «Хорев». Хорев — брат русского князя Кия, честный и смелый юноша. Он страстно любит Оснельду, дочь киевского князя Завлоха, оставленную заложницей после победы Кия над Завлохом. Вот уже 16 лет Кий княжит в Киеве, но Завлох не оставляет мысли вернуть свои владения и собирает войско против Кия. Кий стар, и рать поведет в сражение его брат Хорев.

Хорев — носитель гуманных жизненных идеалов. Он против войны, но вынужден идти сражаться, выполнять свой долг. Победив Завлоха, Хорев обращается с ним и с покоренным войском гуманно и справедливо. Завлох дает согласие на брак дочери с Хоревым, видя в этом союзе залог мирных отношений. Но коварный приближенный Кия Стальверх клеветает на Хорева и Оснельду, обвиняя их в измене, в сговоре с Завлохом. Кий велит казнить Оснельду. С победой возвращается Хорев, но, узнав о гибели любимой, кончает с собой.

Уже в первой трагедии Сумарокова четко определяется проблематика и своеобразие его драматургии. В «Хореве» действуют не античные герои, а персонажи, связанные с историей древней Руси. Трагедия всем своим строем осуждает несправедливые деяния правителя и его приближенных.

И в другой пьесе, «Синав и Трувор» (1750), события происходят на русской земле в легендарные времена. И здесь неверные действия правителя ведут к гибели честных и самоотверженных людей.

Особое звучание приобретает тема гражданского долга в трагедии Сумарокова «Гамлет» (1748). В значительной степени отойдя от шекспировского сюжета и его философской концепции, Сумароков написал типично русскую классицистскую трагедию. Сумароковский Гамлет испытывает трагическое противоречие между любовью к Офелии и долгом мести ее отцу, Полонию, который убил благородного короля Дании. Выход из хаоса страстей Гамлет находит в осуществлении гражданского долга. Именно долг перед государством, перед народом удерживает героя от самоубийства, придает ему силы. Во главе войск, перешедших на сторону «законного принца», Гамлет врывается во дворец и убивает тирана. Придворные, войско и народ вручают власть новому королю — Гамлету, защитнику интересов государства.

Трагедия «Гамлет» воспринималась публикой с особым энтузиазмом. Сюжет пьесы перекликался с реальными событиями: в памяти у всех было восшествие на престол после дворцового переворота законной наследницы, дочери Петра I Елизаветы (1741).

Сумароков много работал над своими трагедиями, облегчая их язык, укрупняя характеры героев, придавая больше драматизма некоторым эпизодам. Но самое главное — он усиливал тираноборческое звучание трагедий.

С годами нарастала оппозиционность Сумарокова по отношению к самодержавию, особенно к Екатерине II (годы ее правления — 1762—1796). Ее лицемерие и ханжество он сумел разглядеть, несмотря на умную и хитрую маскировку Екатерины под «просвещенную монархию». В трагедии «Димитрий Самозванец», написанной в 1771 году, Сумароков выступает сторонником всеобщего восстания против извергов на троне, недостойных царского венца.

Создавая эту трагедию, драматург задался целью «показать России Шекспира». Шекспировское начало нашло выражение в широкой панораме жизни, на фоне которой разворачиваются события. Сгущенная, предельно напряженная атмосфера этой трагедии также сродни шекспировским пьесам. Но более всего «народные законы драмы Шекспировой» (выражение Пушкина) выявлены в том значении, которое приобрело в трагедии новое действующее лицо — народ. Его отношение к правящим верхам еще не сказывается на событиях так явно, как в «Борисе Годунове» Пушкина, но на настроения народа постоянно «ссылаются» действующие лица «Димитрия Самозванца».

Тема народного гнева против царя, забывшего свой долг перед отечеством, проходит через всю трагедию. Если в первом действии «...смущается народ, И все волнуется, как бурей токи вод», то во втором — «...жестокости всегда на троне те ж Приводят город весь во чрость и мятеж». Развязку трагедии возвещает набатный колокол — сигнал народного восстания. Тема народа и его причастности к истории, поднятая Сумароковым, потребовала новых драматургических приемов, динамичного, темпераментного сценического действия. В финале трагедии во дворец врывается толпа — восставшие воины. Это та сила, на которую опираются «сыны отечества» — бояре и при помощи которой свергают монарха-тирана:

Избавлен наш народ смертей, гонений, ран,
Не страшен никому в бессилии тиран!

Таким образом, повествовательный характер драматургии, присущий классицизму, уступал место действию. События, происходящие не за сценой, а непосредственно на сцене, сообщали спектаклю динамичность, ритм. Да и монологи-размышления героев отражали душевную борьбу сильного эмоционального накала.

Принцип замены рассказа показом означал эволюцию, обновление структуры классицистской трагедии. Это подтверждают и некоторые нововведения, сделанные Сумароковым при постановке трагедии. Новым было появление междуактного занавеса. По традиции занавес давали только в конце спектакля. Опускание занавеса в конце акта и подъем в начале следующего помогал созданию внутренней атмосферы спектакля. Этому способствовало и введение звуковых эффектов. Так, в середине последнего монолога Димитрия Самозванца есть ремарка: «Слышен колокол». Колокольный набат, сопровождавший и без того тревожную речь царя-тирана, сообщал трагедии еще более сильное эмоциональное звучание.

Нагнетанию эмоций в трагедии соответствует и словесный строй ее. Монологи в «Димитрии Самозванце» написаны короткими отрывистыми фразами. Исчезает статичная плавность речи, монолог приближается к естественной разговорной манере. Надо отметить, что стихи Сумарокова в его трагедиях — создание первоклассного поэта.

Трагедия «Димитрий Самозванец» дольше всех других пьес Сумарокова удержалась в репертуаре русского театра. Белинский писал, что еще в 20-х годах XIX века эта трагедия была популярна у провинциальной публики.

До создания профессионального русского театра пьесы Сумарокова исполнялись кадетами — воспитанниками Шляхетного корпуса — и входили в репертуар театра «охочих комедиантов».

Сумароков как автор и преобразователь классицистской трагедии испытал влияние реформ великого русского ученого, просветителя и поэта Михаила Васильевича Ломоносова (1711—1765). Лингвистические исследования и реформы Ломоносова явились началом становления общенационального русского языка и затронули важнейшие проблемы форм и жанров художественной литературы. Широко популярны были лекции великого ученого в Академии наук, которые он посвятил стихотворству и стилю русского языка.

Перу Ломоносова принадлежат две трагедии — «Тамира и Селим» (1750) и «Демофонт» (1751). Тема трагедии «Тамира и Селим» — борьба русского народа с монголо-татарским игом. Исход конфликта у Ломоносова не связан с действиями хорошего или дурного монарха, — ход истории влияет на судьбы государств, народов и монархов. В центре пьесы — битва на Куликовом поле, исход которой и определяет судьбы героев. Вместе с тем в структуре трагедии о Тамире и Селиме соблюдены все законы классицизма. Действие ее статично, главные события даны лишь в изложении персонажей. Самостоятельное художественное значение имеют монологи — описания битвы на Куликовом поле, воссоздающие яркие картины исторического сражения.

Трагедии Ломоносова почти не ставились, но были напечатаны и оказали определенное влияние на развитие русской драматургии, в частности драматургии Сумарокова.

При создании комедий Сумароков ориентировался на законы классицизма и на творчество великого французского комедиографа Мольера. Существенное влияние оказала на комедии Сумарокова и русская народная драма, интермедия, репертуар театра «охочих комедиантов». В комедийном жанре драматург не придерживается закона трех единств. И сама структура произведений, состоящих из отдельных быстро сменяемых эпизодов, очень напоминает интермедии и народные фарсовые представления.

В комедиях первого периода, 50-х годов («Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора»), характеры героев очерчены слабо и имена им всем даны иностранные. Комедии эти отчасти напоминают забавные сцены итальянской комедии масок, заметно здесь и влияние

Мольера. Эти сочинения Сумарокова привлекали комизмом неожиданных положений, в которые попадают герои.

В основе пьес — любовная интрига или ссора родителей при выборе жениха для дочери. Споры супругов иногда кончаются потасовкой. Так, в комедии «Чудовищи» жена, не сумев убедить мужа в правильности своих доводов, дает ему пощечину, а оскорбленный супруг обращается в суд. «Пощечная комиссия» и суд вот-вот наконец разорят несговорчивого главу семейства, но тут ему на помощь приходит один из женихов дочери. В комедийно-гротесковом плане выводятся и женихи. Один ябедник, кляузник, а второй — светский фат, кичащийся тем, что не любит Россию и все русское. Пародийно изображается в пьесе сцена суда, напоминающая народные представления на эту тему. В комедии Сумарокова участвует и Харлекин, который разгоняет судей и бьет всех палкой.

Социальные мотивы, лишь намеченные в «Чудовищах», обретают большую определенность в комедии «Пустая ссора». В центре событий — помещик Фатюй, весьма недалекий и глупости своей нисколько не стыдящийся. Основой пьесы также является ссора мужа с женой и ожесточенное соперничество женихов. Но образы помещиков выписаны более выпукло, с сатирической остротой. В образе Фатюя уже намечаются некоторые черты фонвизинского Митрофана. Деспотичная помещица Салмина и ее робкий муж Оронт напоминают будущую чету Простаковых.

Уже в первых комедиях Сумароков индивидуализирует язык героев, создает комедийно яркие речевые портреты.

Если комедии первого периода — это в основном «комедии положений», то комедии второго периода, написанные драматургом в 60-х годах, можно отнести к «комедиям характеров». Тематика этих произведений, своеобразие их героев подсказаны жизнью.

Начавшееся развитие промышленного производства, зарождение буржуазии и усиление власти денег развивают у правящего класса страсть к наживе любыми способами, любыми путями. Дворяне нередко оказываются злостными лихоимцами, стяжателями, мошенниками. В пьесах «Лихоимец», «Опекун», «Приданое обманом» выведены дворяне-скупцы, сутяги, обманщики во имя наживы. Имена они носят, соответствующие характерам: Чужехват, Кашей.

От образов-схем, образов-масок Сумароков идет к созданию более объемных и жизненно ярких портретов. Так, страстный стяжатель Чужехват, герой комедии «Опекун», — умен, зол, суеверен, циничен, ласстолюбив. Это еще не психологический портрет персонажа, но уже очевидный путь к нему.

В «Лихоимце» Сумароков разоблачает дворян, стремящихся нажить капитал ростовщичеством. Своему герою автор дает имя сказочного персонажа Кашея, раскрывающее суть его человеческой натуры. Он ростовщик, торговец и жестокий крепостник.

В 1772 году Сумароков создает комедию «Взорщица». В ней он также обличает помещиков, которых крепостное право превратило

в бесчеловечных тиранов. Тема эта в творчестве Сумарокова усиливается в связи с ростом антикрепостнических настроений в России, обострением политической атмосферы накануне крестьянской войны. Наиболее яркие образы комедии «Вздорщица» — помещица Бурда и слуга Розмарин. Подневольный слуга полон сознания человеческого достоинства. Он смело отстаивает права всех «зависимых», обличает дворянскую спесь и злоупотребления крепостников. В его уста Сумароков вложил смелые слова: «Стегают и людей без вины иные господа, да и продают их так же, как и лошадей... Неблагородные (т. е. люди незнатного происхождения.— Н. Э.) рождаются такими же, как господа».

Великий актер Михаил Семенович Щепкин начал свой артистический путь исполнением роли Розмарина.

В комедии «Рогоносец по воображению» Сумароков создает живые образы помещиков, имеющих и положительные, чисто человеческие черты. Добродушие, гостеприимство помещиков Викулы и Хавроньи, их нежная привязанность друг к другу вызывают к ним определенные симпатии. Но в то же время невежественные и глухие супруги-помещики дают драматургу основание для вопроса: «Ах, должно ли людьми скотине обладать?» Ярче всего в общественном звучании комедии выделяется именно тема ответственности помещиков за жизнь крепостных. Невежественность Викулы и Хавроньи, отсутствие у них сознания своего гражданского долга проявляются и в их безразличии к нищенской доле крестьян.

Подвергая осмеянию представителей дворянства и чиновничества, Сумароков наметил темы и образы русской сатирической комедии конца XVIII—XIX века.

Театр второй половины XVIII века

Деятельность Ф. Г. Волкова
и его последователей

МНОГИМИ важнейшими событиями ознаменована история русского государства во второй половине XVIII века. Победа в войне с Турцией и Швецией, присоединение к России придунайских, донских и причерноморских земель, включение в состав Российской империи Украины и Белоруссии, тесно связанных с пей экономически, национально и исторически, повысили международный престиж государства,

способствовали расширению торговли, промышленности, росту внутреннего и внешнего рынка.

Но в завоеванных и присоединенных землях устанавливалась крепостная зависимость. Сооружение дворцовых ансамблей, роскошная жизнь императорского двора требовали огромных средств. Екатерина II дарила своим фаворитам и приближенным десятки тысяч крепостных, огромные земельные пространства. Помещики старались подражать двору Екатерины, безжалостно грабили и без того нищее крепостное крестьянство. До предела обострились классовые противоречия. Вершиной протеста народных масс стала крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева. В этой войне принимали участие не только крестьянские массы — к ним примкнули казаки и горнозаводской «работный люд».

Крестьянская война окончилась поражением восставших. Насмерть перепуганная императрица усилила репрессии; были расширены карательные функции самодержавно-крепостнического управления. Но грозные события войны не могли пройти бесследно. Они не только нанесли удар феодально-крепостническому строю, но и оказали огромное влияние на общественную мысль, литературу, театр.

Активизации вольнолюбивых, антикрепостнических тенденций способствовали также крупнейшие исторические события, происходившие за пределами России. Французская буржуазная революция 1789—1794 годов и связанное с ней просветительство способствовали распространению прогрессивных идей. Просветители доказывали косность, антигуманность феодально-крепостнического строя и монархического правления. И если в первой половине XVIII века представители передовой общественной мысли России клеймили позором дворян, злоупотребляющих властью над крепостными, то сейчас вопрос ставился о порочности всей крепостнической системы и полной отмене ее.

Правительство жестоко расправлялось с распространителями освободительных идей. А. Н. Радищев был приговорен к смертной казни, замененной затем десятилетней ссылкой в Сибирь. Н. И. Новиков — общественный деятель, издатель и организатор типографского дела — заключен в крепость. Закрыты сатирические журналы И. А. Крылова «Почта духов» (1789) и «Зритель» (1792).

Но ни расправы, ни угрозы, ни цензурные запреты не могли приостановить развития и распространения передовых, вольнолюбивых идей.

Просветители-дворяне опирались на народную культуру, пронизанную смелым протестом. С народным искусством, с его социальной направленностью было кровно связано сатирическое направление в литературе и театре. Достижения музыкальной культуры XVIII века также обуславливались связью с фольклором, с национальным русским мелосом.

Передовые деятели русской культуры XVIII века уделяли театру огромное внимание. Они принимали непосредственное участие в его

жизни, боролись за утверждение прогрессивной драматургии. Театр был самым демократичным видом искусства. Здесь в наглядной форме выявлялись тенденции общественной мысли. Форма эта была доступна широким кругам зрителей, лишенных возможности читать книги, газеты. Актуальность тематики пьес, стремление к многожанровому репертуару, к самобытности актерского искусства — все это способствовало быстрому росту русской театральной культуры.

Передовые умы России боролись за театр широкого зрителя против сословно замкнутого придворного театрального зрелища. При этом они учитывали опыт народного театра — поистине массового театра устной драмы. В центре его репертуара во второй половине XVIII века находилась народная драма «Людка» (она имела и другие названия: «Шлюпка», «Ермак», «Шайка разбойников», «Атаман Буря»). Эта устная драма выражала непокорный дух миллионного крестьянства, его ненависть к помещикам и царскому самодержавию. Во всех вариантах пьесы рассказывалось о том, как плавающие в шлюпочке по Волге и Дону разбойники во главе с есаулом расправляются с жестокими помещиками и вершат над ними праведный суд. И вторая устная драма этой эпохи — «Ванька Малый и барин Удачный» — также выражала бунтарские настроения. Здесь тоже казачий есаул с крестьянами чинят расправу над помещиками и требуют, чтобы были повешены все господа и царские воеводы.

Стихийно возникающие представления устной народной драмы не могли оказаться вне поля зрения правительства. Тревогу вызывали и спектакли «охочих комедиантов». В связи с этим решено было открыть официальные «народные театры», предназначенные для широкой публики. Артистами здесь были любители, получавшие плату за выступления от государства. Надзор за этими театрами и за их репертуаром поручался полиции. Основу репертуара составляли народные интермедии и наиболее безобидные пьесы Мольера («Скупой», «Лекарь поневоле»). Но «народные театры», дозволенные правительством, просуществовали недолго. Подозрительным и тревожным становилось большое скопление простого люда и па этих представлениях. В начале 70-х годов они были запрещены.

Правительственным указом от 30 августа 1756 года в Петербурге был учрежден **Русский публичный театр для представления трагедий и комедий**. Директором его был назначен Александр Сумароков. В отличие от ранее существовавших государственных театров, этот театр был платным и общедоступным: посещать его могли относительно широкие слои населения столицы. Открытию театра способствовало не только создание национальной драматургии, но и повсеместно возросший интерес к театральным зрелищам.

У демократических слоев городского населения по-прежнему большой популярностью пользовался театр «охочих комедиантов». Он способствовал утверждению актерской профессии, приобщал широкие массы к театральному искусству.



*Федор Волков. Портрет
работы А. Лосенко. 1763*

Театры «охочих комедиантов» функционировали не только в столицах, но и вдали от них. Одним из самых крупных был ярославский театр, созданный Федором Григорьевичем Волковым (1728—1763). Волков стал первым профессиональным актером Русского публичного театра. Его ярославские сподвижники также вошли в качестве ведущих актеров в труппу государственного театра в Петербурге.

К театру Федор Волков пристрастился с юных лет. Его первые театральные впечатления связаны с праздничными игрищами и с ежегодными ярмарками, на которых устраивал представления театр местной духовной семинарии.

Шестнадцатилетний Ф. Волков был отправлен в Москву для изучения бухгалтерии и заводского дела. Но будущий актер сверх установленной программы знакомится со всеми видами театральных представлений Москвы. А их было немало. Спектакли давались в Хирургической школе, в Славяно-греко-латинской академии. Широкой публике показывали свои спектакли московские «охочие комедианты». Оперно-балетные представления давали в Москве итальянцы. К моменту открытия своего театра в Ярославле Федор Волков был знаком с первыми пьесами Сумарокова.

Через год Волков вернулся в Ярославль, а в 1750 году в старом амбаре своего отчима, купца Ф. Полушкина, он организовал публичные выступления своей труппы.

Даже для такого бойкого города, как Ярославль, затея Волкова казалась диковинной. Отношение к спектаклям было разное. Местное духовенство не одобряло «богомерзкого» дела. Роптала и пыталась всячески устрашать лицедеев и зрителей косная часть купечества. Но зал всегда был переполнен. Жители старинного русского города, за столетия привыкшие к нехитрым увеселениям и забавам, потянулись к театру. При отсутствии газет, книг, достаточного количества школ и грамотных людей роль театра была особенно важной и почетной.

На пожертвования граждан и на деньги самого Волкова воздвигли специальное здание театра. Федору Григорьевичу приходилось быть не только актером, но и архитектором, строителем, художником, машинистом сцены. На нем лежали и заботы о репертуаре. А репертуар у ярославцев был по тому времени велик и разнообразен: исполнялись школьные драмы, комические пьесы собственного сочинения о ярославских нравах, трагедии Сумарокова, комедии Мольера. Для каждого спектакля писались декорации, самим Волковым подбиралась музыка. Соратники его — бывшие семинаристы, мелкие служащие, переписчики, ремесленники — из любителей превращались в профессиональных актеров. Они играли в театре, который функционировал регулярно, давал платные спектакли.

Весть о ярославском театре дошла до Петербурга, и Елизавета Петровна повелела привезти к ней ярославских лицедеев. В самом начале 1752 года они прибыли в столицу и показали придворным зрителям трагедии Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор», «Гамлет» и «Комедию о покаянии грешного человека» Дмитрия Ростовского¹. По свидетельству современника, «искусные и знающие люди увидели превеликие способности в сем г. Волкове и прочих его сотоварищах, хотя игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством»².

Федора Волкова, его брата Григория, Нарыкова (впоследствии он примет фамилию «Дмитревский») и других ярославцев определили в Шляхетный корпус, где они должны были изучать театральное дело и различные науки. Но в одеянии и содержании их не приравнивали к дворянским юношам, и жилось им в корпусе неуютно и несытно. Федор Волков занимался старательнее других. Он тратил все свои деньги на книги, ноты и очень нуждался.

По выходе ярославцев из корпуса, в 1756 году, императрица Елизавета и учредила государственный публичный театр.

¹ Д. Ростовский (1651—1709) — митрополит, активный деятель школьного театра.

² Опыт исторического словаря о российских писателях. Собрал Н. И. Новиков. СПб., 1772, с. 23.

Трудной была жизнь молодой труппы и ее руководителей. Отданное под театр здание оказалось сырым, холодным, неблагоустроенным. Находилось оно в малонаселенной части Петербурга и посещалось плохо. Недоставало дров, свечей. На содержание театра отпускались мизерные средства, тогда как на иностранных гастролеров тратились колоссальные суммы. Директор театра А. П. Сумароков постоянно обращался к правительству с письмами, в которых требовал поддержки и внимания к театру, резко обвинял чиновников в бездушии. Сумароков многое сделал для становления первого русского профессионального театра. Но в 1761 году он был уволен в отставку, а за два года до этого театр из публичного был превращен в придворный.

После отставки Сумарокова «первый актер» русского театра Ф. Волков стал во главе театра. Один из биографов Федора Григорьевича писал о нем: «Сей муж был великого, обымчивого и проницательного разума, основательного и здравого рассуждения и редких дарований, украшенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг»¹. Волков был не только выдающимся актером, но и человеком государственного ума. Истинный патриот, Федор Григорьевич тяжело переживал правление тупоумного, злого и ненавидящего все русское Петра III, занявшего престол в 1761 году. Федор Волков и его брат Григорий оказались в числе тех, кто участвовал в свершении переворота 1762 года, надеясь, что новая императрица будет способствовать просвещению, развитию искусств, улучшит жизнь народа.

Императрица предлагала Волкову высокий правительственный пост и дворянское звание. Но он предпочел театр, актерскую деятельность и отдал этому всю свою педолгую жизнь и великий талант.

Волков был актером широкого диапазона. Он с одинаковым блеском выступал в трагедиях и комедиях. В совершенстве освоив исполнительскую манеру своего времени, правила декламационного искусства, Волков внес в них и новые черты. Для него было характерно стремление к естественности, эмоциональность, яркий темперамент. Поиски сценической правды, начатые Волковым, в недалеком будущем стали отличительной чертой русского театра. Через много лет М. С. Щепкин, рассуждая о величии, славе и самобытности русского театра, особо подчеркнул, что именно Волкову последующие поколения российских актеров обязаны всем лучшим.

Играть Волкову приходилось много. И в ярославской и в петербургской труппе он был «первым актером». Федор Григорьевич выступал в пьесах из репертуара школьного театра, в интермедиях и переводных пьесах иностранных авторов; он дал сценическую жизнь многим персонажам драматургии Сумарокова. Полный список его ролей не сохранился. Орывочны и невелики непосредственные отзывы о его выступлениях. Известно, что в ряде своих ролей — Ос-

¹ Опыт исторического словаря о российских писателях, с. 23.

кольда (трагедия Сумарокова «Семира»), Американца (балет с текстом «Прибежище добродетели»), Марса (пролог «Новые лавры») — актер был вдохновлен темой тираноборчества, утверждал гуманизм, справедливость, высокое гражданское достоинство.

Ф. Г. Волков был не только первым актером-профессионалом, но и первым режиссером. Дарование его как режиссера широко проявилось в постановке массовых сцен и представлений. Режиссерский опыт, приобретенный в ярославском, а затем в петербургском театре, помог Волкову организовать грандиозный уличный маскарад «Торжествующая Минерва», состоявшийся в Москве в 1763 году по случаю коронации Екатерины II. В процессии-маскараде принимали участие сотни людей. На площадях и улицах Москвы располагались огромные хоры. Гуляния продолжались три дня.

Екатерина хотела, чтобы маскарад восхвалял ее как умную, гуманную царицу, несущую благо своим подданным. Волков придал празднеству иной смысл. В яркой форме, близкой к народной, в маскараде были показаны и неприглядные стороны жизни государства Российского. Волков смело обращался к приемам народных игр, скоморошских забав, к песенному и плясовому фольклору. Нужно было иметь огромный талант режиссера и организатора, чтобы создать такое грандиозное и красочное зрелище.

Руководя маскарадом, с непокрытой головой разъезжая среди процессий, Волков простудился и умер. Смерть его была тяжелой утратой для русской культуры.

Но начинаниям Волкова суждено было жить и развиваться. В частности, продолжал существовать театр, основанный им в Ярославле. После отъезда Волкова в Петербург труппу возглавили его братья, Алексей и Гавриил. Театр пользовался большим успехом у ярославских зрителей. И с тех пор театральное дело в Ярославле не прекращается. Ныне Ярославский драматический театр — один из лучших в РСФСР. Носит он имя своего основателя Ф. Г. Волкова.

Заметную роль в театральной жизни Петербурга играл созданный в 1779 году театр на Царицыном лугу (ныне Марсово поле), принадлежавший Карлу Книпперу. Труппу этого частного театра составляли молодые актеры, обученные в школе при московском Воспитательном доме. В Воспитательный дом брали «незаконнорожденных» детей и детей бедноты. Обучали их ремеслам и художествам. В начале 70-х годов в школе ввели драматические и танцевальные классы. Молодежь, окончившая эти классы, составила труппу театра Книппера. Самое активное участие в работе этой труппы принимал ближайший сподвижник Волкова И. А. Дмитриевский. Он продолжил обучение молодых артистов, готовил с ними спектакли, совмещая эту деятельность со службой в государственном театре (теперь уже не публичном, а придворном).

Театр Книппера пользовался большим успехом у публики. Репертуар его состоял из произведений русских авторов. На его сцене были поставлены «Бригадир» и «Недоросль» Д. И. Фонвизина. С ог-

ромным успехом шли здесь русские комические оперы, в том числе «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова. Но Книппер плохо относился к молодым актерам, не выполнял своих обязательств перед Воспитательным домом и в 1782 году был отстранен от театра. Во главе молодой труппы стал Дмитревский, много сделавший для своих младших собратьев по искусству. Он приглашал для их обучения лучших преподавателей пения и танцев, тратя на это собственные сбережения. Успех театра, популярность его у публики возрастали с каждым спектаклем.

Демократичный репертуар театра и его популярность среди широких кругов зрителей стали беспокоить Екатерину. В 1783 году театр был закрыт.

Все официальные театры Петербурга находятся под строгим контролем двора. Несколько по-иному складывается во второй половине века судьба московских театров. Они развиваются под сильным воздействием просветительских идей, в их создании активное участие принимает нарождающаяся разночинная интеллигенция. Огромное влияние на театральную жизнь Москвы оказывает университет. Связь его с театром сохранится на долгие годы.

Наряду с профессиональным театром в Москве по-прежнему существует театр «охочих комедиантов». Его репертуар пополняется новыми темами и образами. Зло высмеиваются льстецы и низкопоклонники, раболепствующие перед титулами, званиями. Усиливается антиклерикальная направленность интермедий.

В 1756 году в культурной жизни Москвы произошло важное событие — начал функционировать Университетский театр. Вскоре при нем были открыты классы, в которых обучали драматическому искусству. Вчерашние любители-студенты превратились в профессиональных актеров. Эта первая московская профессиональная труппа была создана в 1759 году и стала называться **Русским театром**. В организации ее принимал участие Волков. В дальнейшем помощь и внимание театру оказывали Дмитревский и Сумароков, который руководил и постановкой своих пьес.

Русская труппа выступала в «Оперном доме», расположенном вдали от центральной части города, попеременно с итальянской оперно-балетной труппой Джованни Батиста Локателли, которому и принадлежал «Оперный дом». Русские актеры ставили произведения А. П. Сумарокова, Ж.-Б. Мольера и М. М. Хераскова (1733—1807), одного из ранних представителей дворянского сентиментализма в драматургии.

Итальянские спектакли посещались публикой плохо, а постановка этих оперно-балетных представлений требовала больших затрат. Локателли разорился и отошел от управления театром. В дальнейшем руководство московским театром принадлежало различным антрепренерам. Спектакли давались на сценах частных театров.

Московская труппа, работавшая вдали от двора, смелее пополняла свой репертуар новыми пьесами — типа слезных» (или «мещан-

ских») драм, ставила спектакли антифеодалного направления. Успешно продолжал в Москве свою деятельность и театр при Воспитательном доме.

Но особенно значительную роль в развитии московского театрального дела сыграл **Петровский театр** (названный так по месту расположения — на улице Петровке, там, где сейчас находится Большой театр). Открылся он в 1780 году. Создателем и антрепренером его был англичанин Меккол Медокс. Зал этого общедоступного театра вмещал около тысячи зрителей. Здесь был огромный партер, ложи, три яруса. Посещали театр все слои населения Москвы.

На репертуар, манеру исполнения, на творческие принципы Петровского театра оказывали влияние Московский университет, представители передовой общественной мысли. Они принимали самое непосредственное участие в деятельности театра. Большое значение в развитии театра имели просветительские идеи Новикова, — они вооружали театр, подготавливали зрителя. Благодаря им возрастал интерес к переводам и изданию пьес прогрессивной зарубежной драматургии.

Солидно выглядел репертуар театра, разнообразны были представления. На сцене Петровского театра шли отечественные и зарубежные драмы, комедии, трагедии, оперы, балеты, комические оперы. Здесь показывали комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», впервые в России была осуществлена постановка «Женитьбы Фигаро» Бомарше. С успехом ставились пьесы Лессинга, Княжнина, Николаева.

При театре было нечто вроде нынешнего художественного совета. В него входили актеры, драматурги, знатоки искусства. На этом совете распределялись роли, утверждались новые спектакли. Здесь же решался вопрос о том, сколько времени необходимо для разучивания пьесы. На генеральную репетицию приглашались драматурги, друзья театра. Они совместно решали вопрос о возможности показа спектакля зрителям.

Пьесы реакционных авторов и самой Екатерины занимали в репертуаре небольшое место. Поэтому деятельность этого театра — театра передовой общественной мысли, театра, пользовавшегося огромной популярностью, — встревожила двор. В 1789 году Медокс был вынужден передать театр Опекунскому совету.

В 1805 году Петровский театр сгорел. Долго стоял его обугленный остов, напоминая москвичам о погибшем демократическом, общедоступном театре. В том же году московские театры потеряли самостоятельность: они перешли в ведение дирекции императорских театров.

Во второй половине XVIII века получают развитие не только театры Петербурга и Москвы, но и **провинциальные и крепостные театры**.

Провинциальные театры были в таких крупных городах, как Харьков, Казань, Саратов, Нижний Новгород, но существовали они и в маленьких городках, как, например, в Богородицке и даже на



*П. И. Жемчугова. Портрет
работы Н. Аргунова*

далекой окраине страны — в Иркутске. Эти театры ставили в основном пьесы отечественных авторов, отдавая предпочтение комедийному жанру. Провинциальный театр способствовал широкой профессионализации актерского творчества. Из среды провинциальных актеров вышло много одаренных мастеров сцены, в том числе великий М. С. Щепкин.

Русские магнаты — владельцы сотен тысяч крепостных душ — не желали отставать от императорского двора. При своих усадьбах они воздвигали руками крепостных роскошные театры, картинные галереи, пиршественные залы. Столичному дворянству в свою очередь подражало провинциальное дворянство, заводя театры при своих городских усадьбах и поместьях. Были крепостные театры, которые по широте репертуара, одаренности актеров, сценической технике, роскоши костюмов соперничали с императорской сценой. Такими были театры Шереметевых (в подмосковных имениях Куусково и Останкино), Юсупова (Архангельское под Москвой). При них содержались огромные драматические, оперные и балетные труппы, оркестры, штат декораторов и учителей актерского искусства.

Из среды крепостной интеллигенции вышло много одаренных мастеров — художников, архитекторов, композиторов, актеров. Трагич-

ной была их судьба. Талант и мастерство не спасали их от телесных наказаний, унижений, угрозы быть проданными, разлученными с семьей. О беспросветно тяжелой доле крепостных актеров написано немало произведений. К лучшим из них принадлежат повести «Сорока-воровка» Герцена, «Тупейный художник» Лескова, «Записки Щепкина. Удача крепостных актеров нашла отражение и в комедии Грибоедова «Горе от ума».

О тяжелой доле крепостной актрисы свидетельствует биография Прасковьи Ивановны Жемчуговой-Ковалевой (1768—1803). Актриса редкого трагического дарования должна была растрачивать свой талант на репертуар, не свойственный ее призванию. Лишь изредка доводилось ей играть и петь в спектаклях, близких ее таланту и актерскому сердцу (Элиана в «Самнитских браках» и др.). Полюбивший ее граф Шереметев не мог оформить брака с крепостной «актеркой». Долго оставалась она в звании наложницы, любовницы его сиятельства графа. Оторванная от родных и близких, игнорируемая высшим обществом, она жила затворницей в богатых хоромах Шереметева. За несколько лет до смерти П. И. Жемчугова получила вольную, и Шереметев тайно обвенчался с ней.

Непосильный труд с детских лет, тяжелая личная драма рано свели в могилу эту замечательную актрису.

Драматургия и репертуар театра второй половины XVIII века. Творчество Д. И. Фонвизина и его современников

ВО ВТОРОЙ половине века русский театр располагал большим и жанрово разнообразным репертуаром. Это сатирическая комедия, политическая трагедия, «мещанская» драма и «слезная» комедия, комическая опера.

Особое место в драматургии этого времени занимает творчество Д. И. Фонвизина (1745—1792), явившееся вершиной театральной культуры XVIII века. Наследуя традиции классицистской комедии, Фонвизин уходит далеко вперед, по существу являясь родоначальником критического реализма в русской драматургии. Его творчество выражало протест против крепостного произвола и общественных пороков, мешавших развитию страны и национальной культуры. А. С. Пушкин назвал великого драматурга «сатиры смелым властелином», «другом свободы». М. Горький утверждал, что Фонвизиним начата великолепнейшая и, может быть, наиболее социально плодотворная линия русской литературы — линия обличительно-реалисти-

ческая. Творчество Фонвизина оказало огромное влияние на современных ему и последующих писателей и драматургов.

Денис Иванович Фонвизин рано приобщился к театру. Театральные впечатления — самые сильные в его юности: «...ничто в Петербурге так меня не восхищало, как театр, который я увидел в первый раз отроду. Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно»¹. Еще студентом Фонвизин принимает участие в жизни Московского университетского театра. В дальнейшем Денис Иванович поддерживает связи с крупнейшими деятелями русского театра — драматургами и актерами А. П. Сумароковым, И. А. Дмитриевским и другими, выступает с театральными статьями в сатирических журналах. Эти журналы оказали большое влияние на творчество Фонвизина. В них он порой черпал мотивы для своих комедий.

Драматургическая деятельность Фонвизина начинается в 60-е годы. Поначалу он переводит иностранные пьесы и «перелагает» их на русский лад. В одной из этих пьес появляется образ крестьянина, рассказывающего о тяжелой доле крепостных. Но это было только пробой пера. Фонвизин мечтал создать национальную комедию.

«Бригадир» — первая оригинальная пьеса Фонвизина. Она была написана в конце 60-х годов. Сюжет ее незатейлив. В деревню к советнику приезжает бригадир с женой и сыном Иванушкой. Советник хочет выдать за Иванушку свою дочь Софью. Софья же любит благородного, но бедного дворянина Добролюбова. Бедный жених не устраивает советника. Но Добролюбов выигрывает процесс и становится богатым. Советник меняет свое решение.

Почти все действующие лица влюблены. Это придает действию комедийность и динамику. Бригадир влюблен в советницу, советница — в его сына Иванушку, советник — в бригадиршу, Иванушка — в советницу. В финале пьесы раскрываются все эти запутанные увлечения. Разъяренный бригадир со своей семьей покидает дом советника.

Незамысловатость сюжета не помешала Фонвизину создать остро-сатирическое произведение, показать нравы и характеры своих недалеких героев. Пьесу «Бригадир» современники называли «комедией о наших нравах». Написана эта комедия под влиянием передовых сатирических журналов и сатирической комедии русского классицизма.

Бригадир — невежественный помещик, привыкший управлять людьми с помощью угроз, ругани, побоев. Советник — лихоимец-чиновник, убежденный, что не брать взяток нельзя; в отставку он ушел, разбогатев после указа против взяточничества. Иванушка учился в Париже у француза-кучера и усвоил несколько французских фраз, которые вставляет в разговор по любому поводу. Но всему русскому

¹ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 92—93.

Иванушка относится с презрением. Его единомышленницей является недалекая, лживая, занятая нарядами советница. Она тоже ненавидит все русское, крепостных своих называет «скотами».

Персонажи комедии не являются носителями какой-либо одной черты характера, добродетели или порока. Это живые натуры, сформировавшиеся в определенных социальных условиях. Лишь Добролюбов и Софья сохраняют в себе все черты идеальных положительных персонажей комедии классицизма. Особенно удался драматургу образ бригадирши Акулины Тимофеевны. Она так же невежественна и груба, как и другие персонажи. Но в то же время есть в ее натуре добродушие, сострадание. Она нежно любит сына, с уважением относится к учению. Бригадирша напоминала зрителям многих женщин того времени, воспринималась как типический персонаж. По свидетельству современников, каждый узнавал в ней бабушку, тетюшку или какую-нибудь свояченицу.

Комедия «Бригадир» была поставлена в 1780 году в Петербургском театре на Царицыном лугу.

Вторая комедия Д. И. Фонвизина, «Недоросль», была завершена в 1782 году. Она принесла автору долгую славу, поставила его в первые ряды борцов с крепостничеством. Важнейшие для эпохи проблемы разрабатываются в этой пьесе. Говорится в ней о воспитании дворянских сынков-недорослей и о нравах придворного общества. Но острее всего поставлена проблема крепостничества, злонравия и безнаказанной жестокости помещиков.

Олицетворением помещичьего произвола стала в комедии Фонвизина госпожа Простакова. Крестьян, работающих на барщине, и дворовых она не считает людьми. Весь день Простакова в хлопотах: «С утра до вечера, как за язык подвешена, рук не покладаю, то бранюсь, то дерусь; тем и дом держится...» Своей преданной рабе Еремеевне, выкормившей Митрофана, она платит «по пяти рублей в год, да по пяти пощечин в день». О жизни ее крестьян можно судить по словам самой помещицы: «С тех пор как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже собрать не можем. Такая беда!» И все-таки Простакова — не чудовище, не утрированный комедийный персонаж, а живой человек. Есть и у нее человеческое чувство — любовь к сыну. Ради сына она способна пожертвовать всем. Конечно, любит она уродливо, старательно воспитывая в сыне бессердечие, жестокость, эгоизм.

Фонвизин впервые в литературе и драматургии создал достоверную картину русской жизни, наполненную подмеченными им в реальной действительности деталями быта. Драматург обобщил и типизировал большой жизненный материал. Комедия его сыграла решающую роль в деле демократизации русского театра и драматургии. В «Недоросле» впервые с такой художественной силой прозвучал протест против произвола помещиков, против издевательств над живыми людьми. «Недоросль» написан богатым, живым разговорным языком. Широко используется в пьесе народная речь.

Фонвизин не избегал условного ограничения сценического времени, прямолинейной риторичности, но в «Недоросле» действуют уже не просто злонаправленные и благонаправленные помещики, здесь сталкиваются две идеологические силы — крепостники и представители дворянского просветительства. Стародум, Милон, Правдин, Софья более жизненны, чем аналогичные персонажи в классицистской комедии, хотя и не избежали схематичности, свойственной положительным героям классицизма.

24 сентября 1782 года «Недоросль» был поставлен в театре на Царицыном лугу. Фонвизин и Дмитревский являлись его режиссерами. Спектакль пользовался большим успехом у широкой публики. Враждебно отнеслись к нему придворные круги и реакционная часть дворянства. 14 мая 1783 года состоялась премьера «Недоросля» на сцене Петровского театра в Москве. Премьера и дальнейшие спектакли шли с огромным успехом.

Во второй половине века комедийный жанр получает особенно широкое развитие. Драматурги Я. Б. Княжнин (1742—1791), В. В. Капнист (1757—1823), И. А. Крылов (1769—1844) в своих *сатирических комедиях* критикуют дворянское общество, едко высмеивают его пороки, показывают характеры, выхваченные из русской действительности. В комедийных произведениях Княжнина и Капниста заметна связь с классицистской комедией. В них четко обозначена основная правоучительная идея, действующие лица строго разделены на положительных и отрицательных, имена и фамилии персонажей определяют черты их характера и место в развитии сюжета; любовные перипетии, как правило оканчивающиеся благополучно, занимают не последнее место в развитии действия. Комедии эти, как и чисто классицистские, написаны стихом.

Вместе с тем в сатирических комедиях ощутима связь и с драматургическими достижениями Фонвизина, и с пьесами прогрессивных зарубежных авторов. Осмеяние пороков в них социально заострено, в образах много жизненно достоверных черт. Наконец, в большей мере, чем в комедиях классицизма, здесь наблюдается связь с народным театром, с игрищами, с озорным и остроумным искусством скороходов.

Приемом гротеска широко пользуется Княжнин в стихотворной комедии «Хвостун» (1786). Образы дворян, домогающихся высоких постов, автор наделяет живыми характерными чертами, заостряет их, вводя различные комические ситуации, использует яркую речевую характеристику. Пьеса осуждает фаворитизм, так прочно утвердившийся при дворе Екатерины II, невежество, самодурство дворян, которых без особого труда может обмануть случайный врунишка-проходимец.

Врагом екатерининского законодательства, чиновничьего произвола и взяточничества выступает Капнист в комедии «Ябеда» (1793). Идея и тема этой пьесы, даже имена действующих лиц перекликаются со статьями журналов Новикова, с произведениями Фонвизина.

Многое в содержании комедии подсказали автору собственные наблюдения: ему пришлось судиться из-за незаконно отобранного имения. Гнев вызвала у него страшная картина судебного произвола. Капнист был далек от мысли писать и говорить об этом как о частном случае. События в пьесе происходят в одном из провинциальных городов, но автор представляет дикий судебный разгул как явление типическое, повсеместное. Драматург прибегает к смелым, социально значимым обобщениям. Судебная палата, где решается дело, представлена как образ российской администрации и суда.

Традиционно прост сюжет комедии-сатиры. Злонравный жулик и ябеда Праволов, не раз отсуживавший чужие имения, хочет заполучить еще одно поместье. Он затевает тяжбу с честным и великодушным офицером Прямиковым. Чтобы незаконно выиграть дело, Праволов щедро раздает взятки. Солидный куш получает и председатель гражданской судебной палаты Кривосудов, который, кстати, соглашается отдать свою дочь за мошенника Праволова. Суд присуждает Праволову чужое имение.

Наконец в дело вмешиваются власти, узнавшие о беззаконии. Праволова арестовывают, членов суда самих отдают под суд. Прямикову возвращают его имение, и он женится на дочери судьи Софье. Но этот типический для классицистской комедии финал с торжеством добра и справедливости не снижает обличительный пафос комедии. Пафос этот особенно сильно дает о себе знать в сцене пирушки чиновников и в сцене заседания суда в пятом действии. Здесь во всей неприглядности показаны произвол, взяточничество, круговая порука мошенников. Капнист прибегает к яркому сатирическому приему. Сгорело присутственное место, и заседание суда переносится в дом Кривосудова. Один и тот же стол, только покрываемый скатертью разного цвета, служит для пьяной оргии, дележа взяток и для судопроизводства.

Лейтмотивом пьесы является куплет, который первым запекает прокурор Хватайко:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать!

Естественно, что такая пьеса не могла долго продержаться в репертуаре. После четырех представлений в петербургском театре на нее был наложен царский запрет.

Передовые общественные позиции дворян-драматургов выявились ярче всего в жанре *политической трагедии*. Политическая трагедия конца века поднимала самые жгучие социально-исторические проблемы. Их подсказывала сама жизнь. В памяти еще свежи были события недавних крестьянских войн. В стране усиливалась борьба с феодализмом. Политика Екатерины не оправдала надежды тех, кто хотел видеть в ней просвещенную монархиню. Развивая традиции класси-

цистской тираноборческой трагедии, представители жанра политической трагедии выступали уже не только против тирана, но и против строя, порождающего тиранию. Не будучи сторонниками революции, некоторые из драматургов этого жанра объективно отражали революционные тенденции.

Крупнейшие представители жанра политической трагедии — Я. Б. Княжнин и Н. П. Николев (1758—1815) — в своих произведениях осуждали самодержавную власть. Так, в трагедии Николева «Сорена и Замир» (1784) русский монарх Мстислав выведен жестоким тираном, не признающим за своими подданными никаких прав. Безграничное самовластие приводит ко многим бедам и несчастьям, к гибели людей.

Императрица была не в силах воспрепятствовать распространению революционных идей. Кроме прямой расправы, гонений и запретов, она использовала и еще один способ борьбы с «вредными» пьесами и идеями: сама бралась за перо, сочиняла не только комедии, но и пьесы на исторические темы. При этом она беззастенчиво искажала исторические факты, восхваляла свое правление и утверждала царскую власть как данную от бога, существовавшую вечно. В пьесе «Историческое представление, без сохранения театральных правил, из жизни Рурика» Екатерина пыталась доказать, что славяне, в том числе жители Новгорода, кроме монаршей власти, никакой другой не знали. Монархическая власть — самая верная и любимая народом, утверждает императрица. Легендарного Вадима Екатерина II превращает в заговорщика, интригана, который хочет отобрать престол у своего двоюродного брата Рурика. Вадим поднимает мятеж. Однако, узнав о приближении Рурика, немногочисленные соратники претендента на власть разбегаются, а сам Вадим склоняется перед Руриком и получает его прощение. Нравоучительный вывод: мятеж против царской власти неминуемо кончается поражением.

Открыто бросил вызов императрице драматург Княжнин, написав трагедию на тот же сюжет — «Вадим Новгородский» (1789). Назвав так пьесу, автор сразу же вскрывал иную политическую основу своей трагедии. Сюжетные коллизии «Вадима Новгородского» во многом совпадают со сценическими ситуациями «Рурика», но получают совсем другую окраску.

Новгородский полководец Вадим долгое время находился со своей дружиной в далеком походе. Во время его отсутствия главой в городе был посадник Гостомysl. Междоусобица бояр, состязавшихся в гордыне, заставила престарелого Гостомысла призвать на помощь варяжского князя Рурика. Вскоре Гостомysl умирает, перед кончиной завещав новгородцам отказаться от вольности и подчиниться князю. Народ признает Рурика своим владыкой, обретя в его правлении защиту от междоусобицы бояр.

Свободолюбивый Вадим и его соратники, вернувшиеся из военного похода, не могут смириться с лишением вольности. Они поднимают восстание против самодержавной власти. Дочь Вадима, Рамида,

преданная всей душой отцу, сообщает ему о своей любви к Рурику. Такое чувство к тирану Вадим считает преступным. Не в силах преодолеть борьбу долга и чувства, Рамида умоляет Рурика отказаться от престола. Но избранный на княжение народом Рурик не может этого сделать: в отречении его от престола народ увидит малодушие, трусость. Противники вступают в бой. Погибают верные друзья Вадима, а сам он попадает в плен.

Идея произведения во всей полноте выявляется в пятом акте. Обезоруженный и плененный Вадим не сломлен. Он отвергает предложение Рурика помириться. Рурик хочет передать Вадиму венец самодержца, но Вадим восстает против самой идеи самодержавия. Видя новгородцев, ставших на колени перед Руриком, Вадим испытывает стыд и презрение. Он требует свой меч и закаляется. Смертью своей Вадим бросает вызов самодержавию, в существовании которого, по его убеждению, заключена идея рабства.

Таким образом, Княжнин показывает, что древние славяне не знали монаршей власти, идея вольности владела русскими сердцами. Свержение Рурика означало бы восстановление прав русского человека на свободу. Оба героя оказываются положительными — оба действуют согласно искренним своим убеждениям. Рурик даже готов пойти на уступки Вадиму. Показывая Рурика таким, Княжнин тем отчетливее проводит идею антимонархизма. Не личные соображения, но защита святой вольности народа движет Вадимом. Монархическая власть, по Княжнину, является злом вне зависимости от личных качеств царя. «Какой герой в венце с пути не сокрутился?» — выражает эту мысль Княжнин словами одного из героев.

Трагедия вызвала гнев императрицы. Екатерина запретила ставить пьесу в театрах, а изданные экземпляры повелела сжечь. Но решительная антимонархическая направленность трагедии Княжнина вскоре нашла живой отклик в драматургии декабристов.

Николев, работая над пьесами, мыслил и как режиссер будущих постановок своих произведений. В его политические трагедии введены массовые сцены, световые эффекты (ночь и войны с факелами), текст снабжен обилием ремарок, указывающих на обстановку, в которой происходит действие. Княжнин же, стремясь подчеркнуть в своем «Вадиме Новгородском» драму идей, исключает всякие сценические эффекты, строит пьесу в форме высокой классицистской трагедии. Драматургии декабристов оказалась особенно близка такая суровая и лаконичная форма.

«Слезная» комедия и «мещанская» драма на русской сцене представляли новое литературное направление — сентиментализм.

В последней трети века классицизм утрачивает свое ведущее положение и уступает его сентиментализму. Теме разума и гражданского долга — ведущей теме классицизма — сентиментализм противопоставил внимание к внутреннему миру человека, к его чувствам, к его праву на личное счастье. Мир чувств высокопоставленных и

обыкновенных людей был, по утверждению сентименталистов, равноценен. А это означало, что и деление литературы на «высокие» и «низкие» жанры неправомерно.

Европейский сентиментализм развивался как художественное направление, связанное с утверждением третьего сословия — буржуазии, ее более демократических по сравнению с дворянскими взглядов. Русский же сентиментализм, в отличие от европейского, не мог быть буржуазным: третье сословие в России было еще слабо развито и слишком зависело от самодержавно-крепостнического режима. Сентиментализм в России был дворянским. Отражая повседневную жизнь людей разных сословий, писатели-сентименталисты уделяли внимание и осуждению нравов дворянства, не отвергая при этом самого строя, породившего эти нравы.

Одним из первых представителей русского сентиментализма в драматургии был Владимир Игнатьевич Лукин (1737—1794), ярый противник драматургии классицизма. Он объявлял себя сторонником русского репертуара, русской комедии, с национальными нравами и характерами. Эти устремления были прогрессивны. Но практическое осуществление их в творчестве Лукина оказалось противоречивым. Он в основном приспособлял французские пьесы к условиям русской жизни, давал русские имена французским героям.

Из десяти пьес, написанных Лукиным, только одна оригинальная, самостоятельно созданная автором. Это «Мот, любовью исправленный» (1765).

Молодой дворянин Добросердов, подстрекаемый своим «другом» Злорадовым, в разгульной жизни проматывает отцовские имения. Кредиторы грозят ему тюрьмой. Много злых козней строит Злорадов против своего ветреного друга. Добродетельная дворянка Клеопатра приходит на помощь Добросердову. Любовь Клеопатры, ее чувствительная душа помогают легкомысленному юноше стать на путь истинный, спасают его от тюрьмы и бедности.

По пьесе «Мот, любовью исправленный» можно судить о том новом, что принесла драматургия сентиментализма. В пьесе органически сочетается «жалостливое» и смешное, выводится много новых для того времени образов. Таков добродетельный, честный купец Правдолюб, а также крепостные слуги Василий и Степанида. В отличие от героев классицистских пьес, где простолюдин мог быть лишь комическим персонажем, герои Лукина нравственны, умны, сострадательны и не приемлют нравов дворян, их распущенности, легкомыслия, беспечности. Лукин беспощаден к помещикам, проматывающим состояние, бессердечен к крестьянам. Но осуждает он плохих помещиков, а не сам строй, дающий им право распоряжаться людскими судьбами. Сочувствие барину, попавшему в беду, Лукин считает положительным качеством слуг. Василий не покидает Добросердова после денежного краха, а затем отказывается от вольной.

Лукин, как и многие представители сентиментализма, обходит острые социальные проблемы, сосредоточивая свое внимание на эти-

ческих вопросах, тщательно выписывая торжество добродетели. Представители передовой просветительской мысли критиковали пьесы Лукина.

Одним из основоположников сентиментализма в русской драматургии был и Михаил Михайлович Херасков (1733—1807). Первым образцом русской «слезной» драмы стала его «Венецианская монахиня» (1758).

Ломая законы классицизма, Херасков смешивает в своих произведениях комическое и трагическое. Однако дать широкой картины действительной жизни ни в одной из своих пьес он не смог. Только христианское смирение, религиозная мораль, по мнению Хераскова, приносит счастье людям. В «Венецианской монахини» он осуждает любовные страсти, в комедии «Безбожник» выступает против вольнодумства, а в сентиментальной драме «Друг несчастных» изображает идиллический мир, населенный добродетельными дворянами и справедливыми, честными чиновниками, которых боготворят крестьяне. Лишенные национальных и бытовых примет, пьесы Хераскова оказывались близкими к классицистским, законы которых он стремился разрушить.

Значительное место в репертуаре русского театра занимала *комическая опера*, возникшая в начале 70-х годов XVIII столетия. Комическая опера была тесно связана с крестьянской тематикой, всегда волновавшей передовую общественную мысль. В атмосфере усиливающегося антифеодального движения конца века крестьянская тема — участь крепостных — становилась особенно актуальной и злободневной.

Героями комических опер являлись крестьяне и разночинцы. В отличие от героев классицистской комедии, они выступали здесь не только в виде слуг или иных смешных персонажей, которым недоступны высокие чувства, но оказывались способны на благородные поступки, на борьбу за свои права. Смешение драматического и комедийного в сюжете отражалось и в структуре образов.

Комическая опера XVIII века не похожа на известные нам ныне оперные представления. Это драма, включающая различные вокальные номера, сольные и хоровые, а также танцевальные сцены. Главенствовали в ней черты драматического спектакля. Актуальность тематики, сочетание в одном спектакле различных сценических искусств, живость и яркость представления делали комическую оперу популярным жанром. Особенно большим успехом пользовалась она у демократической аудитории. Комическая опера сблизила профессиональную сцену с русским песенно-танцевальным фольклором, с бытовыми обрядами.

По двум направлениям развивается жанр комической оперы. Первое из них включало в себя элементы обличительно-реалистические. К нему принадлежали М. И. Попов (1742—1790), Я. Б. Княжнин, И. А. Крылов и Н. П. Николаев. Эти драматурги го-

ворили о тяжелой крестьянской доле, о бесправии крепостных. Сюжетные коллизии их комических опер нередко опирались на реальную жизнь, язык был также близок к разговорной речи.

Второе направление было представлено реакционными дворянскими писателями во главе с самой Екатериной II. Они идиллически изображали жизнь крестьян на лоне природы, их любовь к отцам-помещикам. Спектакли эти обставлялись пышно и торжественно, крестьян одевали в атласные костюмы. Действие в этих комических операх нередко происходило в сказочном царстве, сюжеты полностью отрывались от реальной почвы.

Первой русской комической оперой и первой пьесой, в которой героями являлись крестьяне, была «Анюта» М. И. Попова, поставленная в 1772 году. В этой пьесе автор устами крестьян обличает помещиков, с симпатией рисует простых людей, сочувствует им. Вместе с тем крестьяне у него как бы существа низшего разряда: они не способны на тонкие чувства, на настоящую любовь.

Более остро и драматично тема крепостного гнета и беззакония выражена в комической опере Н. П. Николева «Розана и Любим» (1776). Красивая крестьянка Розана поправилась помещику Щедрову. Он пытается соблазнить ее богатыми подарками, обещанием безбедной жизни в его усадьбе. Но видя, что уговоры не приводят ни к чему, он похищает девушку.

Пьеса Николева примечательна не только показом барского произвола, надругательства над человеческим достоинством. Она оправдывает гнев крестьян, их объединение для борьбы с помещиком. Отец Розаны Излет, ее сестра, рыбак Любим и лесничий, вооруженный топором, идут в барский дом выручать Розану. Щедров покорен горячей любовью Розаны и Любима, растроган речью старого вояки Излета. Желая счастья молодым, помещик просит у них прощения.

Правдиво рисуя картины крепостной неволи, Николев не восстает против крепостного права как общественного явления, рождающего беззаконие, произвол. Он лишь против тех помещиков, которые нарушают законы добродетели.

Об участии крепостных, страдающих из-за барских капризов, суеверия, прихоти, находящихся под угрозой быть проданными, отданными в солдаты, сосланными на каторгу, рассказывается в комических операх «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина (1779) и «Кофейница» И. А. Крылова (1783).

Одна из наиболее известных и популярных комических опер XVIII века — опера А. А. Алесимова (1748—1783) «Мельник — колдун, обманщик и сват». Среди действующих лиц этой оперы, поставленной в 1779 году в Московском театре, нет притеснителей — дворян и помещиков. Главный герой ее — находчивый, остроумный мельник; в деревне его величают колдуном. Все остальные персонажи — жители деревни. В сценическое действие органически вплетаются поэтические народные обряды, песни, танцы. Характеры простых людей выписаны с любовью.

Опера Аблесимова пользовалась огромным успехом. Она надолго вошла в репертуар русского театра.

Комическая опера реакционно-охранительного характера показывала крестьян счастливыми, радостными, беспечно веселящимися. В этом идиллическом мире самый добрый, мудрый и справедливый человек — барин. Он соединяет влюбленные пары, отечески разрешает все конфликты. В таком стиле написана, например, комическая опера В. И. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель». Пастух Медор и пастушка Надежда любят друг друга. Но Надежда сомневается в своем избраннике, не верит в его искренность и постоянство. Барин соединяет влюбленных. Веселится вся деревня.

Много комических опер написала сама Екатерина II. Ее псевдонародные произведения строились на смешных недоразумениях, сказочных сюжетах. Спектакли по ее пьесам ставились как феерические представления.

Прогрессивные деятели русской литературы и театра вели борьбу с реакционно-охранительной комической оперой, далекой от событий реальной жизни, подменявшей живых людей пейзажами, аркадскими пастушками.

Актерское искусство второй половины XVIII века. Оформление спектаклей

ВО ВТОРОЙ половине века начинает формироваться национальная исполнительская школа, намечается самобытная манера актерской игры, сценического поведения. Обширный репертуар, включающий пьесы различных направлений, помогал выявлению талантов, совершенствованию актерского искусства. Обогащению профессиональных навыков способствовали выступления драматических актеров в операх, балетах, музыкальных спектаклях.

Русское исполнительское искусство с первых шагов было отмечено самобытными чертами. Его представители стремились вносить новое в сложившиеся театральные-художественные системы, по-своему истолковывать пьесы и образы.

Не «потешника», а художника-просветителя и воспитателя общества видели теоретики классицизма в актере. И русский театр стремился утвердить и развить это основное положение классицистов.

Рядом с классицизмом в драматургии вскоре зарождается сентиментализм («мещанская» драма и «слезная» комедия) и появляются элементы критического реализма. Эти формирующиеся художественные системы также воздействуют на театральное искусство. Активно



*И. А. Дмитревский —
Стародум в «Недоросле»
Фонвизина*

вливают на игру первых профессиональных артистов России исполнительские традиции школьного театра, театра «охочих комедиантов». Есть свидетельства современников о творческом освоении Ф. Волковым и его последователями наследия искусства скоморохов.

Вслед за А. П. Сумароковым первые русские актеры-профессионалы отрицали правила французской декламации, которые во многих театрах Европы считались эталоном для исполнителей классицистской трагедии. В России очень скоро отошли от обязательных для искусства классицизма ограничений. Например, актеры, выступавшие в «высоких» трагических ролях, могли выходить на сцену и в «низкой» комедии.

Среди актеров второй половины века — последователей Ф. Г. Волкова — первое место принадлежит Ивану Афанасьевичу Дмитревскому (1734—1824). Свой сценический путь он начал в Ярославском театре, вместе с Волковым прибыл в Петербург, совершенствовал мастерство, пополнял знания в Шляхетном корпусе и в первом профессиональном русском театре стал одним из ведущих актеров. После смерти Ф. Волкова он возглавил русскую труппу.

Дмитревский был одним из образованнейших людей своего времени. Дважды побывал он за рубежом, где знакомился с творчеством

мастеров театра. Он принадлежал к лагерю прогрессивных художников, ведущих борьбу с напыщенностью придворно-аристократического искусства. В 1802 году Дмитриевский, первым из актеров, был удостоен звания члена Российской Академии наук.

Исполнительским искусством не ограничивалась деятельность даровитого мастера. Он занимался переводами пьес, был режиссером, педагогом, постоянным другом и советчиком начинающих артистов. С именем Дмитриевского связана первая постановка «Недоросля» Фон-визина: он являлся режиссером этого спектакля и исполнителем роли Стародума.

Дмитриевский создал огромное количество сценических портретов. Он выступал в классицистских трагедиях и комедиях, в сентиментальных драмах, в комедиях нарождающегося сатирического направления. Лучшие его роли — Синав и Дмитрий Самозванец в трагедиях А. П. Сумарокова, Добросердов в комедии В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный».

Дмитриевский не признавал распевной декламации, статичности героев классицистской трагедии. Речь его была согрета естественным чувством, восхищала искренностью эмоций. Дмитриевский намечал мизансцены, тщательно отработывал пластику, стремился вносить в классицистские спектакли правду человеческих чувств.

Последнее выступление выдающегося артиста состоялось в 1812 году. Он принимал участие в патриотическом спектакле С. И. Висковатова «Всеобщее ополчение», выступая в роли старика, вносящего свою скромную лепту в дело защиты Родины. Овациями встретил его зрительный зал и актеры — участники спектакля. Его приветствовали не только как одного из основателей русского театра, но и как замечательного общественного деятеля, верного сына своей страны.

Другой видный актер второй половины века — Яков Данилович Шумский (год рождения неизвестен, умер в 1806 году). Шумский также прибыл в столицу с ярославской труппой. Он был талантливым комедийным актером, обладал богатой мимикой, живым сценическим темпераментом. Великолепно исполнял роли слуг — проворных, решительных и смекалистых. В «Недоросле» он играл роль Еремеевны и немало способствовал своей игрой успеху спектакля.

Незаурядным талантом отмечено искусство первых русских актрис. Татьяна Михайловна Троепольская (умерла в 1774 году) начала выступать на сцене московского Университетского театра, а затем в числе лучших его актрис была принята в труппу петербургского придворного театра. Обладая выигрышными внешними данными, красивым, мелодичным голосом, она стала лучшей исполнительницей главных ролей в трагических спектаклях: Ильмены в «Синаве и Труворе», Ксении в «Димитрии Самозванце» и др. С не меньшим успехом играла она в комедийных спектаклях и в «мещанских» драмах. Велика была эмоциональная сила ее воздействия на зрителей, особенно в трагических ролях.

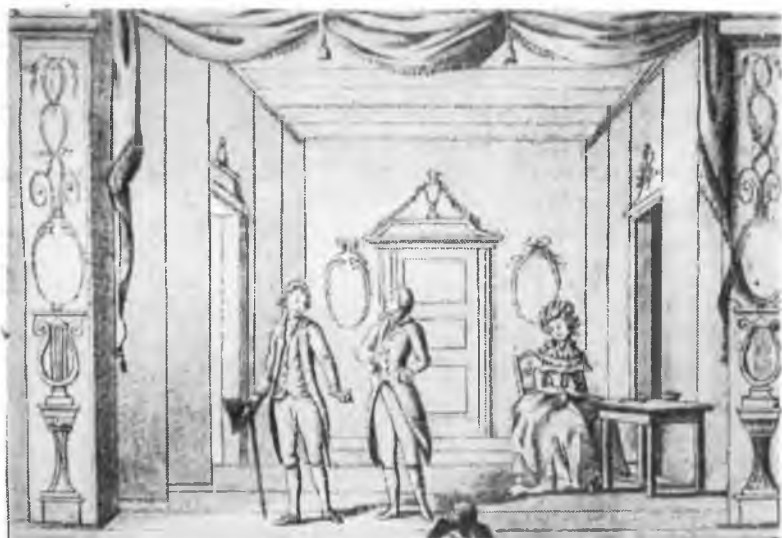
Разносторонней актрисой была Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина, по мужу Дмитриевская (1740—1782). Она обычно играла бойких, озорных и лукавых служанок, но выступала и в серьезных ролях, например в «Прибежище добродетели» А. П. Сумарокова. Уже в молодые годы талантливо исполняла роли старух.

Блестящее дарование Василия Петровича Померанцева (умер в 1806 году) раскрылось на сцене Петровского театра в Москве. Он был актером очень темпераментным, умел покорять зрительный зал силой чувств, неожиданностью сценических красок. Красивый голос, живая мимика, умение создавать различные характеры закрепили за Померанцевым славу ведущего актера Петровского театра. Его искусство и по теме, и по ясным, естественным выразительным средствам было близко демократическому зрителю. Померанцев выступал в «мещанских» драмах в ролях благородных отцов и других героев, встающих на защиту бедных, обиженных и гонимых. Особым успехом пользовался Померанцев в пьесе Бомарше «Евгения» — в роли Гартлея, отца героини. Талантливо исполнял актер и роли русских крестьян, наделяя их подлинно народными, национальными чертами.

Московский актер Яков Емельянович Шушерин (1753—1813) был страстно влюблен в свою профессию. У него не было завидных природных данных, но он много и упорно трудился, для того чтобы стать хорошим актером. В трагическом репертуаре ему не удалось добиться славы, — успех он снискал в «мещанской» драме и в сатирических комедиях Княжнина. Шушерин тоже был сторонником естественной игры, реалистических красок и любимцем демократического зрителя. Подготовке ролей, репетициям Шушерин придавал большое значение. Его сценические портреты были всегда законченны, совершенны.

Петр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812) начал сценическую карьеру на сцене Университетского театра, где исполнял роль Дмитрия Самозванца. Затем он выступал на петербургской сцене в ролях Хорева («Хорев» Сумарокова) и Секста (трагедия Княжнина «Титово милосердие»). Вся дальнейшая его творческая жизнь связана с Москвой, с Петровским театром. В классицистской трагедии Плавильщиков создавал очень эффектные, величественные образы, с пафосом декламировал, следуя законам театральной эстетики классицизма. В отличие от Дмитриевского, он не вносил в трагические роли естественных интонаций. Зато в «мещанских» драмах, в сатирической комедии он выступал как актер, владеющий правдивыми жизненными красками. Так, с успехом играл он в «Недоросле» — сначала роль Правдина, а затем Скотинина. Плавильщиков был человеком эрудированным, имел университетское образование. Он писал пьесы, статьи о театральном искусстве.

Среди крупных актеров второй половины века можно назвать и такие имена, как А. М. Крутицкий, В. Ф. Рыкалов, А. Е. Пономарев, С. Н. Сандунов.



*Представление
«слезной» комедии на
рубеже XVIII—XIX вв.*

Русский театр второй половины XVIII века знал различные виды *декорационного оформления*. Но для спектаклей всех жанров применялись кулисные декорации. Боковые кулисы, падуги, задний занавес являлись постоянным одеянием сцены. Во время антрактов сцена оставалась открытой. Подъемный занавес поднимался в начале спектакля и опускался только по окончании представления. Менять эту традицию, как мы уже говорили, стал А. П. Сумароков в своих спектаклях.

Декорации для трагических спектаклей отличались величавой торжественностью. Чаще всего изображались покои царских дворцов, украшенные монументальными колоннами. На все пять действий полагалась только одна декорация. Если действие происходило около дворца или храма, то зритель видел в перспективе изображение улиц и площадей города.

Еще более лаконично выглядели декорации для классицистских комедий. Обычно все ограничивалось здесь показом одной из комнат дома, где происходили события пьесы. Необходимую по ходу действия мебель вносили слуги.

В последней четверти XVIII века декорационное оформление становится более конкретным, детализированным. Для комедий Лукина и Фонвизина, «мещанских» драм, комических опер пишутся специальные декорации. Мебель и соответствующие аксессуары расставляются на сцене согласно авторским ремаркам. События в коми-

ческих операх происходят на фоне пейзажных декораций, актеры выступают в национальных костюмах.

Большое значение имело музыкальное оформление, призванное создавать определенную атмосферу действия. Этому же служило освещение — яркое, грандиозное или затемненное, различные световые эффекты. Все это достигалось с помощью свеч.

С особой пышностью оформлялись оперно-балетные спектакли. Декорации для них писались знаменитыми художниками, костюмы шились из дорогих тканей.

Русский театр встречал новый век, имея собственную национальную драматургию, актерскую школу, кровно связанную с народным искусством, с передовой общественной мыслью.

Литература

Капнист В. В. Сочинения. М., 1959. («Ябеда».)

Княжнин Я. Б. Избр. произв. Л., 1961. («Вадим Новгородский».)

Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957. («Хорев», «Гамлет», «Дмитрий Самозванец».)

Фонвизин Д. И. Собр. соч., в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1959. («Бригадир», «Недоросль».)

Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958.

Куликова К. Ф. Кинжал Мельпомены. (Рассказ о жизни Федора Волкова.) Л.—М., 1963.

Маринчик К. П. Недопетая песня. (Рассказ о П. И. Жемчуговой.) Л.—М., 1965.

Орлов О. В., Федоров В. И. Русская литература XVIII века. М., 1973.

TEATP

XIX

BEKA

Театр первой четверти XIX века

ИСТОРИЧЕСКИЕ события, общественно-политическая жизнь первой четверти столетия ставят перед драматургией и театром новые задачи, предлагают новые темы и способствуют формированию новых художественных стилей.

Война 1812 года внесла резкий перелом в национальное самосознание всех сословий России. Люди передовой общественной мысли, участвовавшие в освобождении Европы от нашествия Наполеона в качестве офицеров русской армии, имели возможность близко познакомиться с процессами ломки феодально-абсолютистского строя в европейских государствах. Низвержение престолов стало знаменем времени. Лучшие люди из дворян понимали, что русский народ, освободивший Европу от гнета завоевателя, должен быть освобожден от рабской зависимости в своем отечестве.

В среде прогрессивно мыслящих дворян все шире распространяется убеждение в необходимости государственного переустройства России, отмены крепостного права и создания организаций, способных совершить переворот и повести страну по более демократическому пути. Политика Александра I, лицемерно игравшего в либерализм в начале своего царствования, после войны 1812 года становится откровенно реакционной. Эта политика лишь ускоряет революционное брожение в среде передовой дворянской молодежи — будущих декабристов.

Классовые противоречия, социальный состав зрительного зала оказывают воздействие на репертуар театра, на манеру актерского исполнения. С одной стороны, ставятся спектакли, соответствующие вкусам придворно-аристократической публики, с другой — все больше появляется пьес, отвечающих запросам демократических низов. Процесс размежевания репертуара еще более углубляется идеей о разделении театра на «благородный» и «народный».

Репертуарная картина театров в начале XIX века многообразна и пестра.

В годы наполеоновских войн и в драматическом, и в оперно-балетном репертуаре превалирует героико-патриотическая тема. Сценическое искусство быстро откликается на героические события. Усилиями

мастеров сцены создается новый театральный жанр, получивший название «народно-патриотический дивертисмент». В нем слово, пение, танец, музыка славят доблестных русских воинов, защитников родной земли.

Патриотические монологи, песни объединяют сцену и зрительный зал, воодушевляют, призывают к борьбе с врагом. Героями этих произведений являются, как правило, крестьяне, проявляющие мужество и отвагу. Особым успехом пользовался спектакль «Всеобщее ополчение» С. И. Висковатова, в котором, как мы уже говорили, в последний раз вышел на сцену И. А. Дмитревский.

Эпизодов, рассказывающих о доблестных русских воинах, было немало и в «волшебной опере» И. А. Крылова «Илья Богатырь», восторженно принимавшейся публикой. Пользовалась популярностью и трагедия В. А. Озерова «Димитрий Донской».

Немалое место в репертуаре театров по-прежнему занимает русская классицистская трагедия, несущая героико-патриотические мысли.

В комедийном жанре усиливается тема борьбы с безрассудным преклонением перед всем иностранным. Осмеянию дворянской галломании посвящают свои пьесы А. А. Шаховской и М. Н. Загоскин. По-прежнему современно звучат обличительные комедии Д. И. Фон-визина.

В репертуар русского театра все шире входят пьесы западноевропейских драматургов. Появляются «переводы-переделки» пьес Шекспира и Шиллера. Успехом у зрителей пользуются произведения французских драматургов Бомарше и Мерсье и немецкого писателя Кюкебю.

Представители классицизма не желают уступать ведущего места в театре сентиментализму. Но оба эти направления уже не могут удовлетворить зрителей и актеров. Действительность настоятельно требует художественных методов, шире освещающих острые проблемы современности, выражающих идеи и вкусы новой эпохи. В сложном процессе взаимодействия общественных явлений и художественного творчества складывается эстетика *романтизма* и начинает формироваться ведущее художественное направление всего XIX века — *критический реализм*.

Формирование активного, революционного романтизма связано с движением декабристов. В драматургии декабристов появился новый герой — сильный, волевой, не приемлющий рабства, утверждающий достоинство человека и гражданина. Большое внимание декабристы уделяли народному творчеству. Они обратились к русской истории, но в отличие от классицистов героями своих произведений делали не царей, а борцов за свободу, бунтарей.

Декабристы привнесли много нового в отечественное сценическое искусство — прежде всего потому, что ими была создана новая эстетика. Они требовали от драматургии национальной самобытности, идейности, народности, революционного пафоса.

Декабристская эпоха определила и рождение величайших достижений драматического искусства этого времени — комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» и трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Эти произведения заложили основы критического реализма в русской драматургии, явились вершинами театрального искусства всего XIX века. Освоение этих пьес театром относится к более позднему времени, но уже в конце первой четверти века «Горе от ума» и «Борис Годунов» открыли перед театром новые перспективы и поставили новые задачи. Идейная глубина, философская насыщенность этих произведений, их жизненная правдивость, широта охвата действительности в ее типических проявлениях, подлинная народность, проявившаяся и в содержании, и в окраске образов, и в языке, — все это обогащало театр, расширяло возможности сценического искусства, усиливало его воздействие на зрителей.

Как во всей художественной литературе, так и в драматургии у истоков формирования критического реализма стоит И. А. Крылов. Его сатирические комедии явились, наряду с драматургией Д. И. Фонвизина, той почвой, на которой выросло реалистическое искусство А. С. Пушкина и А. С. Грибоедова.

Наряду с этими вершинами театральной культуры первой четверти века следует отметить и другие интересные, порой значительные в идейном и художественном плане произведения самых разнообразных драматических жанров, относящиеся к этому периоду. Начнем их характеристику с жанра трагедии и с драматургии В. А. Озерова.

ТРАГЕДИЯ. В. А. ОЗЕРОВ

УЧЕНИК Я. Б. Княжнина, преподававшего русскую словесность в Шляхетном корпусе, Владислав Александрович Озеров (1769—1816) стал одним из самых популярных драматургов своего времени. Тематика его трагедий была всеобщей, в них находили отражение общественно-политические проблемы, волновавшие передовые дворянские круги. Не порывая с классицизмом, с политической трагедией XVIII века, драматург вносит много нового в структуру своих пьес, в характеры героев. Лирическая и героическая темы оказывались одинаково важными в пьесе, а зачастую лирическое начало становилось основным. В связи с этим в ткань пьес вводились элегические сцены и особо подчеркивалась чувствительность героев, родственная произведениям сентименталистов. Язык трагедий Озерова легкий, поэтичен. Отдельные монологи из пьес Озерова артисты исполняли в концертах. Драматург вводил в свои трагедии хоры, пантомимные сцены, танцы. Сценическое воплощение его пьес было ярким, эффектным.

Появление трагедии Озерова «Эдип в Афинах» (1804) считалось большим событием в русском театре и сопровождалось неслыханным

успехом. Главная причина этого — в политической актуальности трагедии, достигавшейся при помощи приема аллюзий — намеков на современные события и лица.

В основу трагедийного сюжета положен один из эпизодов известного мифа о царе Эдипе. Преданную дочь Эдипа Антигону хотят разлучить с отцом. Ее монолог звучит как осуждение земной несправедливости:

Есть боги... и земля злодеями предана,
И стонут слабые у сильных под рукой!

Финал трагедии решается драматургом в духе классицизма. Носитель зла фиванский царь Креон погибает, а Эдип и Антигона остаются жить в Афинах у мудрого и справедливого царя Тезея.

Трагедия заключала в себе злободневный политический смысл. Конфликт Тезея и Креона зрители связывали с конфликтом России и Франции. Образ гуманного и щедрого правителя тогда еще ассоциировался в сознании современников с образом царя Александра I, обещавшего демократические государственные реформы. Креона же автор изобразил носителем зла и поборником тирании. За ним зрители угадывали фигуру французского императора Наполеона. (Не забудем, что трагедия создана в 1804 году.)

Вершина творчества Озерова — трагедия «Димитрий Донской» (1807). Построенная на материале героического прошлого русского народа, она получила самый горячий отклик у современников. Политические отношения с Францией накануне заключения «позорного» Тильзитского мира глубоко волновали патриотов России. Исторические параллели и на этот раз носили очевидный характер: Димитрий Донской — Александр I, Мамай — Наполеон.

Публика была благодарна автору за произзывающую все произведение мысль о временности поражений русского оружия. «Восстановится страны Российской честь», — говорит один из ведущих персонажей трагедии. И зрители, тяжело переживавшие поражение русской армии под Аустерлицем, чувствовали ободрение и слышали призыв к отпору захватчикам.

В главных ролях трагедии «Димитрий Донской» выступали замечательные актеры — А. С. Яковлев и Е. С. Семенова. Вот как описывает первое представление один из современников:

«При стихе:

Беды платить врагам настало нынче время!

вдруг раздались такие рукоплескания, топот, крики „браво!“ и проч., что Яковлев принужден был остановиться. Этот шум продолжался минут пять и утих ненадолго. Едва Димитрий в ответ князю Белозерскому, склонявшему его па мир с Мамаем, произнес: „Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!“, шум возобновился с большею силою»¹.

¹ Жижарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 325.

В образе Димитрия Донского наиболее отчетливо сказались новаторские поиски Озерова, его стремление преодолеть схематизм классицистского героя. Образ Димитрия уже не просто риторическое воплощение авторской идеи, — это сложный характер, со своими внутренними конфликтами, которые драматург стремится выразить через поступки, а не через декларации о поступках.

Но к трагедии Озерова «Димитрий Донской» нельзя относиться как к подлинно исторической. По воле автора исторические лица поступают совсем не так, как это отражено в летописях.

У Озерова нашлось немало подражателей. Пьесы, разрабатывающие исторические темы или античные сюжеты, появлялись в большом количестве. Царское правительство охотно поощряло постановку таких спектаклей, как, например, трагедия М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва» (1807). По своим художественным достоинствам она не выдерживает никакого сравнения с озеровскими трагедиями, но в ней были выведены и захват Москвы польскими войсками, и пожар русской столицы, и патриотический порыв князя Пожарского, выступившего с народным ополчением против захватчиков. При этом главный конфликт и все образы решены драматургом с реакционно-охранительных позиций. За верноподданнические идеи, официально-патриотический характер пьесы и удерживалась долгое время в репертуаре. В 1832 году трагедией «Пожарский...» открылся Александринский театр. Это обстоятельство, не имеющее прямого отношения к художественным достоинствам пьесы, сохранило ее в истории русского театра.

КОМЕДИЯ.

И. А. КРЫЛОВ. А. А. ШАХОВСКОЙ.

М. Н. ЗАГОСКИН. «СВЕТСКАЯ» КОМЕДИЯ

РАЗВИТИЮ реалистических традиций в русском театральном искусстве начала XIX века немало способствовали спектакли комедийного жанра. Авторы комедий продолжали лучшие традиции комедиографов прошлого столетия. На новой исторической почве развивались идейно-художественные принципы Фонвизина. Актуальность, общедоступность, обличительная сила, соединенная с занимательной интригой, делали комедию популярнейшим театральным жанром.

Комедийный жанр первой четверти XIX столетия был представлен сатирической комедией и так называемой «благородной», или «светской» комедией.

Автором остросатирических комедий с ярко выраженными демократическими симпатиями был Иван Андреевич Крылов (1769 — 1844).

Крылов вошел в большую литературу в первую очередь как непревзойденный баснописец. Его имя драматурга-комедиографа долгое

время оставалось в тени и получило заслуженную оценку лишь в советскую эпоху, в трудах советских ученых.

Крылов-драматург заявил о себе в конце XVIII века. Ранние его комедии — «Сочинитель в прихожей» (1786), «Проказники» (1788) и др. — отличались острой сатирической направленностью. Зло и едко высмеивал автор столичных дворян, напыщенных и ничтожных, гоняющихся за псевдолитературной славой и пустыми светскими приключениями.

Резкая оппозиционность, смелые выпады против дворянства в драматургии и в публицистических выступлениях на страницах журналов грозили Крылову арестом. Он вынужден был оставить столицу, искать пристанища в каком-нибудь захолустье.

В 1800 году И. А. Крылов попадает в деревенскую усадьбу опального князя Голицына, где создает «шутотрагедию» «Подщипа» (или «Трумф»). Эта пьеса — сатира на русское самодержавие. В ней Крылов широко использовал приемы народных игрищ и скоморошья потех, в пародийном плане воспроизводил стиль классицистской трагедии.

В острой памфлетной форме в «Подщипе» рассказывается история о том, как грубый, тупой и чванливый немецкий принц Трумф напал на царство Вакулы, устроил в нем переполох, разогнал царских приближенных и с помощью угроз и силы пытался заполучить в жены царскую дочку Подщипу, невесту слабоумного и трусливого князя Слюняя. Веселая пьеса полна политических намеков. В действиях принца-урода Трумфа без труда угадывалась политика Павла I, «безумца на троне», усиленно насаждавшего прусский дух в русском государстве.

...Из наших генералов

Наделал он себе конюших да капралов,

По бешеным домам министров рассадил,

Всем графам да князьям затылки подобрал...

Сатирически метко зарисованы вельможи царства Вакулы. Бояре — советчики слепые, немые, глухие. Как только они начинают думать, их клонит ко сну.

В духе русских народных сказок представлеи Вакула — беспечный, впавший в детство царь, не способный управлять своим царством, а потому с легкостью вверивший его судьбу в руки ворожей-цыганки (цыганка спасает царство, подсыпая солдатам глупого Трумфа чихательный порошок и слабительное). Под стать царю и гофмаршал царского двора Дурдуран, отлично усвоивший все правила военной муштры.

Но, пожалуй, в самом карикатурном обличье представлен князь Слюняй, трусишка, бахвал с деревянной пшагой. На вопрос Подщипы, как он станет защищаться в случае нападения, Слюняй не задумываясь отвечает, что даст стрелача.

В комедии ясно звучит протест против антинародных устоев самодержавия:

Поддипа
 Какое ж новое нас горе одолело?
 Не хлеба ль недород?

Вакула
 А мне, слышь, что за дело?
 Я разве даром царь? Слышь, лежа на печи,
 Я и в голодный год есть буду калачи.

«Шутотрагедия» исполнялась с огромным успехом в домашнем театре князя Голицына. В роли Трумфа выступал сам Крылов. Разумеется, по цензурным причинам на профессиональную сцену комедия попасть не могла, но она широко распространялась в рукописях. Крылов в этой комедии обрушивается не на частные недостатки или слабости помещиков, не на мелкие нарушения законов, — он выступает против крепостного права, порождающего уродливые человеческие отношения, общественные пороки.

Прочное место заняли в русском комедийном репертуаре две последние пьесы Крылова — «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807). Патриот и демократ по духу и убеждениям, Крылов подверг хлесткой сатире преклонение русских провинциальных дворян перед всем иностранным, не забывая при этом и тупоумных русофилов-реакционеров.

С модной лавкой связаны все сюжетные линии пьесы «Модная лавка», здесь сталкиваются все действующие лица. Сюда приходит грубая и жестокая помещица Сумбунова, потерявшая голову от страсти к французским модам. Здесь богатый и прижимистый помещик Сумбунов произносит поток бранных речей против подражания иностранщине. Крепостная девушка Маша ловко и не без личной выгоды устраивает в лавке любовное свидание Лизы и Лестова. Содержательница лавки мадам Каре богатеет благодаря страсти дворян и помещиков к иностранным вещам и торговле контрабандными товарами. И наконец, Антропка, слуга «себе на уме», извлекает пользу из господских причуд и приключений.

Перед зрителями проходила галерея ярких, живых, колоритно очерченных характеров. Меткая языковая характеристика героев, правдивое изображение современных дворянских нравов и быта, прекрасное владение комической интригой — качества, позволяющие судить о драматургической зрелости Крылова — автора «Модной лавки».

Еще большего мастерства и отточенности в лепке характеров достигает Крылов в своей следующей комедии — «Урок дочкам».

Урок дочкам, Лукерье и Фекле, дает помещик Велькаров, отправляющийся с ними в деревню «на два, три года, десять лет» с единственной целью — «выгнать» из них «желание сделаться маркизшами», «восхищаться всем, что не носит русское имя». Он хочет, чтобы

в «глупом своем чванстве» перестали они «морщиться от русского языка». Помогает в этом Велькарову смысленный и проворный слуга Семен. Крылов выступает за уважение к национальной культуре, к родному языку и обычаям. Он высмеивает тех, кто знанием трех — четырех французских фраз пытается прикрыть свое невежество. Симпатии автора явно на стороне простых людей. Образы крепостных людей Василисы, Даши, Семена выписаны им с большой любовью.

Мудрым народным характером наделена старая крепостная нянька Василиса, приставленная Велькаровым к дочерям (линия, идущая от Фонвизинской Еремеевны). Напевна, в духе народных причитаний и присказок, ее речь: «Ах, мои золотые! ах, мои жемчужные! Злодейка ли я? У меня у самой, на вас глядя, сердце надорвалось; да как же быть? воля барская!..» Лукавство и юмор сквозят в ее напоминаниях дочкам: «Матушка, Лукерья Ивановна, извольте гневаться по-русски!»; «Матушка, Фекла Ивановна, извольте радоваться по-русски!» Не лишен иронии ее совет барину: «Не умори ты, государь, барышень-то; вить, господь знает, может быть, их натура не терпит русского языка,— хоть уж не вдруг их приневоливай».

Обе комедии были поставлены на сцене и принесли автору громкую славу. Но вскоре известность Крылова-драматурга была заслонена славой Крылова-баснописца.

Комедийное наследие И. А. Крылова невелико, но историческое значение его и ценность непреходящи. Вслед за Фонвизинным он закладывал основы русского реалистического комедийного театра.

Другое направление сатирической комедии первой половины XIX века — направление в целом консервативное — представлено творчеством А. А. Шаховского (1777—1846).

Шаховской — широко образованный человек и крупный театральный деятель первой четверти века. Он был драматургом, режиссером, педагогом, театральным критиком и историком. Но свою задачу и задачу театра он видел в помощи «мудрому правительству», в борьбе против «безрассудных нововведений», которые представляют опасность для благополучия дворянского общества. При этом в драматургии Шаховского есть и сатира на помещичьи нравы, разоблачаются и действительно нелепые «нововведения», никчемные затеи бар-крепостников, необразованных и скудоумных. Легкий, образный язык комедий Шаховского, отличное знание им законов сцены, владение драматическими коллизиями оказали положительное влияние на развитие театральной культуры его времени.

Занимая в течение многих лет пост члена репертуарной комиссии императорских театров, Шаховской практически руководил театральной жизнью Петербурга. На раннем этапе драматургической деятельности он был связан творческой дружбой с В. К. Кюхельбекером, выступал соавтором А. С. Грибоедова.

Из-под пера Шаховского вышло более ста пьес — комедий, опер, водевилей, прологов. О творческой плодовитости его упоминает

Пушкин в романе «Евгений Онегин»: «Там вывел колкий Шаховской Своих комедий шумный рой».

Охватывая в своих пьесах широкий круг явлений российской жизни, Шаховской все же не мог преодолеть узость мышления сторонника дворянско-охранительного направления. Так, в комедии «Пустодомы» (1819) он высмеивает помещика, который решил приобрести за границей фермерские машины и собирается даже издавать политико-хозяйственный журнал, но в результате разоряется. Драматург не поднимается выше защиты патриархальных форм дворянского хозяйства, он не приходит к выводу, что использование передовых форм ведения хозяйства вообще невозможно при крепостных отношениях.

Наиболее значительное произведение драматурга — комедия «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815). Выдержанная в духе французской классицистской комедии, пьеса была написана с явной целью высмеять сторонников раннего романтизма, в частности молодого Жуковского. Эта тенденция комедии осуждалась передовой критикой. Однако «Липецкие воды» были одной из первых в русской драматургии попыток создать типические характеры представителей различных слоев дворянского общества.

Действие комедии развивается на курорте, куда съезжаются больше для развлечений, чем для лечения, петербургские и московские аристократы. Оценка обществу, составившему курортный свет, дается автором устами старой княжны:

Ну, что за общество! То хая, то урод:
Здесь вся кунсткамера.

Апофеоз комедии — взаимные изобличения дворян, составляющих на курорте круг поклонников лицемерной и расчетливой интриганки графини Лелевой.

Пьесы Шаховского составляли значительную часть театрального репертуара, были злободневны, хотя и крайне противоречивы. Ожесточенные споры вызвала, в частности, его комедия «Новый Стерн» (1805), пародирующая сентиментализм, демонстрирующая отрыв этого литературного направления от действительности, двусмысленность сентиментального простодушия.

Учеником и единомышленником Шаховского был М. Н. Загоскин (1789—1852), один из создателей русского исторического романа (автор того самого «Юрия Милославского», который приписывает себе Хлестаков в «Ревизоре»). С Шаховским его сблизили прежде всего театральные интересы: Шаховской долгое время ведал репертуаром петербургских театров, Загоскин — московских.

Самую большую популярность имели пьесы Загоскина, героем которых был Богатонов — богатый, но невежественный «мещанин во дворянстве». Загоскин, таким образом, продолжил тему обличения мелкопоместных дворян, их слабостей и пороков, тему для того времени традиционную.

В первой пьесе — «Богатонов, или Провинциал в столице» (1817) — Загоскин использует сюжет мольеровского «Мещанина во дворянстве». Фигура мелкопоместного полубарина, стремящегося выбиться в аристократы, была столь типична для того времени, что Загоскину пришлось, идя навстречу требованиям публики, создать и вторую комедию — «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821). Из этой комедии выясняется, что посрамленный, обобранный светскими проходимцами в Петербурге Богатонов никакого урока для себя не извлек. Он все так же гоняется за аристократическими связями, затеи его по-прежнему смехотворны: придумал, например, выстроить римский портик перед суконной фабрикой.

В отличие от мольеровского демократизма, иронического отношения к дворянству, в пьесах Загоскина в качестве положительного идеала утверждается престиж великосветских «добродетельных дворян».

Пьесы Шаховского и Загоскина, несмотря на их противоречивую, нередко консервативно-охранительную направленность (особенно это относится к Загоскину), отличались меткими зарисовками помещичьего быта, живой речью, индивидуальными характеристиками персонажей.

В русском театре первой четверти XIX века была популярна и так называемая «благородная», или «светская» комедия. В ней не поднимались сколько-нибудь значительные общественные проблемы, — все ограничивалось милой насмешкой над общечеловеческими слабостями. Представители этого жанра развлекали зрителей забавными светскими приключениями, смешными любовными размовками. Авторами таких комедий, как правило, выступали молодые образованные аристократы. Они хорошо знали французские комедии и переделывали их на русский лад. Такие «светские» комедии отличались изысканностью литературного стиля, свежестью языка, занимательностью и остротой диалога.

Одним из талантливых представителей «благородной» комедии был Н. И. Хмельницкий (1789—1845) — автор таких произведений, как «Нерешительный», «Светский случай», «Воздушные замки». А. С. Пушкин ценил литературное мастерство Хмельницкого.

ДЕКАБРИСТЫ И ТЕАТР.

«ЗЕЛЕНАЯ ЛАМПА». П. А. КАТЕНИН.

В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕР. К. Ф. РЫЛЕЕВ

ЭПОХА декабристов — значительнейший этап в развитии отечественной литературы и театра. Истинные патриоты, верные сыны Родины, декабристы объявили беспощадную борьбу крепостничеству, самодержавию, всяческому насилию. В этой борьбе литературе и театру они придавали огромное значение, прежде всего как могучим факторам общественного воспитания, как средствам действенной агитации.

В преобразовательных программах декабристов немало пунктов отводилось художественному творчеству. Одной из основных задач искусства признавалось воспитание в гражданах «высоких помыслов». Члены тайных организаций должны были стараться «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего»¹.

Декабристы выступали за глубокое, передовое, самобытное национальное искусство. Свои взгляды на литературу и театр они выражали в журналах, альманахах. С целью распространения передовых идейных и художественных воззрений организовывались нелегальные объединения. Одним из таких объединений было общество «Зеленая лампа» (лампа с зеленым абажуром висела в зале петербургского дома, где происходили заседания). В это общество входило много будущих декабристов и тех, кто сочувствовал новым политическим и художественным взглядам. На заседаниях велись дебаты о современной литературе и театре, читались доклады о государственном переустройстве, о героических страницах отечественной истории, видных деятелях прошлого. Так, на одном из заседаний был прочитан доклад о жизни и творчестве Федора Волкова.

Один из членов общества «Зеленая лампа» делал еженедельные отчеты о театральной жизни столицы. Эти отчеты горячо обсуждались. Члены общества нападали на мелодраму, своей тематикой уводящую от острых социальных проблем современности. Не находили у них сочувствия парадные спектакли и пустенькие водевили. Зато горячо приветствовали они произведения, в которых звучал протест против тирании, воспевалась сильная, неподкупная личность, способная на самопожертвование во имя общего блага.

Много внимания уделялось на заседаниях общества актерскому искусству. Похвалу «лампистов» заслуживали исполнители, способные создавать живые характеры. Высоко ценили «ламписты» талант трагической актрисы Екатерины Семеновой. Величественные образы, созданные этой актрисой, выражали героико-патриотические настроения русского общества. Отклик в сердцах «лампистов» находили спектакли воспетого Пушкиным балетмейстера Дидло, в постановках которого ощущались веяния романтизма, воспевалась борьба с несправедливостью и насилием.

На заседаниях «Зеленой лампы» бывал А. С. Пушкин. Здесь он, вероятно, читал свою статью «Мои замечания об русском театре» (1820).

Средоточием театральной жизни столицы был Большой Санкт-Петербургский театр. Его часто посещали писатели, поэты, члены литературных обществ. В театре шли спектакли самых разнообразных жанров: русские и переводные трагедии, комедии, водевили, а также

¹ *Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, в 3-х т., т. 1. М., 1951, с. 271.*

оперы, балеты, дивертисменты. Преобладал русский репертуар. В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин воссоздает атмосферу петербургских театральных представлений, приподнятое, праздничное настроение зрительного зала.

Декабристы считали, что художественные произведения должны воспевать любовь к Родине, к ее великому прошлому. Чувство патриотизма органически сочеталось у них с жаждой свободы. В прошлом русского народа искали они героические образы бесстрашных людей, которые явились бы примером для современной молодежи. С особым вниманием относились декабристы к древним вольным городам — Пскову и Новгороду.

В 20-е годы в русской литературе и театре остро сталкивалось несколько художественных направлений. Классицизму и сентиментализму пришлось вступить в борьбу с новым направлением — *романтизмом*. Это художественное направление было рождено эпохой борьбы за новые идеалы, поисков выхода из противоречий между идеалом и реальной жизнью.

Романтизм в мировом искусстве зародился на рубеже двух веков и дал таких крупных поэтов, как Байрон, Гюго, Лермонтов. Прекрасные романтические поэмы создал великий Пушкин.

Как и в других странах, романтизм в России не был представлен только одним течением. Так, романтическое направление, крупнейшим представителем которого является В. А. Жуковский, изолировало поэзию от общественных мотивов, социальных противоречий, уводило ее в мир личных чувств, несбыточных мечтаний и грез.

Иной круг тем, иного героя выдвигали писатели-декабристы — сторонники революционно-романтического направления. Передовые идеи, активное стремление перестроить жизнь, бороться с общественным злом окрашивали их произведения в мажорные тона. В их творчестве преобладала героическая тема. Они воспевали человека высоких гражданских идеалов, с ненавистью относящегося к тирании, несправедливости. Все его помыслы направлены на борьбу за свободу. Это всегда натура романтически приподнятая, человек исключительный. Романтический герой в одиночестве борется за благо народа. Народ не выступает вместе с ним, как сила, желающая и способная отстаивать свои права. Такое толкование героя было связано с исторически обусловленной ограниченностью мировоззрения дворянских революционеров, с тем, что декабристы мыслили себя борцами за народ без народной революции. Вспомним оценку, которую дал им В. И. Ленин: «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа...»¹

Недооценка роли народа как основной революционной силы была одной из причин поражения декабристов. Она обусловила и ограниченность их художественных взглядов.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 21, с. 261.

Из всех театральных жанров самое большое внимание декабристы уделяли жанру трагедии. Их идеалом была национальная трагедия, использующая богатство русского языка, способная выразить гражданские идеи. Но в подавляющем большинстве случаев исторические события прошлого изображались драматургами-декабристами как современные, были лишены исторической глубины. На трагический театр декабристы возлагали прежде всего высокие агитационные функции. Историческая тематика была для них тематикой революционной. Такова, например, трагедия Ф. Н. Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808), проникнутая пафосом борьбы с самодержавием.

Большое значение придавали декабристы и национальной комедии, насыщенной современным социальным содержанием. Образцовой почиталась комедия, обличающая уродливые стороны жизни, утверждающая новую мораль. Восторженно приняли декабристы комедию Грибоедова «Горе от ума». Она являлась для членов тайных организаций не только художественным произведением, но и политическим документом, разоблачающим самодержавно-крепостнический строй. Видный деятель декабристского движения А. А. Бестужев называл «Горе от ума» одним из первых «творений народных».

Среди драматургов-декабристов наиболее значительными были К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, П. А. Катенин, А. А. Жандр. Близки к театру, его проблемам были братья Н. А. и А. А. Бестужевы (литературный псевдоним последнего — Марлинский) и А. И. Одоевский.

Павел Александрович Катенин (1792—1853), один из членов первого тайного общества — «Союза Спасения», был сторонником трагедии классицизма, видя в ней прежде всего жанр политический. Переводя трагедии французских драматургов-классицистов Корнеля и Расина, он вносил в них пафос декабристских идей.

В течение почти одиннадцати лет, с 1808 по 1819 год, Катенин писал трагедию «Андромаха». Пушкин считал эту трагедию одним из лучших русских драматических произведений по силе «истинных чувств, по духу истинно трагическому». Строго подчиненная законам классицизма, трагедия звала к самопожертвованию во имя отечества, к решительным действиям в защиту свободы и независимости народа. Поставленная только в 1827 году, трагедия успеха не имела: публика уже не жила тем политическим пафосом, который в свое время, прочитав катенинскую «Андромаху», с волнением ощутили Пушкин, Грибоедов, выдающаяся актриса Е. Семенова.

В противоположность Катенину, другой видный драматург-декабрист, Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797—1846), стремился разрушить рамки классицистской трагедии, приблизить ее к революционно-романтическому направлению.

Тема братоубийства, положенная в основу трагедии Кюхельбекера «Армяне» (1823), сама по себе содержала вызов самодержавию, поскольку во времена царствования Александра I было запрещено

упоминание о каких бы то ни было семейных убийствах: ходили слухи о причастности царя к убийству отца, Павла I. Но трагедия содержала и более серьезный вызов самодержавию: республиканец Тимолеон восстает против своего брата, Тимофана, который стремится стать полновластным тираном. «Аргивяне» приводили к недвусмысленному выводу о том, что любой монарх — тиран.

Мысль о постановке «Аргивян» на сцене российского театра казалась бунтарской даже людям, близким Кюхельбекеру. В деле по обвинению его как активного участника восстания 14 декабря 1825 года «Аргивяне» фигурировали в качестве одного из веских доказательств виновности.

В ссылке Кюхельбекер продолжал заниматься литературным творчеством. В эти годы им написана романтическая мистерия «Ижорский» (1829—1841). Герой пьесы — талантливый человек, лишенный возможности применить свои силы для пользы общества.

С 1834 года до своей смерти Кюхельбекер работал над трагедией «Прокофий Ляпунов», посвященной героической борьбе русского народа против польских захватчиков. Главные герои трагедии — русское крестьянство и горожане — воины народного ополчения под командованием Ляпунова. Гибель Прокофия Ляпунова, по замыслу Кюхельбекера, не влечет за собой гибели его дела. В идейной концепции трагедии отражена вера ее автора в жизненность дела декабристов и в лучшее будущее русского народа.

Ненавистью и презрением к приобретательству, к торгашам, для которых злодейство во имя наживы является нормой, проникнута последняя драма Кюхельбекера — «Иван, купецкий сын».

О том, какое большое значение придавали декабристы театру, свидетельствуют факты биографии пламенного борца с самодержавием Кондратия Федоровича Рылеева (1795—1826). В напряженной обстановке готовящегося восстания он не прекращал работы над трагедией «Богдан Хмельницкий». В ней поэт обращался к подлинным историческим событиям. Закончить это произведение Рылеев не успел, но по уцелевшим отрывкам можно судить о его замысле. В трагедии представлено крестьянство, возмущенное поборами и грабежами, и арендатор, притесняющий их. Во главе возмущенного народа — один из крестьян. Его арестовывают как зачинщика бунта...

Декабристы были первыми, кто поднял вопрос о почетной гражданской роли писателя-драматурга. Многие сделали они и в отстаивании национальной самобытности драматургии и театра.

Литературное творчество декабристов охватывает период, переходный от романтизма к реалистической драме и театру. Приблизиться к реализму декабристам мешало основное положение их политической программы — вера в титанизм личности, способной совершить революцию без народа.

А. С. ГРИБОЕДОВ

АВТОР бессмертной комедии «Горе от ума» Александр Сергеевич Грибоедов (1795—1829) был человеком разностороннего таланта, широкой образованности. Он окончил три факультета Московского университета, знал множество иностранных языков, прекрасно разбирался в проблемах литературного творчества и театрального искусства, был не только драматургом, но и музыкантом. Величайшие исторические события первой четверти XIX века — Отечественная война 1812 года и движение декабристов — сформировали его мировоззрение, определили тематику его творчества и в известной мере повлияли на личную судьбу.

Перед самым началом войны семнадцатилетний Грибоедов готовился к экзаменам на ученую степень доктора. Одаренный юноша оставляет научное поприще и добровольцем идет в армию. После войны, выйдя в отставку, Грибоедов начинает заниматься литературной и театральной деятельностью. Он приобщается к бурной жизни столичных театров, литературных кружков и объединений передовой молодежи. Юное поколение нового века с негодованием говорит о крепостном праве, об устаревших законах, о бедственном положении крестьянства. Поколение это серьезно озабочено судьбой своей страны.

Образованный, остроумный, находчивый, ироничный, но в то же время веселый и добродушный, Грибоедов — желанный гость салонов и член литературных кружков, участник веселых молодежных компаний. Он близко сходитя с видными писателями, актерами, передовыми офицерами. Доводилось ему бывать и в доме «тучного стиходея» Шаховского, где после спектакля собирались «на огонек» знатоки и любители сценического искусства. У Шаховского обсуждались новые спектакли, актерские дебюты, велись горячие споры о театральной педагогике. Здесь поэты читали свои стихи и главы из новых, еще не изданных произведений.

Грибоедов был знаком со многими декабристами, членами тайных организаций. Были среди них друзья его детства и юности, родственники. Его связывала с декабристами прежде всего общность политических убеждений и художественных вкусов.

Гениальная комедия «Горе от ума» выражала политические взгляды, настроения революционных дворянских кругов. Среди членов тайных обществ она пользовалась исключительной популярностью, многие имели у себя и распространяли рукописные экземпляры комедии. Благодаря декабристам «Горе от ума» стало известно широким кругам образованного русского общества. Об отношении декабристов к комедии говорит оценка, данная ей А. А. Бестужевым: «Вольность русского разговорного языка, пронзительное остроумие, оригинальность характеров и это благородное негодование ко всему низкому, эта гордая смелость в лице Чацкого проникли в меня до

глубины души»¹. В другой статье Бестужев утверждает: «...будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных»².

Во время восстания Грибоедов был на Кавказе. Его арестовали и привезли в Петербург. Четыре месяца находился он в заключении. Арестованные декабристы, желая спасти его, сохранить для России, утврждали, что поэт непричастен к их деятельности.

Тяжело переживал Грибоедов трагедию декабристов. Он поддерживал с ними связь, помогал им. В глазах царя и придворных кругов Грибоедов оставался политически неблагонадежным человеком. Его отправили подальше от столицы, от могущих вновь образоваться очагов крамолы, — посланником в Персию.

В 1829 году Грибоедов был убит в Тегеране. Он погиб героически. Его имя навеки вписано в историю Отечества.

«Горе от ума» является одним из лучших достояний национальной культуры и венцом творчества Грибоедова. Но до его создания молодой драматург являлся автором ряда комедийных произведений, входивших в репертуар русского театра первой четверти XIX века. Ранние пьесы Грибоедова, сочиненные самостоятельно или в содружестве с другими авторами, относятся к жанру «благородной» комедии. Чаще всего это были свободные переделки французских комедий, приспособленные к укладу русской жизни, к правам дворянского общества. К таким комедиям относятся, например, «Молодые супруги» (1814), «Притворная неверность» (1817). Уже в ранней комедии «Студент» (1817), написанной Грибоедовым совместно с П. Катениным, есть эпизоды, роднящие эту пьесу с «Горем от ума», с его сатирически-обличительным пафосом.

Над «Горем от ума» Грибоедов начал работать в 1816 году, когда организовывались первые тайные общества. Завершение же комедии относится к 1824 году — поре наибольшей активности тайных обществ, непосредственной подготовки к восстанию. Таким образом, именно декабристская эпоха в самом точном смысле слова является временем создания комедии.

Самобытная комедия Грибоедова не возникла в литературе на пустом месте. В ней нашли отражение тенденции сатирически-обличительной комедии Капниста, Княжнина, Крылова, Фонвизина, антикрепостническая публицистика, гневный антикрепостнический пафос Радищева.

В «Горе от ума» сталкиваются «век нынешний и век минувший»: передовое революционное дворянство вступает в борьбу с крепостниками — поборниками старых порядков. Это столкновение составляет основной, социальный конфликт произведения.

¹ Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 526—527.

² Бестужев А. А. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1958, с. 555.

И. А. Гончаров в критическом этюде «Милльон терзаний» особо отмечает широту изображенных драматургом событий, типичность их:

«...Комедия „Горе от ума“ есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия, и скажем сами за себя — больше всего комедия, — какая едва ли найдется в других литературах, если принять совокупность всех прочих высказанных условий. Как картина она, без сомнения, громадна. Полотно ее захватывает длинный период русской жизни — от Екатерины до императора Николая. В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы. И это с такою художественною, объективною законченностью и определенностью, какая давалась у нас только Пушкину и Гоголю.

В картине, где нет ни одного бледного пятна, ни одного постороннего, лишнего штриха и звука, — зритель и читатель чувствуют себя и теперь, в нашу эпоху, среди живых людей. И общее и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену, со всей теплотой и со всем „особым отпечатком“ Москвы, — от Фамусова до мелких штрихов, до князя Тугоуховского и до лакея Петрушки, без которых картина была бы неполна»¹.

С той же ясностью говорится в критическом этюде Гончарова об одной из причин долговечности комедии: «Но пока будет существовать стремление к почестям помимо заслуги, пока будут водиться мастера и охотники угождать, и „награжденные братья“, и весело пожить“, пока сплетни, безделье, пустота будут господствовать не как пороки, а как стихии общественной жизни, — до тех пор, конечно, будут мелькать и в современном обществе черты Фамусовых, Молчаливых и других, нужды нет, что с самой Москвы стерся тот „особый отпечаток“, которым гордился Фамусов»².

Грибоедов стремится как можно шире показать жизнь, нравы крепостнической России. Произвол и насилие царят в сановном Петербурге, в сонной барской Москве, в близких и далеких помещичьих усадьбах. По всей России мир Фамусовых, Хлестовых и Скалозубов с ненавистью смотрит на просвещение, мечтает о том, чтобы в лицеях и гимназиях обучали военной муштре.

В доме Фамусова сталкиваемся мы с типичными представителями барской Москвы. Персонажи эти настолько характерны, что современники драматурга без труда узнавали в них своих знакомых и родственников. Сам Грибоедов говорил по этому поводу: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии; в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 т., т. 8. М., 1955, с. 10.

² Там же, с. 11.

всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь»¹.

Вот вереница этих портретов. Шаркающей старческой походкой проходит чета Тугоуховских — титулованные дворяне, ныне обедневшие и старательно ищущие богатых женихов для своих дочерей. Осколком минувшего века выглядит графиня Хрюмина, сопровождаемая озлобленной внучкой, старой девой. Здесь же Загорецкий — «лгунишка он, картежник, вор... да мастер услужить». Болтун, сплетник, примазывающийся к либералам, — Репетилов. Платон Михайлович Горич — когда-то brave офицер, а теперь превратившийся в «мужа-мальчика, мужа-слугу». Его супруга Наталья Дмитриевна — молодая дама, охотница посплетничать и позлословить...

Краткую, но удивительно яркую характеристику получают персонажи, непосредственно не участвующие в действии, но дополняющие общую картину. Они постепенно «воскресают» перед нами в монологах и репликах действующих лиц. Мы словно видим властолюбивую сплетницу, держащую в страхе всю Москву, — княгиню Марью Алексевну; французика из Бордо; мадам Розье, нанятую в качестве «второй матери» для Софьи; барона фон Клоца, чуть не ставшего министром; угодливого, ради карьеры не гнушающегося никакими средствами Максима Петровича; князя Григория — соратника Репетилова по либеральной болтовне и опорожнению бутылок шампанского; перед нами мелькают трагические картины распродажи крепостного балета...

Во главе барской Москвы, представленной в комедии, — Павел Афанасьевич Фамусов, крепостник, враг просвещения. Он все время подчеркивает свои неограниченные права помещика, угрожает слугам ссылкой, самой черной работой в деревне, хвастает тем, что помогает получать чины и звания близким и родным.

Но как ни старается Фамусов показать, что за ним сила и власть, — не похож Павел Афанасьевич на вельмож екатерининской эпохи. Те «на золоте едали» и в качестве прислуги имели целую армию лакеев, поваров, егерей, псарей, музыкантов... Павел Афанасьевич служит, управляет казенным местом. И хотя к служебным обязанностям он относится по принципу «подписано, так с плеч долой», ему приходится прислушиваться к тем, кто повыше его чином и поближе ко двору. Для него и чин асессора, выхлопотанный для Молчалина, и назначение Фильки швейцаром — важные события. Но, учась у вельмож, едавших на золоте, Фамусов привык сгибать свою внушительную спину перед теми, кто сильнее и выше его, и с барской пренебрежительностью смотреть сверху на тех, кто «ниже». Он угодлив, учтив, подобострастен со Скалозубом не только потому, что видит в нем завидного жениха для Софьи, — на шее у полковника орден, он «золотой мешок и метит в генералы».

¹ Грибосдов А. С. Сочинения, в 2-х т., т. 2. М., 1971, с. 239—240.

Барин, ханжа и самодур, Фамусов ненавидит все, что нарушает крепостнический уклад жизни. Нового он боится, как призрака смерти. А пуще всего ненавидит ученых людей и молодых вольнодумцев типа Чацкого.

Сергей Сергеевич Скалозуб в одной из первых реплик дает себе почти исчерпывающую аттестацию:

Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы;
Об них как истинный философ я сужу:
Мне только бы досталось в генералы.

Скалозуб туп и невежествен. Он сторонник палочного, казарменного режима и арапчеевских порядков. Самодовольно сообщает будущий генерал близкие его душе слухи:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий.
Там будут лишь учить по-нашему: раз, два;
А книги сохранят так: для больших оказий.

Как не похож полковник Скалозуб на лучших русских офицеров времен Суворова и Кутузова! Те думали о защите земли русской, с гордостью носили звание воинов. У Скалозуба на уме лишь чины и ордена, неважно, за что и как полученные. Такие, как Скалозуб, в памятный день декабря 1825 года по приказу Николая I стреляли в воставших.

В доме Фамусова Сергей Сергеевич среди своих. Его здесь чтут, перед ним заискивают. Ведь на нем мундир охранителя самодержавия и крепостнического режима.

Поначалу кажется странным, как среди московского дворянства, кичащегося знатностью происхождения и высокими связями, очутился Молчалин — мелкий безвестный чиновник из Твери. В белокаменную он попал при содействии Фамусова. Фамусов же ввел его в свое семейство, возвел в секретари. Но как и за что терпят его Хлестова, Хрюмины, Скалозуб, Тугоуховские, Татьяна Юрьевна? Помогает ему удержаться среди знати унаследованная от отца житейская холуйская программа. Старательно следует отцовскому кодексу тихий, неприметный Молчалин. Он не смеет «свое суждение иметь», но зато всегда готов услужить, быть полезным тем, от кого зависим и кто может пригодиться. Втирается ли он в доверие к знатым московским барыням, разыгрывает ли роль горячо влюбленного в дочь своего покровителя, садится ли со старичками играть в пикет — все с целью извлечь пользу, завести нужное знакомство, покровительство.

Лакей и подхалим, Молчалин уже многого достиг. Его бессловесность и мнимое смирение оказались как нельзя более кстати, для того чтобы «дойти до степеней известных».

Надев маску одинокого, смиренного, способного на самопожертвование человека, Молчалин нашел путь к сердцу Софьи Фамусовой.

Софья Павловна умна, смела. Она может быть искренней в любви, в привязанностях. Ей свойственна самостоятельность суждений и поступков. Она иронична, наблюдательна, находчива. Есть у нее гордость и чувство собственного достоинства. Некоторые свойства натуры даже роднят ее с Чацким. Но среда и воспитание приглушили светлые черты ее характера, развили эгоизм, умение хитрить, лицемерить. Оторванная от жизни, напичканная сентиментальными романами, экзальтированными рассказами мадам Розье, она сделала из Молчалина героя и очень поздно поняла опасность такого фантазирования.

Но Софья не только разлюбила Чацкого и променяла его на ничтожного Молчалина. Она почувствовала в Чацком человека инакомыслящего, расходящегося во всем с людьми ее круга. Чацкий для нее — «человек опасный», так же как и для ее отца. Мотив, по которому Софья вооружается против Чацкого, не оставляет никаких сомнений: «наших затронули». И именно она оказывается главной виновницей распространения злобной клеветы о Чацком.

Для Фамусовых, Хлестовых, Скалозубов, Загорецких Чацкий — возмутитель спокойствия, носитель крамолы, опасных мнений и вольнодумства. Он для них пришелец из чужого, враждебного мира.

Личность Чацкого объединяет в себе черты декабристов. Он умен, образован, смел и решителен в своих суждениях. С гневом и печалью говорит Чацкий о крепостном рабстве, о торговле людьми. Он любит свою родину, ее язык, культуру и желчно смеется над теми, кто преклоняется перед всем иностранным. В язвительных речах Чацкого предстает подлинная фамусовская Москва, где правят взяточники, карьеристы, подхалимы, для которых ум, просвещение, свобода мысли — главные враги.

Образ Чацкого многогранен. Это не только обличитель, а и нежный, пылкий влюбленный. Общественная и лирическая темы органически сочетаются в его образе. Тема любви помогает глубже и шире раскрыть характер Чацкого. Он находит в себе мужество отказаться от своей любви и этим окончательно разрывает последние нити, связывающие его с домом Фамусова, с лагерем, к которому принадлежит Софья.

В развитии образа Чацкого, в решении темы столкновения двух миров очень важна сцена бала. В ней дан обобщенный образ фамусовской Москвы, зло мстящей «карбонарию», «якобинцу» Чацкому. «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей. Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в пословицу: „один в поле не воин“. Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва»¹, — говорит Гончаров.

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 т., т. 8. М., 1955, с. 32.

Чацкий — положительный герой не только потому, что не мирится со старым, косным миром и обличает его. Он несет новую программу жизни — служение общественному долгу. Современники воспринимали его именно как декабриста. С этой оценкой соглашались и передовые люди последующих поколений. Так, А. И. Герцен писал: «Если в литературе сколько-нибудь отразился, слабо, но с родственными чертами, тип декабриста — это в Чацком.

В его озлобленной, желчевой мысли, в его молодом негодовании слышится здоровый порыв к делу, он чувствует, чем недоволен, он головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки. Чацкий шел прямой дорогой на каторжную работу, и если он уцелел 14 декабря, то наверное не сделался ни страдательно тоскующим, ни гордо презирающим лицом»¹.

Действие в комедии «Горе от ума» развивается стремительно и концентрированно. Оно подчинено социальной характеристике общества. Гоголь назвал «Горе от ума» «истинно общественной комедией».

«Горе от ума» явилось важным этапом на пути формирования реалистической драматургии. Правда, Грибоедов испытывает влияние классицизма. В известной мере он соблюдает правила «трех единств»; использует характерную для классицистских комедий аллегоричность фамилий: Скалозуб, Тугоуховские, Хлестова, Репетилов (от латинского слова *repete* — «повторять») и т. д. Лиза — служанка в доме Фамусовых — несколько напоминает наперсницу-субретку классицистской комедии. Но уже по образу Лизы можно судить о том, как видоизменяет Грибоедов законы и приемы комедии прошлого. Этот образ индивидуален и многогранен, в нем есть национальная и социальная определенность. Это простая русская девушка, крепостная, живущая в богатом московском доме. Она сочувственно, с симпатией относится к Чацкому и не без зла подсмеивается над Молчалиным.

Да и все характеры, созданные Грибоедовым, лишены прямолинейности и заданности. Каждый из них — вполне жизненный тип, взращенный социальной средой, эпохой. Образы комедии настолько социально и психологически ярки и законченны, что обрели значение символов. Понятия «фамусовщина», «молчалинство» вошли в речевой обиход, обозначив уродливые стороны общественной жизни дореволюционной России.

Создавая многогранные, жизненно достоверные образы, Грибоедов пользуется и индивидуальной речевой характеристикой. Стихотворный язык комедии приближен к разговорной речи, образен и меток. Стих Грибоедова получил самую высокую оценку А. С. Пушкина, А. А. Бестужева, В. Г. Белинского. Пушкин, познакомившись с комедией, писал: «О стихах я не говорю: половина — должны войти

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 20, ч. 1. М., 1960, с. 342.

и пословицу»¹. Стих Грибоедова — это «удивительный стих, которому подобного доселе еще ничего не являлось в русской драматической литературе»², — полагал Белинский.

В конце 1820-х годов Грибоедов обратился к жанру трагедии. Его привлекали темы, связанные с русской историей. Он замыслил создать пьесы о стрелецком бунте в начале царствования Петра I, о борьбе русских с половцами, с монголо-татарским игом.

Грибоедов, как мы видели, был в целом единомышленником декабристов. Но по ряду важных вопросов он расходился с ними. Прежде всего, Грибоедов не верил в то, что можно произвести государственный переворот, свергнуть самодержавие без участия народа. Эти мысли нашли отражение в его стихотворной трагедии «Радомист и Зенобия» (пьеса, дошедшая до нас лишь в отрывках). Основная тема трагедии — царь и народ. В центре ее — заговор против тирана. Еще только приступая к организации восстания, заговорщики начинают ссориться из-за будущей власти. Участие народа в восстании они не предусматривают. В третьем акте драматург хотел показать возмущение народа и раскрыть причины его.

«Эти детали плана чрезвычайно многозначительны. Они наводят на мысль о том, что Грибоедов хотел показать в своей трагедии обреченность узкого заговора вельмож, не получившего опоры в сочувствии и соучастии народа. Когда же возникает стихийное народное восстание, оказывается, что народ „движим“ совершенно иными чувствами и намерениями, нежели вельможи...»

Трагедия была задумана Грибоедовым, по-видимому, после 1825 года. Тем самым поставленная в ней тема крушения политического заговора против тирании, заговора, в котором народ „не имеет участия“, приобретала исключительно острый, злободневный смысл в свете трагического исхода безнародной революции декабристов. Тема эта отвечала убежденности Грибоедова в бесперспективности движения декабристов именно в силу их оторванности от народных масс»³.

Грибоедов замыслил также написать народно-героическую драму, посвященную 1812 году. Главный герой драмы — крепостной крестьянин, участник ополчения, которое было создано «без дворян». После победы он возвращается домой и, не выдерживая издевательств, оскорблений помещика, кончает жизнь самоубийством. В этой драме Грибоедов снова возвращается к мысли о народе, без которого не может быть никаких великих свершений. Поэт хотел показать силу народа, его патриотизм, его ведущую роль в важнейших исторических событиях.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 10. М., 1966, с. 122.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 8. М., 1955, с. 329.

³ Орлов Вл. Грибоедов. М., 1954, с. 231—232.

В набросках трагедии «Грузинская ночь» Грибоедов также обращается к проблеме крепостничества, которая никогда не переставала его волновать.

Сохранились только развернутые планы и отдельные отрывки из этих произведений. Но и они дают представление о социальной глубине и серьезности проблем, которые хотел воплотить Грибоедов в жанре трагедии.

Александр Сергеевич Грибоедов прожил яркую, но очень короткую жизнь и вошел в отечественную и мировую литературу как автор одного произведения — комедии «Горе от ума». Ее по праву называют бессмертной. «Горе от ума» и сегодня украшает репертуар многих драматических театров нашей страны. С успехом идет эта комедия и на многих зарубежных сценах.

Но с какими трудностями пробивала себе путь на сцену эта гениальная комедия! Правительственные круги, цензура всячески препятствовали ее появлению в театре.

В 1825 году воспитанники Петербургского театрального училища, вдохновляемые преподавателями, решили поставить «Горе от ума» на своей школьной сцене.

В подготовке этого спектакля принимал участие и Грибоедов. Но перед самым спектаклем председатель театрального комитета генерал-губернатор Милорадович запретил постановку пьесы, не имевшей цензурного разрешения.

В 1827 году поставили «Горе от ума» офицеры русского корпуса, стоявшего в Эривани. По требованию военной цензуры Грибоедов изъясил из текста некоторые сцены. Но и это не спасло положения. Кавказский наместник Паскевич вскоре запретил любительские спектакли.

После трагической кончины Грибоедова интерес к его личности и к его великому произведению стал настолько сильным и повсеместным, что правительство вынуждено было разрешить публикацию «Горя от ума». Но пьеса подверглась страшной цензурной переработке. Из текста были изъятые обличительные монологи и сцены; цензура произвольно, по собственному усмотрению, заменяла «крамольные» слова и фразы на более благонамеренные. В таком искаженном виде пьеса и была разрешена к напечатанию.

Однако полный авторский текст во множестве рукописных экземпляров продолжал распространяться по всей России. А в образованном обществе самого Петербурга почти не было дома, где бы не знали подлинный текст «Горя от ума».

Инициатива широкого знакомства театральной публики с комедией принадлежит актерам. Они часто включали отрывки из «Горя от ума» в программу своих бенефисных спектаклей.

В декабре 1829 года на сцене петербургского Большого театра была поставлена одна из сцен первого акта. В 1830 году здесь же зрители увидели третий акт, который получил название «Московский

бал» (но главным в нем оказалось не столкновение Чацкого с фамусовским окружением, а танцы, исполняемые знаменитыми артистами балета). В том же 1830 году в петербургском Большом театре был показан и четвертый акт, под названием «Разъезд после бала». Наконец, 26 января 1831 года, комедия была поставлена в этом театре полностью, хотя и по «дозволенному», т. е. искаженному цензурой, тексту. Главным в спектакле оказался все тот же третий акт — сцена бала. Исполнители главных ролей (а это были ведущие артисты труппы) не поняли комедии Грибоедова и подошли к ней как к обычному комедийному, веселому спектаклю. В. И. Рязанцев — Фамусов представлял веселеньким старичком, беззлобным и благообразным. В. А. Каратыгин — Чацкий был похож на героя классицистской трагедии, величественного, важного, пафосно декламирующего стихи. И только И. И. Сосницкий — Репетилов создавал живой портрет человека определенной эпохи и среды. Позже спектакль стала украшать талантливая игра В. В. Самойловой — Софьи.

На московской сцене «Горе от ума» появилось в то же время, что и в Петербурге, и тоже в виде отрывков. Премьера комедии на московской сцене состоялась 27 ноября 1831 года. И здесь изуродованный рукой цензора текст мешал созданию полноценных грибоедовских образов. Центром спектакля опять стал третий акт, с пышным танцевальным дивертисментом. Роли в этом спектакле исполняли выдающиеся актеры труппы: М. С. Щепкин (Фамусов), Д. Т. Ленский (Молчалин), П. С. Мочалов (Чацкий), И. В. Орлов (Скалозуб), В. И. Живокини (Репетилов). Наибольший успех имели Щепкин и Мочалов. Они надолго сохранили названные роли в своем репертуаре и постоянно совершенствовали эти сложные социально-психологические портреты.

Комедия «Горе от ума» поставила перед русским театром много проблем. Она требовала от актеров живых, реалистических красок, умения создавать социально значимые образы. В практике театров труппа стала подбираться по списку действующих лиц «Горя от ума». Считалось, что иметь сильных исполнителей на все роли грибоедовской комедии и означает создать первоклассную труппу, способную освоить любой репертуар.

ТЕАТРАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ И ДРАМАТУРГИЯ А. С. ПУШКИНА

ВЕЛИЧАЙШИЕ преобразования в русском театре связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837). И хотя драматургическое творчество великого поэта выходит за пределы первой четверти XIX века, мы должны рассматривать деятельность Пушкина-драматурга в прямой его связи с периодом движения декабристов.

В истории русской культуры Пушкиным начинается новая эпоха. Он выступает смелым преобразователем русской литературы — в поэ-

зии, прозе, драме, преобразователем самого русского языка. Его теоретические обобщения определяют новую ступень русской эстетической мысли. Пушкин становится первооткрывателем нового направления в русской литературе и искусстве — реализма.

Эстетические воззрения Пушкина сформировала эпоха декабристского движения, эпоха борьбы за освобождение России от самодержавия, от крепостнического режима, за избавление народа от угнетения. Идеи народно-освободительного движения являются основой гражданской позиции поэта.

Видя в искусстве огромную силу, способную воздействовать на умонастроение общества, Пушкин и в творчестве и в теоретических обобщениях утверждает необходимость глубокой идейной насыщенности произведений искусства.

Эстетика Пушкина мужала в борьбе с отжившим свой век классицизмом. Идеи народного освобождения, критика монархизма стали намного глубже и шире и уже не вмещались в границы классицизма. Классицистское разграничение жанров, узость понятий «изящного» и «грубого», идеал положительного героя-аристократа — все это мешало дальнейшему развитию искусства.

Аристократизму героя классицизма Пушкин противопоставляет вначале романтического героя, а позже — народ, как историческую силу, определяющую пути развития общества. Роль личности и народа в историческом процессе определяет, по мысли Пушкина, философию драматургии. Движущей силой истории является народ. Сила и мудрость народа дают ему право быть верховным судьей поступков героя, выносить приговор свершающемуся. Исследованию народной жизни и должен подчинить драматический поэт свое произведение.

Философия народной драмы, ее неумолимая объективность требовали от искусства обнажения правды жизни, убедительного воссоздания ее в драматическом действии.

Критикуя классицизм как придворно-аристократическое направление, Пушкин напоминает, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное... Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на толпу, на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное» (статья «О народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина») ¹.

Театр возник в народе и должен служить народу. Народность искусства выдвигалась Пушкиным в качестве важнейшего эстетического критерия. Народное творчество он считал вечно живым источником искусства. В игре скоморохов, в «вольностях лубочной сцены», в «кипящих источниках новой, народной поэзии» заложены, по мне-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 213—214.

пию гениального преобразователя, те свойства, которые должны быть возвращены русскому театру.

Пушкин страстно проповедует идеи самобытного театра и выступает против подражания западным образцам, против приспособления «всего русского ко всему европейскому»: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного принорования всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия,— словом, где зрители, где публика? ...Для того, чтоб она (трагедия.— Н. Э.) могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...»¹

Народность театрального искусства Пушкин не ограничивает лишь общедоступностью зрелищ: он рассматривает драму как исследование жизни народа во имя ее совершенствования. Народность искусства тесно смыкалась с его идейной направленностью. Раскрытие «судьбы народной» Пушкин считает главной заботой драматурга.

Признавая драматическую поэзию основой театрального искусства, великий реалист возлагает на плечи драматурга тяжелое бремя «беспристрастия». Драматический поэт, полагал он, обязан быть «беспристрастным, как судьба». «Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине»².

Требование «беспристрастия» не отрицало четкой идейной направленности произведения искусства. Пушкин требует от драматурга объективного отражения эпохи, несущего «философию, бесстрастие, государственные мысли историка»³. Только такой подход в воссоздании жизненного правдоподобия на драматической сцене может представить картину «судьбы народной».

Пушкин творил в век романтизма, когда в зарубежной литературе возвышались имена Байрона и Гюго, глашатаев нового направления. Они разрушали эстетику классицизма, с тем чтобы утвердить романтизм. Пушкин также отдал дань увлечению романтизмом. Но он же

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 216—217.

² Там же, с. 218.

³ Там же, с. 625.

явился основоположником реалистического метода в русской литературе и театре.

Термин «реализм» еще не был создан современной Пушкину эстетикой, и он именовал свои эстетические воззрения «истинным романтизмом». Драматургов и поэтов, творящих по законам правды и вдохновения, сбрасывающих оковы классицистских канонов, Пушкин причислял к «истинным романтикам». «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹, — говорил Пушкин. А это уже была программа реалистического искусства.

Картину «судьбы народной» драматический поэт, по утверждению Пушкина, раскрывает в конкретных «судьбах человеческих», в полнокровных и многогранных характерах действующих лиц. Образцом «вольного и широкого изображения характеров» Пушкин считает Шекспира: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира...»² Это признание дало повод некоторым исследователям упрекать Пушкина в подражании Шекспиру. Но дело не в подражании. Самобытный русский гений видел в произведениях Шекспира образец истинной свободы художника, изображающего «судьбу человеческую, судьбу народную»; считал, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина»³.

Противопоставляя драматургию Шекспира произведениям классицистов, Пушкин раскрывает широту охвата жизненных явлений в творчестве Шекспира и узость эстетических воззрений основоположников классицизма.

Пушкин не оставил без внимания комедийный жанр. Еще будучи лицеистом, он критиковал Шаховского за то, что тот строил свои комедии на легковесной забавной интриге, перенося в них все «смешное и замысловатое» из жизни. Комедии эти не касались причин общественных пороков. А для Пушкина комедийный жанр был жанром сатирически-обличительным. За сатирическое бичевание самодержавия высоко ценил он «шутотрагедию» Крылова «Трумп». Образцами комедии народной считал Пушкин «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова, ценя их за жизненно достоверные, глубокие характеры, высокий обличительный пафос.

Великий поэт считал театр важнейшей частью национальной культуры. По его мысли, театр должен существовать не для «малого ограниченного круга зрителей», а для широких масс, доводя до них передовые идеи. Взгляд его на театр как на трибуну в дальнейшем разовьют Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин и многие другие русские писатели и драматурги.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 213.

² Там же, с. 72.

³ Там же, с. 165.

Пушкин был страстным театралом, чутким зрителем, которого еще в его юности ценили лучшие русские актеры. Любовь поэта к театру была любовью деятельной: вместе с группой молодых любителей сценического искусства он постоянно участвовал в обсуждении спектаклей, писал глубокие статьи. Пленительные строки посвятил он театру в романе «Евгений Онегин».

Раздумывать о театре поэт начал еще в лицейские годы. По выходе из лицея он жадно потянулся к его волшебному миру, к тайнам сценического искусства. Он постоянно посещал петербургский Большой театр, обширный репертуар которого давал пищу для размышлений. Много нового узнавал поэт на вечерах у Шаховского, где шли дискуссии о сценическом мастерстве и где он многое слышал из уст самих актеров и творцов пьес, опер, балетов.

Заседания общества «Зеленая лампа» помогали приводить в систему пестрые и разнообразные театральные впечатления. Узнав о доносе в полицию, руководители «Зеленой лампы» сожгли часть протоколов; в оставшихся имя Пушкина как докладчика не упоминается. Но сохранились свидетельства о его выступлениях. Известно и то, что речи его содержали много зрелых и глубоких мыслей. Это подтверждает и статья «Мои замечания об русском театре» (1820), предназначенная для прочтения на одном из заседаний общества. Уже в этой ранней статье Пушкин поднял самые важные проблемы — об актерском мастерстве, о национальной исполнительской манере, для которой характерны «игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений»¹. Самым ценным и примечательным в игре русских актеров поэт считает истинную взволнованность и вдохновение, умение свободно распоряжаться голосом, жестом, пластикой, умение подчинить их созданию характера. Особенно ценит он мастерство Е. Семеновой, великой трагической актрисы, которую «природа одарила душою». Пушкин с гордостью пишет о са-мобытности лучшей артистки русского театра, которая «никогда не имела подлинника» (т. е. никогда никому не подражала), «образовалась сама собою» и в сущность творчества проникла «откровением души».

Эмоциональность, «истина страстей», вдохновенный огонь являются отличительными чертами русского таланта. Но раскрываются эти качества только при верном понимании роли. Основой вдохновенного творчества Пушкин считал высокую профессиональность. «Талант — это предрасположение к труду», — говорил он. И его суждения о молодой Колосовой, которая могла вырасти в «истинно хорошую актрису — не только прелестную собой, но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием»², но не стала ею, так как была невзыскательна к себе, подтверждают это правило. Пушкин требует

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 9—10.

² Там же, с. 12.

от актера профессиональной вооруженности, умения глубоко разбираться в своих ролях.

В статьях, заметках, письмах Пушкина мы находим характеристику многих русских актеров: А. С. Яковлева, Я. Г. Брянского, М. И. Вальберховой, балерины А. И. Истоминой и других. И скупые строки всегда обнаруживают глубокое понимание актерского мастерства.

Многожанровым представлял себе поэт русское театральное искусство. Он не обходил вниманием оперу, балет. Пушкин первый заметил своеобразие русской школы танца — «душой исполненный полет».

Особое внимание проявлял Пушкин к творчеству реформатора русской сцены М. С. Щепкина. Искусство Щепкина представлялось ему столь значительным, что он настаивал на передаче опыта великого артиста грядущим поколениям. Пушкин своей рукой написал первую фразу «Записок» Щепкина.

Огромной заслугой Пушкина перед отечественным театром является создание русской народной драмы. Он не только теоретически обосновал эстетику реализма, — он создал драматургические произведения по принципам этой эстетики.

Воплощением новой системы взглядов в драматургии стал «Борис Годунов», написанный в 1824—1825 годах. Но еще до этого поэт неоднократно обращался к драматургическим жанрам. Попытки создания драматических произведений соответствуют этапам вызревания его теоретической мысли, свидетельствуют о становлении эстетических воззрений. В 1813 году в соавторстве со своим одноклассником М. Л. Яковлевым он пишет комедию «Так водится в свете»; к 1816 году относится замысел комедии в стихах «Философ». Эти ранние пьесы до нас не дошли. В 1821 году Пушкин приступает к созданию комедии об игроке. Отдавая невольную дань подражания комедиям Хмельницкого и Грибоедова, он пока не мог найти своего драматического почерка.

Но драматургия властно влекла к себе Пушкина. В его поэзии и прозе порой ясно просматривается каркас драматургического произведения. Романтические поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» не только соответствуют законам драмы с ее стремительно развивающимся действием, но и по форме своей свободно переходят в драматическое произведение: лирическое или эпическое повествование поэт часто рассекает диалогом, построенным по законам драматургии.

В 1822 году Пушкин задумывает трагедию о Вадиме Новгородском. В этот период на мировоззрении поэта особенно сильно сказывается влияние идей декабристов. Мысль о создании революционной трагедии тревожила умы передовых людей эпохи. В основе замысла трагедии о Вадиме Новгородском была трагическая история героя, в стремлениях своих опередившего общество. Но глубокое изучение истории России, в особенности ее мятежных периодов (Сте-

пан Разин, Пугачев, «смутное время») все яснее раскрывало перед Пушкиным закономерности исторического процесса. Не герой-одиночка определяет ход истории. Социальную силу представляет народ, и личность одерживает победу только тогда, когда в своем протесте выражает интересы народа.

С пристальным вниманием Пушкин изучает «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, высоко ценит этот труд. Своего «Бориса Годунова» «с благоговением и благодарностью» посвящает Карамзину. Однако философскую концепцию историка Пушкин отвергает. Объективное исследование убеждает его, что история государства не есть история его правителей, но — история «судьбы народной».

Стройная система идейно-художественных взглядов помогла Пушкину создать трагедию «Борис Годунов», которая по праву может считаться образцом народной драмы в духе Шекспира.

Взяв за основу фактологический материал из «Истории государства Российского», Пушкин переосмыслил его в соответствии со своей философской концепцией и вместо монархической концепции Карамзина, утверждавшего единство самодержца и народа, раскрыл непримиримый конфликт самодержавной власти и народа. Временные успехи и победы самодержцев обусловлены поддержкой народных масс. Крушение самодержцев происходит в результате потери доверия народа.

Отвергая каноны классицизма, Пушкин свободно переносит место действия из Москвы в Краков, из царских палат на Девичье поле, из Самборского замка Мнишека в корчму на литовской границе. Время действия в «Борисе Годунове» охватывает более шести лет. Классицистское единство действия, сосредоточенного вокруг главного героя драмы, Пушкин заменяет единством действия в более широком и глубоком смысле: 23 эпизода, из которых состоит трагедия, расположены в соответствии с задачей раскрытия судьбы народной, определяющей собой и судьбы отдельных героев.

Следуя Шекспиру «в вольном и свободном изображении характеров», Пушкин в «Борисе Годунове» создал множество образов. Каждый из них обрисован ярко, четко, сочно. Несколькими штрихами Пушкин создает острый характер и сообщает ему объемность и глубину.

В сюжетной линии «Бориса Годунова» явственно прочерчивается нравственная проблема: ответственность Бориса за убийство царевича Дмитрия. В своем стремлении к узурпации царского престола Борис Годунов не останавливается перед убийством законного наследника. Но было бы ошибкой считать, что этическая проблема составляет идейный пафос трагедии. Нравственной стороне событий Пушкин придает социальный смысл.

«Дмитрия воскреснувшего имя» становится знаменем движения широких народных масс против «царя-Ирода», отнявшего у крепостных крестьян Юрьев день — единственный в году день свободы.

Нравственная вина Годунова — лишь повод для обращения против него народной ярости. И хотя вера в «хорошего царя», свойственная крестьянской идеологии XVII—XVIII веков, выражена в трагедии в народном культе убиенного младенца Димитрия, она не затемняет социальный смысл борьбы народа с самодержавно-крепостническим гнетом. Народ, оплакивавший царевича-мученика, не хочет приветствовать нового царя.

Так беспристрастное исследование событий сообщает «Борису Годунову» значение социально-исторической трагедии. Социальная ее направленность акцентируется уже в первой сцене: Пушкин подчеркивает политическую цель Бориса в убийстве царевича Димитрия.

Интересно подготавливается раскрытие взаимоотношений Бориса с народом. Из диалога Шуйского и Воротынского мы узнаем, что «вослед за патриархом к монастырю пошел и весь народ». Значит, народ доверяет Борису Годунову, если просит его принять царский венец? Но уже следующая коротенькая сцена на Красной площади заставляет сомневаться в народном доверии. Не по зову сердца, а по велению думного дьяка стекается народ к Новодевичьему монастырю. А сцена на Девичьем поле и народный «плач», возникающий по указанию боярства, окончательно развенчивают хитросплетения правящих слоев общества, стремящихся придать самодержавию видимость всенародной власти.

Избрание Бориса царем — завязка конфликта. Введение в действие Самозванца обостряет конфликт между царем и народом. Сюжетная линия раскрывает борьбу Самозванца и Бориса, но внутренней пружиной всех событий остается конфликт самодержавной власти и угнетенных народных масс.

В течение последующих тринадцати эпизодов народ не выходит на сцену, но его присутствие постоянно ощущается. Его симпатии к Димитрию-царевичу тревожат царя и боярство, питают удаль Самозванца. С «мнением народным» сверяют свои поступки борющиеся партии. Да и победу Самозванца Пушкин представляет как социально обусловленную. У него малочисленное войско — 15 тысяч против 50 тысяч царских, он плохой полководец, он легкомыслен (из-за Марины Мнишек на месяц задержал поход), — но царские войска бегут при имени царевича Димитрия, города и крепости сдаются ему. И даже временная победа Бориса не может ничего изменить, пока на стороне Самозванца «мнение народное». Борис понимает это:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

Пушкин не обрывает драматическое повествование на сцене смерти царя Бориса, подчеркивая тем самым, что не царь, а народ является подлинным героем произведения. Не приемлет народ бессмыс-

ленной жестокости, которую несет самодержавие, а не только персонально Борис Годунов. Увидев, что и сторонники новоявленного государя начинают свою деятельность с преступления, народ отказывает в поддержке и Лжедмитрию.

Трагедия началась политическим убийством безвинного царевича Димитрия и закончилась бессмысленным убийством Марии и Федора Годуновых. Самодержавие и насилие идут рука об руку. «Народ безмолвствует» — таков его приговор общественной системе.

Пушкин создал в трагедии собирательный образ народа. Действующих лиц из народа Пушкин называет «Один», «Другой», «Третий»; к ним примыкают и баба с ребенком, и Юродивый. Их короткие реплики создают яркие индивидуальные образы. И каждый из них отмечает грань единого образа народа. Создавая этот обобщенный образ, Пушкин и здесь следует законам драмы Шекспировой. Он показывает на протяжении трагедии эволюцию образа народа. Если в первой сцене это безразличная к борьбе за власть, лишь исподтишка иронизирующая толпа, то на площади перед собором в Москве в отрывочных фразах звучит настороженность народа, угнетаемого и притесняемого царской властью. А крик Юродивого «Нет, нет! Нельзя молиться за царя-Ирода!» звучит призывом к бунту. Народ мятежный, охваченный страстью разрушения, показывает нам Пушкин в сцене у Лобного места. Мудрым, справедливым и непреклонным судьей истории предстает народ в финале трагедии.

Мощью философского обобщения отличается многогранный, противоречивый, воистину шекспировский образ царя Бориса. Уже в первой сцене автор устами разных действующих лиц дает характеристику Годунову, как бы предупреждая нас о широте его личности: «Зять палача и сам в душе палач». — «А он сумел и страхом и любовью, и славою народ очаровать». В первом монологе Бориса в кремлевских палатах, перед патриархом и боярами, смиренная кротость и мудрая покорность обрываются интонацией приказа. И уж совсем русская удаль и размах в последних строках:

А там — сзывать весь наш парод на пир,
Всех, от вельмож до нищего слепца;
Всем вольный вход, все гости дорогие.

Глубокая, сильная душа Бориса раскрывается в монологе «Достиг я высшей власти...». Философом предстает Борис, размышляющий о превратностях судьбы. Ему доступно понимание непреходящих ценностей жизни:

...ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едила разве совесть.

Сила его характера проявляется и в беспощадности приговора самому себе:

Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Пушкин показывает нам Бориса и в кругу семьи: он нежный отец, мудрый наставник. Но он не погнушается и выслушать донос. Более того, в Московском государстве целая сеть шпионов и осведомителей. В каждом боярском доме у Бориса есть «уши и глаза». И он не занимается выяснением справедливости доносов. Жестокостью веет от его приказа: «Гонца схватить...»

Как бы для того, чтобы дать Борису достойного противника, Пушкин рисует образ хитрейшего из хитрецов князя Шуйского. Но и в хитрости Борис может померяться с любым хитрецом. Огромное самообладание проявляет он, внешне спокойно выслушивая долгий доклад Шуйского о событиях в Угличе. «Довольно, удались», — отпускает царь подданного. Но как только ушел Шуйский, вопль истерзанной совести вырывается из груди Бориса: «Ух, тяжело!.. Дай дух переведу...»

В сцене на Соборной площади у царя Бориса всего две фразы. Но и их довольно Пушкину, чтобы в неожиданном заступничестве Бориса за Юродивого отразить внутреннее понимание Годуновым своей ответственности за преступление, совершенное в борьбе за престол.

Создавая образ Бориса Годунова, Пушкин не задавался целью нарисовать злодея от рождения. Борис Годунов привлекает силой характера, ума, страсти. Но чтобы добиться власти самодержца и удержать ее за собой, надо быть злодеем. Самодержавие обеспечивается властолюбием, хитростью, жестокостью, угнетением народных масс. Это поэт делает очевидным всем содержанием трагедии.

Пушкин создает и обобщенный образ правящей верхушки — боярства. Это Шуйский, Воротынский, Афанасий Пушкин. Они сами в конфликте и с царем и с народом, но им нужен и конфликт царя с народом, — на этом строится их благополучие.

Нарождающееся и обделенное дворянство рисует Пушкин в образе талантливого полководца, хитрого царедворца Басманова, которому неизвестны мучения совести. Представитель молодого в ту эпоху класса, он готов и на измену ради обеспечения личной выгоды.

«Милым авантюристом» назвал Пушкин своего Самозванца. Его отличает обаяние молодости, бесшабашная смелость (сцена в корчме), пылкость чувств (сцена у фонтана). Он смел и лукав, находчив и лжив. И даже «хлестаковскими» чертами, присущими любому авантюристу, наделяет Пушкин Самозванца: в сцене с поэтом, преподносящим ему стихи; в сцене, где Лжедмитрий строит прожекты относительно своего будущего двора. Ничего нет в нем царского, величественного, даже ростом мал Самозванец. Героем его сделало «мнение народное», обращенное против «царя-Ирода».

Совесть народную представляют в трагедии Пимен и Юродивый. В неторопливой, мудрой речи Пимена слышится недовольство царской властью, властью царя-преступника. Пимен является выразителем гнева и мнения народного.

Как и Шекспир, Пушкин смешивает стихотворную и прозаическую речь. Внутри стихотворной речи рифмованный стих сменяется стихом белым. Стихотворные размеры меняются со смелостью, дозволенной только гению. И всякий раз язык героя, самый размер стиха — именно тот, которым может говорить только этот персонаж. Русская народная речь, отражающая «лукавую насмешливость ума», присущую русскому народному складу, в трагедии представлена очень широко. Но русской речью в форме народной прибаутки может заговорить только Варлаам, а русская речь в форме народного плача может раскрыть душевную боль Ксении — «в певичках уж печальной вдовицы».

Размеренным белым стихом разговаривают в палатах царя Бориса и в боярских домах. Рифмованная, более легкая речь — в Кракове и Самборе. Величавая чеканка речи царя Бориса выдержана от первого его слова до последнего («Я готов»).

Действующие лица в польских сценах разговаривают особенно изысканно. Изменяется в зависимости от окружения и речь Самозванца: в сценах, где он становится царевичем Димитрием, она более легкая, изысканная, чем была у Гришки Отрепьева. А в монологе патера Черниковского («Всепомощствуй тебе святой Игнатий...») мы слышим интонации польской речи.

Народ изъясняется почти всегда прозой. Даже стихотворная форма первых народных сцен краткостью и разорванностью реплик, частотой восклицаний создает впечатление разговорной речи.

«Борис Годунов» — первая народная трагедия России. Трагедия, обнажающая сущность самодержавия, его антинародный характер. Естественно, что царь долго отказывался разрешить ее опубликование. «Борис Годунов» был издан только в 1831 году. Но и по выходе книги в свет пьеса была запрещена для сцены. Даже отрывки из нее цензура не разрешала исполнять в театре. Впервые трагедия Пушкина была поставлена лишь в 1870 году, на сцене Александринского театра.

Дальнейшим утверждением театральной эстетики Пушкина являются «маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Замысел первых трех относится к 1826—1827 годам, а завершение работы над ними — к 1830 году, к периоду, названному в биографии поэта «болдинской осенью». «Пир во время чумы» был задуман и создан Пушкиным осенью 1830 года.

Сюжетно не связанные между собою, «маленькие трагедии» объединены философскими размышлениями поэта. Несмотря на горечь утраты «120 братьев, друзей, товарищей», Пушкин и в последнекабрьскую пору остался верен идеалам «вольности святой» и проповедовал своим творчеством идеи освобождения народа:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою...

Попранные самодержавием идеи декабристов, стремившихся к освобождению народа, по-новому были поставлены Пушкиным в «маленьких трагедиях». «Маленькие трагедии», по форме своей почти камерные произведения, поднимают огромные проблемы положения человека в мире, взаимоотношения человека с окружающей действительностью.

«Скупой рыцарь» — трагедия о страшной власти золота. Всесилие «золотого идола» в мире переходит к человеку, владеющему им. Но это всесилие — уродливый призрак. Маньяком, теряющим рассудок, становится Барон, когда-то доблестный представитель славного дворянского рода. Его тайная страсть — «В сундук еще неполный Горсть золота накопленного всыпать» — выявляет ничтожество, ничемность его существования. За горсть золота отец и сын готовы поднять меч друг на друга. Но бессмысленность страсти к золоту и борьбы за него обнажается внезапной смертью Барона, смертью поистине трагической. Может ли быть большая трагедия для человека, чем умереть с возгласом: «Ключи, ключи мои!»

«Скупой рыцарь» — протест против уродующей душу человека власти денег.

Резко изменилась общественная жизнь России после восстания декабристов. Она повлияла на судьбы искусства и его служителей. Трагедия «Моцарт и Сальери» поднимает вопрос о месте художника в обществе, о назначении искусства, о его связи с простыми людьми, их радостями и заботами. Поэт свободен в своем творчестве:

Нас мало, избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

В эпоху николаевской реакции такие мысли звучали революционно. Эти строки не были проповедью «искусства для искусства», но утверждали право художника творить по велению совести, а не по указке правящих верхов.

Пушкину удалось в короткой драматической повелле нарисовать образ гения, жизнь и творчество которого составляют неразделимое целое. Пушкин утверждает, что «гений и злодейство» несовместны, что свобода самовыражения художника в своих творениях обусловлена чистотой душевной.

Иная философия у Сальери. Для него искусство — плод ума, техники, а не вольного самовыражения. Сальери не очевидная бездарность, беспомощная и ничтожная. Он человек огромной внутренней силы, артист высокого профессионального уровня, с душой, способной откликаться на прекрасное. Но он понимает искусство уже, ограниченнее Моцарта, он не видит гармонии между жизнью и искусством.

Сталкивая два противоположных типа художественного и общественного сознания, Пушкин сумел придать образу Моцарта, его

философии такое обаяние, что гибель гения тем громче вызывает к свободе художника и человека.

Легенду о Дон Жуане, не единожды рассказанную мировой драматургией, поэт переосмысливает по-своему. Пушкинский Дон Гуан скачет в Мадрид для свидания с Лаурой, но, встретив Донну Анну, перерождается:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колени преклоняю.

Показывая перерождение Дон Гуана под влиянием истинной любви, Пушкин поет гимн великой силе прекрасного чувства. Право человека стремиться к возвышающей, облагораживающей его душу любви, несмотря ни на какие препятствия, отстаивает Пушкин в «Каменном госте».

Тема «Пира во время чумы» — призыв к борьбе, призыв не покоряться ни трудностям, ни бедам, ни самой чуме. Председатель пира, потерявший в чумном городе семью, зовет друзей к веселью, даже если грохочут по дороге телеги с трупами. Не дать себе смириться с безысходностью — вот смысл трагедии:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья.

Одновременно с «маленькими трагедиями» Пушкин работал над «Русалкой» — драмой из народной жизни, проникнутой высокой поэзией.

Находясь в михайловской ссылке, Пушкин наслаждался рассказами и сказками няни Арины Родионовны, записывал народные песни, принимал участие в хороводах, вслушивался в народный говор осенних ярмарок. Эти народные поэтические краски, обряды, фантастические предания органически вошли в ткань глубоко социальной драмы.

Пушкин как драматург и театральный деятель оказал решающее влияние на всю последующую историю театра. Глубина социально-психологических характеристик исторических персонажей, умение динамически строить действие, а не рассказывать о нем, жизненность образа народа — героя истории, а не исторического фона, богатство и красочная образность языка — все это остается по сей день образцом в драматургии. Теоретические работы Пушкина, его размышления об актерском мастерстве в реалистическом театре стали основой будущей реформы театральной культуры, предпринятой К. С. Станиславским и его соратниками на рубеже XIX—XX столетий.

Актерское искусство первой четверти XIX века

ПУШКИН и декабристы высоко ценили профессию актера. В статьях, высказываниях декабристов, передовых людей эпохи и прежде всего самого Пушкина рассуждения о театре связывались с актерским искусством, его высоким общественным предназначением.

Театр первой четверти XIX века еще не знал режиссуры, объединяющей актерский ансамбль. Балет и опера опередили в этом отношении драматическую сцену. Ведущие драматические актеры сами отвечали за идейное звучание спектакля, за донесение до зрителей мыслей драматурга.

Репертуар драматической сцены составляли произведения различных идейно-художественных направлений. Это отражалось и на исполнительской манере. Еще очень устойчивы были традиции, установленные театром классицизма. Многие актеры следовали эстетике классицистской школы. Русская и зарубежная сентиментальная драма имела своих исполнителей, тонко чувствовавших ее стиль. Но абсолютного разграничения не было. Актеры — приверженцы сентименталистского направления часто выступали и в классицистской трагедии, перенося туда повышенную эмоциональность, задушевность, чувствительность (Я. Шуперин, например).

Более правдивые, жизненно достоверные черты обретает искусство комедийных актеров. Этому во многом способствовала драматургия Фонвизина, Крылова. В первой четверти века начинается творческий путь великого русского актера Михаила Семеновича Щепкина (1788—1863), основоположника реализма в актерском искусстве.

В годы Отечественной войны, в эпоху декабристов велась борьба за героический репертуар, за жанр политической трагедии. Со сцены звучали тираноборческие монологи, страстные обличительные речи. И в самой трагедии (В. Озеров), и в творчестве трагических актеров намечаются новые черты. Они наиболее полно выразились в искусстве А. С. Яковлева и Е. С. Семеновой.

Алексей Семенович Яковлев (1773—1817) не имел театрального образования. Детство и юность он провел в купеческой лавке — сначала отца, а затем опекуна. Свое нехитрое образование будущий артист получил в костромском приходском училище. Но с детства он пристрастился к чтению и сохранил любовь к книгам на всю жизнь. Яковлев увлекался историей, писал стихи, сочинил пьесу «Отчаянный любовник».

«Дмитрий Самозванец» Сумарокова — первый спектакль, который увидел впечатлительный юноша. Театр стал его мечтой. Счастливый случай свел его с Дмитриевским. Старейший русский артист подготовил Яковлева к дебюту, который прошел с огромным успехом.

Оскольд в трагедии Сумарокова «Семира» был первой ролью будущей знаменитости. Красивая внешность, сценическое обаяние, редкий по силе и пропикповенности голос делали его желанным исполнителем главных ролей в трагедиях Сумарокова и Княжнина. Красоту образов Яковлева в классицистских трагедиях современники называли «мужественной». Благодаря одаренному артисту образы классицистской трагедии обрели новые черты — стали более жизненными, эмоциональными, темпераментными.

Часто доводилось Яковлеву играть в сентиментальных драмах. Он покорял зрителей искренностью переживаний, разнообразием эмоций и прекрасной мимикой. Его игра восполняла недостатки драматургии, придавала образам значительность и достоверность. Особенным успехом пользовался Яковлев в роли Мейнау (мелодрама Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»). Один из современников писал о его исполнении этой роли: «Я никогда не воображал, чтоб актер, без всякой театральной иллюзии, без нарядного костюма, одною силою таланта мог так сильно действовать на зрителей»¹. Единодушно говорили зрители и театральные критики, что своеобразие таланта Яковлева — в искренности, особой задушевности, что его игра доходит до сердца.

Сценические портреты артиста отличались самостоятельностью, оригинальностью трактовки. Он никогда никому не подражал и никого не копировал. «Хорошо или дурно я играть буду, о том пусть решает публика; а уж обезьяною никогда не буду»², — не раз говорил Яковлев.

Но искусство этого актера было неровным. Яковлева привлекали характеры многогранные, сложные, близкие его таланту, «а в тех ролях, которые были ему не по праву, он играл без дальнего одушевления и старался только сохранить приличные им благородство и важность»³.

А. С. Пушкин высоко ценил талант Яковлева, его «величественную осанку», «восхитительные порывы гения»⁴. Поэт называл Яковлева трагическим актером с пламенным темпераментом. Но в то же время и он отмечал неровность игры, несовершенство отдельных сценических творений артиста.

С наибольшей полнотой талант Яковлева раскрылся в пьесах Озерова. Он играл Фингала («Фингал»), Тезея («Эдип в Афинах»). «Яковлев в роли Фингала может служить великолепным образцом художнику для картины: ...черты лица, стан, походка, телодвижение, голос — все было очаровательно в этом баловне природы, — вспоминал один из зрителей. — Что же касается до искусства его в роли Фингала,

¹ Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 362.

² Там же, с. 566.

³ Там же, с. 587.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 13.

то, мне кажется, оно заключалось в одном отсутствии всякого искусства: он играл с одушевлением и непринужденно...»¹

Яковлев прекрасно чувствовал красоту русской речи, «красоту пашей поэзии». Триумфальный успех он имел в роли Димитрия Донского в одноименной трагедии Озерова. В пей он выступал патриотом-трибуном, верным сыном родины.

Играл Яковлев и в пьесах Шиллера. Наиболее близок ему был Карл Моор. Артист подчеркивал в его характере черты протеста, бунтарства.

Екатерину Семеновну Семенову (1786—1849) называли «царицей русской сцены». Она пользовалась огромной популярностью и по праву занимала в петербургской труппе положение первой трагической актрисы. Талант ее высоко ценил Пушкин. «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только о ней. Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою»², — писал поэт.

Сценические творения Семеновой отличались редкой гармоничностью, художественной законченностью. В них все было подчинено раскрытию характера, выявлению идеи произведения. «Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано»³. Пушкин подчеркивал богатство природных данных актрисы, но в то же время говорил, что она постоянно совершенствует их.

Семенова окончила Петербургское театральное училище в 1803 году. Ее педагогом в школе был Дмитревский. По выходе из школы она пользовалась советами Шаховского. Долгое время наставником, художественным консультантом актрисы был поэт и переводчик Н. И. Гнедич — образованнейший человек, страстно влюбленный в театральное искусство. Но Пушкин был абсолютно прав, говоря, что она «образовалась сама собою». Актриса самостоятельно искала ключи к своим многочисленным ролям, подбирала сценические краски, пластику, умела управлять своим редким темпераментом и красивым голосом, который выражал самые тонкие душевные движения. Тщательно отделявая многочисленные роли, Семенова не допускала повторения одних и тех же приемов, интонаций, внешних эффектов. Она не признавала заученных поз, нарочито броской манеры сценического поведения. У нее все было внутренне оправдано, подчинено смыслу, выявлению душевного движения.

Для Семеновой специально писались и переводились пьесы. В ее трактовке они становились совершеннее, образы обретали многогранность и внутреннюю наполненность. Актрису справедливо счи-

¹ Жихарев С. П. Записки современника, с. 493.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 9.

³ Там же. с. 9—10.



*Е. С. Семенова — Ксения
в трагедии Озерова
«Димитрий Донской».
1807*

гали соавтором драматургических образов. Об этом писал и Пушкин: «Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах понравились нам славянские стихи Катенина...»¹.

Актриса играла в пьесах Озерова, Вольтера, Расина, Шекспира, Шиллера. Она выступала в драмах, операх, талантливо исполняла русскую пляску.

В огромном списке ролей Семеновой особенно выделяются Антигона в «Эдипе в Афинах», Моина в «Фингале», Ксения в «Димитрии Донском» (все три пьесы принадлежат Озерову). К лучшим и любимым ролям актрисы относятся также Аменаида («Танкред» Вольтера), Федра («Федра» Расина). За исключением Федры, все это — образы нежных, преданных, чутких девушек, способных на самоотверженные, героические поступки. Трагически раскрывая преступное влечение Федры к своему пасынку Ипполиту, Семенова и в этом образе показала светлые, лирические стороны души героини.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. М., 1964, с. 10.

Искусство великой русской актрисы было наполнено высокой патетикой и патриотизмом. Ее героини выступали против тирании, произвола, несправедливости. Декабристы высоко ценили патристическую и тираноборческую направленность ее искусства, видели в Семеновй трибуна, выразителя своих мыслей.

Литература

Ленин В. И. Поли. собр. соч., изд. 5-е, т. 21, с. 255—262. («Памяти Герцена».)

Гончаров Н. А. Собр. соч. в 6 т., т. 6. М., 1972, с. 382—416. («Мильон терзаний».)

Грибоедов А. С. Собр. соч. в 2-х т., т. 1. М., 1971. («Горе от ума».)

Крылов И. А. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1969. («Подшип, или Трумф». «Модная лавка». «Урок дочкам».)

Озеров В. А. Трагедии, стихотворения. Л., 1960. («Эдип в Афинах». «Димитрий Донской».)

Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т., т. 6. М., 1964. («Борис Годунов». «Скупой рыцарь». «Моцарт и Сальери». «Каменный гость». «Пир во время чумы».)

Шаховской А. А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. («Новый Стерн». «Урок кокеткам, или Лишечные воды».)

Данилов С. С. Русский драматический театр XIX века. М., 1957.

Дурылин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951.

Литвиненко Н. Г. Пушкин и театр. М., 1974.

Медведева И. Н. Екатерина Семенова. М., 1964.

Медведева И. Н. «Горе от ума». М., 1971.

Орлов В. Н. Грибоедов. Л., 1967.

Соколов А. Н. История русской литературы XIX века. (Первая половина.) М., 1970.

Театр второй четверти XIX века

В. Г. БЕЛИНСКИЙ И А. И. ГЕРЦЕН
О ТЕАТРЕ

ВОССТАНИЕ декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года подвело черту целой эпохе общественной жизни страны. Расправа с декабристами явилась тем событием, которое определило содержание и характер социально-политической и культурной жизни России последующих десятилетий.

В стране началась полоса все возрастающей реакции, период растерянности в широких слоях дворянской интеллигенции. «Первые

годы, следовавшие за 1825-м, были ужасны, — писал А. И. Герцен. — Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людьюми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние»¹.

Это было время открытого наступления правительственной реакции на все стороны общественной деятельности. Правительство стремилось подчинить духовную жизнь человека строгому и безжалостному контролю. Особенно усилились правительственные репрессии в связи с революционными событиями 1830—1831 и 1848 годов на Западе и в связи с прокатившейся по стране волной народных восстаний — так называемых «холерных» бунтов, волнений в военных поселениях и т. д.

В этот сложный период развитие культуры, в том числе театра и драматургии, проходило под воздействием двух сил: с одной стороны — идей декабризма, неослабевающего освободительного движения; с другой стороны — очень тяжелых социальных условий, созданных правительством, которое было смертельно напугано восстанием декабристов.

А. И. Герцен очень метко охарактеризовал политику Николая I, обстановку в стране: «На поверхности официальной России, „фасадной империи“, видны были только потери, жестокая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспотизма. В окружении посредственностей, солдат для парадов, балтийских немцев и диких консерваторов, виден был Николай, подозрительный, холодный, упрямый, безжалостный, лишенный величия души, — такая же посредственность, как и те, что его окружали»².

Правительство прилагало титанические усилия, для того чтобы искоренить «вольнодумство», превратить литературу и искусство, драматургию и театр в органы официальной идеологии. На это была направлена выработанная министром просвещения — или, как называл его Белинский, «министром погашения и помрачения просвещения» — С. С. Уваровым так называемая теория «официальной народности». Глубоко реакционная, антинародная формула «православие, самодержавие, народность» возводила религиозные и царистские предрассудки масс в ранг основных черт русского национального характера, демагогически отождествляла народность и крепостное право. Суть уваровской формулы состояла в утверждении, что русский народ по своей природе религиозен, предан монархическому строю и крепостное право для него — высшее благо.

В 1826 году был введен новый цензурный устав, прозванный за его жестокость «чугунным». Через два года он был заменен другим, вроде бы более мягким. Однако и этот устав предусматривал полное и безоговорочное запрещение всякого «свободомыслия» в литературе,

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 7. М., 1956, с. 214.

² Там же, с. 209.

не говоря уже о суждениях в вопросах государственной политики, государственного устройства.

Устав 1828 года положил начало особенно тяжелой для драматургии и театра многоступенчатой цензуре. Разрешение на издание драматического произведения давалось Министерством народного просвещения, но для постановки пьесы на сцене требовалось разрешение созданного в 1826 году Третьего отделения собственной его величества канцелярии (во главе его стоял А. Х. Бенкендорф). Таким образом, для драматических произведений была установлена двойная цензура.

Цензурная деятельность Третьего отделения не ограничивалась только театрами столиц и крупнейших городов. К 1842 году в Третьем отделении уже были списки всех провинциальных трупп и их репертуар. Власти строго следили за тем, чтобы на сцене ставились только произведения, находящиеся в списках в качестве «дозволенных к представлению».

Естественно, что в состав цензурного комитета входили особо преданные «царю и отечеству» чиновники, которые всячески старались изолировать театр от общественно-социальных вопросов, от острых проблем действительности. Драма Лермонтова «Маскарад» трижды проходила цензуру, но так и не преодолела ее. Запрещен был для сцены «Борис Годунов» Пушкина. Та же судьба постигла окончательную редакцию гоголевского «Ревизора». Подвергалась запрету, как «безнравственная», комедия Тургенева «Месяц в деревне». Не пропустила цензура и пьесу Островского «Свои люди — сочтемся», как оскорбляющую купеческое сословие.

Не лучше обстояло дело и с западноевропейской драматургией. Все пьесы Гюго были запрещены. Пьесы Шекспира, а особенно Шиллера шли в переделках, порой неузнаваемо искажавших смысл подлинника.

Зато Третье отделение всячески ориентировало театры на заполнение репертуара переводными мелодрамами и водевилями, не имевшими ничего общего с русской жизнью, а также пьесами «приверженных правительству писателей» (по выражению Ф. Булгарина). К ним в первую очередь относились Кукольник, Полевой, Ободовский. Именно о произведениях этих авторов Герцен писал: «Подобные цветы могли расцвести лишь у подножья императорского трона да под сенью Петропавловской крепости»¹.

В правительственном арсенале было и такое средство контроля за репертуаром, как монополия императорских театров. «Положение об управлении С.-Петербургскими театрами» (1824) предоставляло преимущественное право на постановку пьес казенным театрам. Устройство же частных театров и спектаклей допускалось только с разрешения театральной дирекции. С визой дирекции императорских

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 7. М., 1956, с. 221.

театров должны были издаваться афиши, программы частных представлений. Пьеса могла быть включена в репертуар частного театра только после того, как она пройдет на казенной сцене. А в 1840 году частные театры были совсем запрещены¹. Тогда же была установлена единая театральная дирекция для петербургских и московских театров.

Власть над театром на долгие годы взял в свои руки чиновничье-бюрократический аппарат. Если московские театры были еще относительно свободны и порой в руководстве московской театральной дирекции оказывались люди высокой культуры, знавшие и любившие театр, то хозяином петербургских театров фактически был царский двор.

Однако никакие рогатки не могли остановить духовного развития русского общества, неуклонного поступательного развития литературы и искусства, которые при существующих в России условиях приобретали особое значение, как единственная трибуна, с высоты которой народ «заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»².

В это тяжелое время ареной политической борьбы становится не только художественная литература, но и литературно-художественная критика, выражающая передовые, прогрессивные идеи. Такое высокое назначение критики возникло не случайно и связано с именами русских революционных демократов В. Г. Белинского (1811—1848) и А. И. Герцена (1812—1870).

Все содержание критической деятельности Виссариона Григорьевича Белинского в области искусства, в том числе искусства театрального, было направлено на утверждение начал истинной народности и реализма. Народность критик считает одним из важнейших признаков художественного произведения: литература «непременно должна быть выражением — символом внутренней жизни народа. Впрочем, это совсем не есть ее определение, но одно из необходимейших ее принадлежностей и условий»³.

Связь искусства с действительностью, отображение реальной жизни в произведениях — основное требование критика: «Искусство есть воспроизведение действительности; следовательно, его задача не поправлять и не приукрашивать жизнь, а показывать ее так, как

¹ Официально монополия императорских театров была отменена только в 1882 году. Но частные предприниматели нередко находили способ обойти запрещение, устраивая театральные представления под видом так называемых «домашних спектаклей» или «семейных вечеров». Особенно активно стали возникать различные частные зрелищно-театральные предприятия, клубные любительские кружки в 70-е годы.

² Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 7. М., 1956, с. 198.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1. М., 1953, с. 29.

она есть в самом деле»¹. Это принцип нового художественного направления в искусстве — «натуральной школы». Ведущим представителем этого направления Белинский считает Гоголя.

Говоря об общественной роли и назначении искусства, критик высказывает очень важное, принципиальное положение: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого... нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями»².

Эти общие положения легли в основу и театрально-эстетических взглядов Белинского. Его театрально-критическая деятельность характеризуется борьбой за утверждение русского национального театра, за создание реалистического репертуара и демократизацию актерского искусства. Белинский считает, что театр является «источником народного образования», выражением социальных и духовных потребностей общества. Он говорит о необходимости создания подлинно народного театра: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле, — видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни...»³.

В таких статьях, как «И мое мнение об игре г. Каратыгина», «„Гамлет“, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», и многих других Белинский не только рассматривает явления театрального искусства, рецензирует спектакли или анализирует игру актеров, но, как правило, ставит широкие театрально-эстетические проблемы, делает важные выводы об особенностях актерского искусства, его направлениях, о драматургии и ее законах.

Огромное значение театрально-критической деятельности Белинского состояло в том, что любое явление искусства он рассматривал в связи с общественно-социальной и политической проблематикой своего времени.

Белинский по праву называется родоначальником русской профессиональной критики, в том числе критики театральной.

В тот же период активно выступал за реалистическое искусство, за формирование революционно-демократической эстетики великий русский революционер, философ и писатель Александр Иванович Герцен. Защищая принципы критического реализма, Герцен подчеркивал зависимость искусства от общественной жизни, его обусловленность социально-исторической эпохой. Одной из характерных черт русской прогрессивной литературы Герцен считал ее связь с

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 3. М., 1953, с. 415.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 6, с. 286.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1, с. 80.

освободительным движением в стране. На конкретных примерах он показывал, как литература стала составной частью борьбы передовых общественных сил, выделял обличительно-сатирическое направление в русской литературе и драматургии, начатое «фалангой великих насмешников» от Фонвизина до Грибоедова и Гоголя. «...Их-то *смежу сквозь слезы* литература обязана своими крупнейшими успехами и в значительной мере своим влиянием в России»¹.

Герцен говорит о значении театра как «парламента литературы». Сила театра в том, что он становится местом для обсуждения острых вопросов времени, активно вмешивается в жизнь: «Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и сверты- вающихся перед глазами зрителей»².

Герцену принадлежат очень точные и емкие характеристики русских актеров П. Мочалова, М. Щепкина, В. Каратыгина, раскрывающие идейную сущность их искусства. Холодному, рассудочному творчеству Каратыгина, «лейб-гвардейского трагика», который «удивительно шел николаевскому времени и военной столице его», Герцен противопоставляет искусство Мочалова и Щепкина. «Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем *намекам* на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»³. В этих словах Герцена звучит не только вера в будущее страны — в них и утверждение актерского искусства, близкого народу, мысль об общественном, социальном назначении театрального искусства.

Очень важны и высказывания Герцена о современном ему французском театре. Герцен раскрывал отрицательное влияние мещанских вкусов буржуазного общества на театральное искусство: «...весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре»⁴.

В истории театра значение Герцена определяется тем, что он утверждал и отстаивал идею общественного назначения театра, выступал горячим защитником передового, реалистического искусства. Его деятельность, так же как и деятельность Белинского, заложила основы русской революционно-демократической театральной критики.

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 18. М., 1953, с. 178.

² Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 2, с. 51.

³ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 17, с. 268.

⁴ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 16, с. 136.

Драматургия и репертуар

ДВА основных направления определяли художественную жизнь России второй четверти XIX века: расцвет *романтизма* и становление *критического реализма*.

Период формирования русского реалистического искусства, утверждения «натуральной школы» относится в основном к 40-м годам. «Сближение с жизнью, с действительностью», по словам Белинского, составляло главную черту литературы этого периода. Реалистическое направление связано с драматургией Гоголя, началом драматургической деятельности Тургенева и первыми пьесами Островского. В актерском искусстве его воплощает Щепкин.

В 30-е годы наиболее заметным художественным направлением был романтизм. Формирование романтизма в литературе началось уже в конце XVIII века. В 10—20-е годы XIX века романтизм получил широкое развитие в литературе. А в театральном искусстве он зазвучал во весь голос во второй четверти XIX века.

Романтическое направление конца 20-х—30-х годов выражало общественные настроения, порожденные разгромом декабристов, правительственной реакцией. Оно в целом характеризуется такими чертами, как отрицание повседневной действительности и уход от нее в сферу отвлеченных идеалов, обращение к прошлому, исключительность героя и обстоятельств, культ человеческой страсти, отказ от правил, выработанных классицизмом.

В зависимости от того, с каких позиций отрицается художником установленный порядок, какие идеалы он защищает, различают два направления русского романтизма — прогрессивный романтизм и консервативный.

В прогрессивном направлении русского романтизма неприятие окружающей действительности сочетается с бунтарскими настроениями, с призывом к свободе человеческой личности. Художник стремится показать идеальных героев прошлого, борющихся за свободу, против произвола и несправедливости. Большое место занимает протест против лжи, лицемерия современного дворянского общества, против моральных и религиозных норм, утверждаемых реакцией. Типичными становятся образы благородных разбойников, трагических героев, которые напрасно, впустую, порой за карточным столом, растрачивают свои недюжинные способности, ибо другого применения им не находят.

Прогрессивное романтическое направление в драматургии было представлено прежде всего пьесами М. Ю. Лермонтова и драмой В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин».

Романтическая драма становилась рупором социального протеста. Существенным моментом произведения нередко оказывалось обличение несправедливости и жестокости крепостного режима. Романтизм

здесь сочетался с достаточно ясно выраженными чертами критического реализма.

Второе направление русского романтизма — романтизм консервативный — связано в этот период с творчеством таких драматургов, как Кукольник, Полевой, Ободровский. В их творчестве консервативный романтизм приобретает реакционный характер, воплощая в своей идейно-политической и художественной концепции черты реакционной политики, черты уваровской формулы «самодержавие, православие, народность».

Консервативные романтики пытались доказать незыблемость, прочность самодержавия. Действительности они пытались противопоставить идеализированное прошлое, идеализированного героя, с тем чтобы «подтвердить» изначальность, божественное происхождение царской власти. В прошлом их интересовали не типичные, определяющие ход истории события, а необычайное, исключительное, служащее их охранительным идеям. Обращались эти драматурги и к современности, но в их произведениях действовали придуманные герои, правдивость чувств и характеров подменялась запутанной интригой и внешними эффектами.

Однако именно эта драматургия составляла основу текущего репертуара. Правительство Николая I всячески продвигало на сцену пьесы, прославляющие царя и монархический строй, и охотно открывало дорогу таким сценическим жанрам, которые помогали отвлекать широкие круги зрителей от политических проблем современной жизни. В связи с этим в конце 20-х — начале 30-х годов особое распространение получила *мелодрама*.

Мелодрама — это чисто театральный жанр, как правило вне сцены самостоятельной (литературной) жизни не имеющий. Сюжет мелодрамы построен на резком столкновении контрастно изображенных начал добра и зла, на преувеличенных страстях и страданиях героев. Содержание ее обычно не выходит за пределы семейно-бытовых отношений (несчастливая любовь, банкротство и т. п.), по почти обязательно включает в себя авантурные приключения, таинственные обстоятельства. Представление сопровождается театральными эффектами.

Излюбленный герой мелодрамы — человек, одержимый «роковой» страстью к карточной игре. Эта непреодолимая страсть ведет его к гибели.

Морально-правоучительная тенденция выражается в мелодраме с предельной четкостью. Победа добра над злом, во всяком случае наказание порока обязательно.

Весьма редко, по все же бывало, что правоучительные начала в мелодраме сочетались с социально-критическими, а иногда и бунтарскими мотивами, с обличением социальной несправедливости. Этим, например, объяснялась популярность в России мелодрамы Кенне и д'Обиньи «Сорока-воровка, или Палезосская служанка». Пьеса рассказывала о драматической судьбе служанки Аннеты, ставшей жерт-

вой порочных нравов хозяев и жестокого, несправедливого суда. Не случайно в основу повести Герцена «Сорока-воровка» положен рассказ Щепкина об игре крепостной актрисы в этой мелодраме.

Схематичность в обрисовке персонажей мелодрамы давала определенные возможности для различного сценического истолкования идейного смысла одной и той же пьесы.

Особым успехом пользовалась в России мелодрама В. Дюканжа и В. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Герой ее, Жорж де Жермани, обладает недюжинным умом, сильным темпераментом. Он богат, счастлив в любви, но неистовая страсть к картам губит все. Он проигрывает состояние, разоряет семью, становится преступником и чуть не убивает своего сына. В итоге герой гибнет со словами проклятия карточной игре, которая «родит все преступления!» Такова правоучительная концепция мелодрамы. Но этот же образ можно истолковать иначе — как трагедию человека, рожденного для больших дел, но не нашедшего их в окружающей действительности и обретшего за карточным столом иллюзию борьбы. Это и становилось главным, когда роль Жоржа де Жермани исполнял Мочалов.

Постановка «Жизни игрока» в 1828 году положила начало широкой популярности переводной, в первую очередь французской мелодрамы на русской сцене. Произведения В. Дюканжа, Г. Пиксерекура, Ф. Пиа, А. Дюма-отца и других французских драматургов полупереводятся, полупереводываются в целях приспособления к русской сцене.

Мелодрамы с самыми невероятными названиями (например, «Итальянка, или Яд и кинжал») наводнили театр ужасами, убийствами и кровопролитиями. Эти пьесы все дальше уводили зрителей от острых вопросов жизни, в них все реже звучали социально-обличительные мотивы. Именно этим объясняется резкая оценка мелодрамы Белинским и Гоголем. Так, Белинский в 1843 году писал, что в Александринском театре идут в изобилии переводы немецких мелодрам, «составленных из сентиментальности, пошлых эффектов и ложных положений»¹.

Еще более резок в оценке мелодрамы был Н. В. Гоголь. Он порицал мелодраму за то, что она закрывала путь на сцену подлинной жизни. «..Взгляните, что делается после вас на нашей сцене, — риторически обращался писатель к таким авторам, как Мольер, Лессинг, Шиллер, — посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...»²

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 7. М., 1955, с. 84.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8. М., 1952, с. 182.

Правда, в собственно русской драматургии мелодрама как жанр была слабо развита, но ее черты в той или иной степени нашли отражение в русской романтической драме.

Мелодрама оказала и определенное положительное влияние на развитие русского театрального искусства. Она разрушала каноны классицистской трагедии, требовала большей простоты и естественности в актерском исполнении. Использование музыки как обязательного элемента придавало мелодраме особую силу эмоционального воздействия. Этот жанр нес в себе и определенные демократические черты: защиту естественных человеческих чувств, интерес к героям, которые выступали против общепринятых общественных норм, становились жертвами несправедливости. Все это способствовало популярности мелодрамы среди широких кругов театральных зрителей.

КОНСЕРВАТИВНЫЙ РОМАНТИЗМ.

Н. В. КУКОЛЬНИК. Н. А. ПОЛЕВОЙ

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ принципы консервативного романтизма, идеи официальной народности и казенного патриотизма нашли наиболее полное и последовательное выражение в произведениях Н. В. Кукольника и Н. А. Полевого. Пьесы этих драматургов в тридцатые-сороковые годы занимали ведущее место в репертуаре театра.

Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868) — автор драматургических произведений на сюжеты из русской истории. Он откровенно пропагандирует в них реакционно-монархические идеи. Особенно широко ставилась его пьеса «Рука всевышнего отечество спасла» (1834) — об эпохе «смутного времени» (начало XVII века), о борьбе с польскими интервентами. Всем содержанием пьесы Кукольник стремится доказать идею «народности» и «божественного происхождения» царской власти, тем самым подчеркнуть ее незыблемость на все времена.

Поставленная в 1834 году в Александринском театре, пьеса принесла ее автору славу и одобрение императора, присутствовавшего на премьере. Среди общего хора похвал диссонансом прозвучал голос «Московского телеграфа», где была помещена статья его издателя Н. А. Полевого. За дерзкое выступление журнал закрыли, а издателю запретили заниматься журналистикой. Широкое распространение получила эпиграмма, написанная по этому поводу:

Рука Всевышнего три чуда совершила:
Отечество снасла,
Посту ход дала
И Полевого загубила.

В том же духе были написаны и другие исторические пьесы Кукольника — «Боярин Басенок», «Князь Даниил Дмитриевич Холм-

ский», «Генерал-поручик Паткуль»... Среди них особенно широкое распространение получила пьеса «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский», сюжет которой также относится к «смутному времени». Пьеса проникнута духом казенного патриотизма и верноподданничества, насыщена мелодраматическими эффектами, кровавыми злодеяниями, убийствами.

Реакционно-националистический характер драматургии Кукольника укрепил за ним, по меткому определению И. С. Тургенева, славу ведущего драматурга «ложновеличавой школы». «...Явилась целая фаланга людей, бесспорно даровитых, — писал Тургенев, — но на даровитости которых лежал общий отпечаток риторики... Это вторжение в общественную жизнь того, что мы решились бы назвать *ложновеличавой школой*, продолжалось недолго... — но что было шума и грома! Как широко разлилась тогда эта школа!.. Со всем тем, что-то не истинное, что-то мертвенное чувствовалось в ней даже в минуты ее кажущегося торжества — и ни одного живого, самобытного ума она себе не покорила безвозвратно»¹.

Вторым популярным драматургом этого направления стал Николай Алексеевич Полевой (1796—1846). Но его место в истории русской культуры определяется не только тем, что он выступал как представитель консервативного романтизма в драматургии. Полевой — сложная, противоречивая фигура. Его личная судьба — пример того, как расправлялось царское правительство со всеми, кто пытался посягать на устои николаевского режима.

Начало деятельности Н. А. Полевого связано с журналистикой. С 1825 по 1834 год он — издатель «Московского телеграфа», одного из прогрессивных и серьезных журналов, высоко оцененных Белинским. Полевой в этот период выступал как выразитель взглядов радикальной части русской буржуазии; в его публицистической деятельности проявлялись антикрепостнические и просветительские тенденции. Смелость сочеталась у Полевого с осторожностью, и формального повода придаться к его деятельности у правительства долго не было.

Однако повод все-таки нашелся. Это был резко отрицательный отзыв Полевого на пьесу Кукольника «Рука всевышнего...». Полевой был арестован и доставлен в Петербург, в Третье отделение, где ему предъявили длинный список его «ошибок». Журнал, как мы уже знаем, закрыли, Полевому запретили выступать в печати. Лишенный возможности заниматься любимым делом, разоренный, Полевой был сломлен и, по выражению Герцена, «в пять дней сделался верноподданным».

Любя и зная театр и понимая, что к журналистике ему никогда не позволят вернуться, Полевой обращается к драматургии. И если раньше он выступал против писателей «ложновеличавой школы»,

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28 т., т. 14. М.—Л., 1967, с. 38.

то теперь сам переходит в ряды драматургов консервативно-романтического направления.

Внешне смирившись, Полевой, видимо, переживал тяжелую духовную драму. В конце жизни он писал: «Замолчать вовремя — дело великое. Мне надлежало замолчать в 1834 году»¹.

Пытаясь как-то объяснить и оправдать свое падение, Полевой переводит трагедию Шекспира «Гамлет», трактует ее как трагедию долга и невозможности выполнить его из-за слабости воли. «...Краеугольным камнем этой драмы,— говорил Полевой,— положена... общечеловеческая мысль, понятная всем и знакомая каждому, эта мысль — слабость воли против долга... В самом деле, кто из людей может сказать, положив руку на сердце, что он никогда не изменял своему долгу по недостатку воли для его исполнения? — Конечно, никто»².

Перевод «Гамлета», осуществленный Н. А. Полевым, имел большое значение, так как наиболее точно и полно передавал дух подлинника, способствовал утверждению драматургии Шекспира на русской сцене.

Верноподданнические чувства драматурга росли быстро. Он обращается к сюжетам из русской истории, окончательно переходя на позиции уваровской «народности». В этом духе пишет пьесы «Дедушка русского флота», «Иголкин, купец Новгородский».

Полевой, несомненно, обладал талантом, знал законы сцены. Его пьесы открывали большие возможности для актеров, но ложность идеи всегда давала себя знать, вела к риторике, напыщенности, ложному пафосу.

Для пьес Полевого, как и Кукольника, характерна близость к мелодраме, использование ее приемов. Но в пьесах Полевого была одна особенность, благодаря которой пропаганда официальной народности и казенного патриотизма приобретала особенно опасный характер: у него основными героями выступали не бояре, не полководцы, как у Кукольника, а представители простого народа. Это создавало особую популярность Полевому среди широких кругов зрителей.

Белинский видел в Полевом отступника и ренегата. Он писал: «...для меня уже смешно, жалко и позорно видеть его фарисейски-патриотические, предательские драмы народные („Иголкин“ и т. п.), его пошлые комедии и прочую сценическую дрянь... — нет, брат, если я встречаюсь с Полевым на том свете — и там отворюсь от него, если только не наплюю ему в рот»³.

¹ Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого. СПб., 1888, с. 571.

² Цит. по ст. С. Соловьева «Двадцать пять лет из жизни московского театра». — «Ежегодник императорских театров», 1902—1903, прил. 1, с. 113.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 12. М., 1956, с. 8.

**ПРОГРЕССИВНЫЙ РОМАНТИЗМ.
ДРАМА В. Г. БЕЛИНСКОГО
«ДМИТРИЙ КАЛИНИН».
М. Ю. ЛЕРМОНТОВ-ДРАМАТУРГ**

ПРОИЗВЕДЕНИЯ прогрессивного русского романтизма 30-х годов сохранили антикрепостнические и тираноборческие тенденции декабристской литературы, резко сатирически изображали дворянское общество. Неся в себе черты мелодрамы, эти произведения тяготеют к трагедийному конфликту, заканчивались, как правило, гибелью героя, ставшего жертвой несправедливости и жестокости общества.

Эта особенность русского прогрессивного романтизма очень ярко проявилась в пьесе В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин» (1830), которую он написал, будучи студентом Московского университета. Белинский так определил идею произведения: «...я в картине довольно живой и верной представил тиранства людей, присвоивших себе гибельное и несправедливое право мучить себе подобных»¹.

Герой пьесы — крепостной юноша, одаренный, с пылким воображением, тонкой, поэтической душой, бурными страстями. Он образован, так как барин, в доме которого он воспитывался, дал ему возможность учиться в университете. Дмитрий любит дочь хозяина, Софью, она отвечает ему не менее пылким чувством. После окончания университета Дмитрий ждет от барина вольной и надеется получить согласие на брак с Софьей. Но вместо этого приходит сообщение о внезапной смерти барина. Вольная уничтожена, Дмитрий снова в рабстве, под властью жестоких, ненавидящих его вдовы хозяина и сына.

Не в силах переносить выпавшие на его долю унижения и оскорбления, Дмитрий в приступе ярости убивает молодого барина. Его арестовывают и заковывают в цепи. В финале драмы Дмитрий, срывая с себя остатки цепей, закаляется со словами: «Свободным жил я, свободным и умру!..»

Наряду с явными элементами мелодрамы в этой пьесе юного Белинского имеются и картины реалистические, рисующие быт и нравы крепостнического дворянства. Выразителен образ жестокой, невежественной и лицемерной помещицы Лесинской, которая за любую провинность и просто от плохого настроения бьет прислугу по щекам, отправляет пороть на конюшню. Обличительные тенденции пьесы находят выражение и в страстных, хотя и романтически-абстрактных, монологах Дмитрия, направленных против крепостного права: «Кто дал это губительное право одним людям поработать своей властью других, подобных им существ, отнимать у них священное сокровище — свободу? Кто позволил им ругаться правами природы и человечества?..»

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 11. М., 1956, с. 49.

Восторженно принятая друзьями, драма не была пропущена цензурой: ее признали сочинением безнравственным, позорящим университет. Вскоре Белинский был исключен из университета, несомненно за эту пьесу.

Величайшим представителем прогрессивного романтизма в русской драматургии был Михаил Юрьевич Лермонтов (1814—1841).

Театральные вкусы Лермонтова сформировались в годы учения в Благородном пансионе и Московском университете, под влиянием не только популярной в то время мелодрамы, но и драматургии Шекспира и Шиллера, пьесы которых, хотя и в изуродованном цензурой виде, шли на московской сцене. В главных ролях в этих пьесах выступал Мочалов, романтический, бунтарский пафос игры которого был особенно близок Лермонтову.

В 1830 году Лермонтов создает свою первую драму в стихах — «Испанцы». Испания привлекала его как страна, не покорившаяся Наполеону, страна, где в 20-е годы XIX века происходили бурные революционные события.

Драма «Испанцы» несет в себе основные черты произведений бунтарского романтизма, герои которых вступают в непримиримый и трагический для них конфликт с пошлым и лицемерным обществом. Таков Фернандо, главный герой «Испанцев», безвестный подкидыш, воспитанный в доме богатого испанского дворянина. Он благороден, наделен пламенной душой, свободолюбив, отважен. Восставая против социальной несправедливости, национального и религиозного неравенства, Фернандо гибнет вместе со своей возлюбленной Эмилией. В страстных монологах Фернандо заключен идейный пафос произведения, его политическая злободневность. Эти монологи полны намеков на условия общественной жизни России тех лет, в них — «души непобедимый жар и дикой страсти пыл мятежный» самого юного автора произведения.

Следующие две драмы Лермонтова — «Menschen und Leiden-schaften» («Люди и страсти»; 1830) и «Странный человек» (1831) — уже непосредственно связаны с русской действительностью и отражают существенные стороны жизни, настроений русского общества в последекабристский период. В то же время в построении этих драм, в характере главного героя чувствуется увлечение Лермонтова бунтарской драматургией Шиллера.

Основой конфликта в драме «Люди и страсти» является распря между бабушкой и отцом из-за сына, т. е. фактически эпизод из биографии поэта. В «Странном человеке» тоже существенное место занимает мотив семейного разлада. В том и другом произведении проходит тема соперничества друзей из-за любимой девушки, ее измены, в первом случае кажущейся герою, во втором — действительной.

Однако эти «семейные» по сюжету драмы имеют обобщающий, социальный характер.

Причины трагического мироощущения Юрия Волина не в семейных расприх и мнимой измене любимой. Сущность трагедии Юрия заключена в его предсмертных словах: «Этим все должно было кончиться. Где золото есть главный предмет, там дело не кончится лучше». Юрий гибнет не только от злой интриги, — его возвышенная натура не может мириться с современным обществом, полным эгоистических страстей, далеким от его идеалов.

Владимир Арбенин, герой «Странного человека», очень близок к Юрию Волину. Он тоже поэт, тоже страдает от несправедливости, царящей в мире. Но это уже более сложный характер, и его конфликт с действительностью раскрыт автором с большей последовательностью. Герой обладает острым умом, он честен и смел в своих суждениях. Но он разочарован, его настоящее существование лишено смысла. У него все в прошлом — «исполинские замыслы», «жажда к великому». Основа его конфликта с обществом, причина сумасшествия и гибели раскрывается в следующих словах: «Он имел характер пылкий, душу беспокойную, и какая-то глубокая печаль от самого детства его терзала. Его сердце созрело прежде ума; он узнал дурную сторону света, когда еще не мог ни остережться от его нападений, ни равнодушно переносить их. Его насмешки не дышали веселостью; в них видна была горькая досада против всего человечества».

«Станный человек» — такова характеристика, которую дает общество герою, не способному лгать и лицемерить. Станными, непонятными в глазах людей света выглядят стремления к высоким чувствам, благородные порывы.

Ранним пьесам Лермонтова присуща и четко выраженная антикрепостническая направленность. Так, в образе помещицы Марфы Ивановны («Люди и страсти») разоблачается жестокая крепостница и ханжа. В драме «Станный человек» есть сцена с крепостным крестьянином, где он рассказывает об издевательствах помещицы над крепостными. Эта сцена рисует картину полного бесправия крепостных.

Ранние пьесы Лермонтова содержат в себе все основные черты романтической драмы. Речь героев крайне эмоциональна, насыщена восклицаниями и риторическими вопросами. Страстные монологи полны обобщений. Романтический характер главных героев подчеркивается обрисовкой их внешности: Юрий и Евгений ходят в черных плащах, движения их порывисты.

Есть в этих произведениях и черты мелодрамы — патетичность языка, обязательные сцены безумия, отравления и т. п. Но Лермонтов в значительной мере уходит от многих законов этого жанра. У него нет запутанной интриги, мелодраматических злодеев, неожиданных поворотов сюжета. Главное внимание поэт сосредоточивает на раскрытии характера героя, трагедия которого приобретает социальный смысл, передает основные противоречия эпохи. В обрисовке жизни дворянского общества, противоречий незаурядной личности есть несомненные черты реализма.

Лучшим драматическим произведением Лермонтова и вершиной прогрессивного направления в романтической драматургии является «Маскарад» (1835).

Идейный пафос «Маскарада» состоит в разоблачении светского общества, под внешним блеском которого скрывается полное отсутствие не только больших общественных идеалов, но и нравственных основ. Поэтому само название драмы многозначно. Это не только и не столько обозначение места, положившего начало трагическим событиям, но и определение общества, где чувства людей скрыты под масками, где нет места искренности.

Лермонтов показывает светское общество достаточно широко, выводит ряд характеров, типичных для светской среды, от холодной и цинично-расчетливой баронессы Штраль, ради сохранения своей чести готовой погубить честь другого, до светского шулера и сплетника Казарина, от пустого и легкомысленного князя Звездича до ростовщика и доносчика Шприха. Такая развернутая галерея типов дает возможность Лермонтову, используя приемы обобщения, романтического гротеска, обнажить фальшь, лицемерие, внутреннюю опустошенность этого общества в целом.

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек,
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний — блестящий, но ничтожный —

таков обобщенный облик времени в драме Лермонтова.

Основой сюжета, так же как в двух предыдущих драмах поэта, является конфликт между героем и средой, завершающийся трагической гибелью героя. Евгений Арбенин — сильная личность, богато одаренная натура. Однако он несет в себе типические черты своего времени. Его пылкие юношеские стремления рухнули:

О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни!

Неизрасходованные духовные силы, неосуществленные надежды, разочарование приводят Арбенина к карточной игре. Зеленое сукно карточного стола заменяет ему поле битвы, создавая иллюзию борьбы с судьбой, — борьбы, требующей накала страстей, напряжения ума, смелости, готовности к риску.

Став игроком, Арбенин с еще большей обнаженностью видит всю низость светского общества и приходит к еще большему разладу с окружающим миром. Он испытывает к людям только чувство презрения и ненависти. Карточная игра тоже теряет для него всякий смысл...

В монологах-исповедях Арбенина раскрываются истоки его холодного эгоизма, скепсиса, презрения к светскому обществу:

Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей коварную любовь,
Чинов я не хотел, а славы не добился.

Богат и без гроша — был скукою тощим.
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился...

Любил я часто, чаще ненавидел
И более всего страдал.

Любовь к Нине возвращает Арбенина к жизни. Это не только стремление обрести личное счастье. Подобно другому лермонтовскому герою — Демону, в возвышенной любви к прекрасной и чистой женщине он ищет возрождения, обретения веры в добро:

...черствая кора
С моей души слетела, мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра.

Но счастье героя непрочное и недолгое. Его все время мучает несоответствие между чистотой, благородством Нины и злом, царящим в окружающей жизни. Именно поэтому он так легко, сразу верит в измену Нины. Светское общество, отвергнутое Арбениным, жестоко мстит ему: оно не может допустить ни презрения к себе, ни торжества добродетели; оно стремится опорочить Нину в глазах Арбенина, вернуть его в свои ряды или сломить его гордость.

Всем содержанием своей драмы Лермонтов подводит к философскому выводу о том, что злой силе, господствующей в современном мире, должна быть противопоставлена сила, одухотворенная благородной, святой ненавистью к этому миру, несущая в своей ненависти и положительные идеалы. Для такой борьбы нужен герой, умеющий, по словам Герцена, «ненавидеть из любви, презирать из гуманности».

Лермонтов нашел очень точный финал, подчеркивающий философскую идею произведения: «Арбенин, узнав о невиновности Нины, сходит с ума. Общество особенно жестоко мстит ему, оставляя жизнь, но лишая разума, лишая той силы, которая ставила его над обществом. «И этот гордый ум сегодня изнемог...»

Особое место занимает в драме образ Неизвестного. Хотя Лермонтов и раскрывает причину его ненависти к Арбенину, он в то же время придает Неизвестному черты таинственности, злого рока. Но это не традиционный злодей мелодрамы, который держит в своих руках всю интригу. В начале пьесы он только предсказывает Арбенину: «Несчастье с вами будет в эту ночь», но затем отстраняется от активных действий. Хорошо зная свет и его законы, Неизвестный просто следит за развитием событий, лишь издали слегка направляя их. Он прекрасно понимает, что великосветское общество найдет средство расправиться с Арбениным, посмеявшимся бросить ему вызов. И лишь в финальных картинах Неизвестный выступает как активное действующее лицо, нанося последний, роковой удар Арбенину.

Образ Неизвестного становится воплощением общественного зла, коварства и лицемерия света, приобретает черты «вездесущности»:

...Непримеченный, везде я был с тобой;
Всегда с другим лицом, всегда в другом наряде...

Сатирически-обличительные мотивы этой романтической драмы роднят ее с лучшими произведениями русской реалистической драматургии, в первую очередь с грибоедовским «Горем от ума».

Ни «Маскарад», ни другие драматические произведения Лермонтова при его жизни не увидели света. Такова же и их сценическая судьба. По сути дела, они выпали из театрального репертуара своего времени. Известно, что Мочалов мечтал сыграть главного героя «Маскарада», говорил, что «воскреснет в этой драме». Но хлопоты его и актрисы Вальберховой, для бенефиса которой Лермонтов предназначал «Маскарад», ни к чему не привели. Не были пропущены и измененные автором редакции драмы.

Впервые отдельные сцены из «Маскарада» были исполнены в Александринском театре в 1852 году, причем финал был переделан в стиле мелодрамы — Арбенин закалывался, произнося: «Умри ж и ты, злодей!» Полностью «Маскарад» был поставлен в 1862 году в Малом театре в Москве и в 1864 году — в Александринском театре.

Подлинная сценическая жизнь «Маскарада» началась с февраля 1917 года, когда постановка драмы была осуществлена В. Э. Мейерхольдом на сцене Александринского театра. Прочно вошел «Маскарад» в репертуар советского театра, который имеет на своем счету не одну значительную постановку этой романтической драмы Лермонтова.

ВОДЕВИЛЬ.

Д. Т. ЛЕНСКИЙ. П. А. КАРАТЫГИН. Ф. А. КОНИ

БОЛЬШОЕ распространение в репертуаре русского театра во второй четверти XIX века, особенно в 30—40-е годы, получил *водевиль*. Это, как мы уже отмечали, не было случайностью. Всячески стараясь отвлечь людей от серьезных общественно-политических вопросов, правительство поощряло проникновение на сцену пустых, развлекательных пьес. Содержание подобных произведений не выходило за пределы мелкого, порой достаточно плоского и пошлого анекдота. Водевиль стремился потешать зрителей прежде всего нелепостью комической ситуации, построенной на случайности, на путанице.

Наибольшим успехом у невзыскательных зрителей пользовался так называемый «водевиль с переодеванием». Особенно популярным было переодевание девушки в мужское платье, чаще всего в военный мундир.

О том, насколько «глубоки» по содержанию были водевили, в основном переделанные на русский лад с французских образов, крас-

поречиво свидетельствуют такие их названия, как «Жених по доверенности», «Муж всех жен», «Дядюшка на трех ногах», «Муж в камине», «Жених-мертвец, или Думать солгать, а сказать правду».

И Гоголь и Белинский в своих резко отрицательных отзывах о водевиле подчеркивали, что подобные произведения отражают вкусы чиновничье-буржуазной публики. Водевиль, где сатира подменяется поверхностным зубоскальством, оказывал самое отрицательное влияние на вкусы широкого зрителя, что особенно волновало прогрессивную критику.

О том, как настойчиво насаждала и поощряла водевиль театральная администрация в угоду правительственной политике, убедительно говорят цифры. Так, за четыре сезона — 1839—1843 годы — на сцене Александринского театра был поставлен 381 водевиль, т. е. в среднем около 100 водевилей в сезон. Большая часть этих постановок являла собой низкопробную стряпню драмоделов-ремесленников, чьи произведения отличались не только весьма низким художественным уровнем, но и явно выраженной реакционной тенденцией. Подобные произведения принижали общественное значение театра и самым отрицательным образом влияли на актерское искусство: приучали актеров к штампам, наигрышу, к приемам поверхностного, внешнего «комикования».

Однако влияние передовой общественной мысли не могло не оказать воздействия и на этот жанр. В отдельных водевилях, особенно 40-х годов, появляются реалистические черты. Все чаще вместо перделок французских водевилей создаются пьесы, отражающие русский быт, нравы и характеры. Именно такие водевили имел в виду Белинский, когда писал, что зритель видит в них «знакомое себе, совершенно понятное, видит те лица, которых сейчас только оставил, из которых одни ему друзья, другие — враги»¹. В некоторых произведениях этого жанра на смену водевильному комизму приходит сатира, пусть и очень ограниченная, на чиновничество, купечество, на дворян, продажных журналистов; обличаются отдельные уродливые стороны действительности.

Наиболее заметно эти тенденции проявились в творчестве Д. Т. Ленского, П. А. Каратыгина и Ф. А. Кони.

Д. Т. Л е н с к и й выступал как автор ряда переводных и оригинальных водевилей. Его произведения, остроумные, динамичные, пользовались большим успехом. Наиболее популярен водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1840). Мытарства бедного провинциального актера Синичкина, который пытается устроить дебют для своей дочери Лизы, дают возможность метко охарактеризовать и театральную среду, и общество в целом. Всяческие препятствия чинят талантливой дебютантке и провинциальная премьерша Сурмилова, и различные «бескорыстные»

¹ Б е л и н с к и й В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 4. М., 1954. с. 324.

покровители искусства, вроде князя Ветринского и графа Зефирова. Веселые ситуации водевиля вскрывали коммерческий дух провинциального театра, где без богатого покровителя получить роль невозможно: антрепренера мало интересует, насколько талантлива актриса, куда важнее, что она — «любимая крестница местного губернатора, принимающего в ней особое участие».

Большой популярностью пользовались и водевили Ф. А. Кони. В его произведениях, также большей частью переводных, осмеивалось самодурство, чиновничество, взяточничество. Лучшие водевили Кони содержали достаточно острую критику зарождающегося в России капитализма. Такие его произведения, как «Петербургские квартиры» (1840), поднимаются до социальных обличений. Кони создает очень выразительный сатирический образ чиновника Щекоткина, делающего карьеру с помощью взяток и угодничества. Так он становится начальником отделения:

Я десять лет все кланялся,
Надломы есть в спине;
Зато теперь зачванился —
Покланяются мне.

В этом же водевиле создан образ продажного и беспринципного журналиста Задарина, в котором открыто высмеивался и без труда узнавался реакционный журналист Фаддей Булгарин.

Порой водевили Кони заключали в себе элементы политической сатиры. Так, губернатор сказочного острова из водевиля «Принц с хохлом, бельмом и горбом» — типичный правитель николаевско-аракчеевской эпохи:

Публицисты всё ругают:
В желтый дом их посадить.
Пусть друг дружку разбирают...
И умней нельзя решить!
А чтоб меньше было вздору,
Всех студентов поручить
Полицейскому надзору...
Что ж умнее может быть!

Остроумными диалогами, острым, занимательным сюжетом, злободневностью отличалось большинство водевилей актера Александринского театра П. А. Каратыгина (брата знаменитого актера того же театра В. А. Каратыгина). Его водевили имели более бытовой характер, отражали нравы и быт «средних» слоев общества, преимущественно мелких чиновников, купцов средней руки, бедных интеллигентов. Так, в водевиле «Дом на Петербургской стороне» автор создал образ благородного бедного чиновника, который очень остроумно наказал домовладельца за издевательство над бедняками. Изображению чиновничьего быта посвящен и наиболее популярный водевиль Каратыгина — «Вицмундир».

Ограниченность взглядов и литературно-эстетических позиций П. А. Каратыгина проявилась в водевиле «Натуральная школа», по

существо направленно против прогрессивного течения в русской литературе.

Однако в целом в водевилях все более крепнут реалистические тенденции. На водевиль оказывает влияние реалистическая бытовая комедия с ее большим драматизмом, более тонкой психологической разработкой образов.

Уже с 50-х годов водевиль постепенно вытесняется со сцены реалистической драматургией, а в 60-е годы он окончательно заслоняется шумным успехом оперетты.

Популярность и своеобразие русского водевиля объясняется в значительной степени тем, что в нем, помимо блестящих комедийных актеров (Н. Дюр, В. Асенкова, В. Живокини), выступали и такие мастера, как М. Щепкин, И. Сосницкий, А. Мартынов. Исполнение ими водевильных ролей строилось на принципах жизненной правды, характерности. Своей игрой они подчеркивали, углубляли реалистические и демократические тенденции водевиля.

Несмотря на отрицательное влияние водевильных штампов, водевиль был и своеобразной школой актерского мастерства, так как этот жанр требовал от актера особой сценической выразительности, высокой речевой, вокально-музыкальной, танцевальной техники, легкости и непринужденности исполнения.

Н. В. ГОГОЛЬ

ОДНИМ из наиболее ярких представителей и основоположников критического реализма в русской драматургии был Николай Васильевич Гоголь (1809—1852). «...Давно уже не было в мире писателя, — определял его значение Н. Г. Чернышевский, — который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России»¹.

Детские и юношеские годы Н. В. Гоголя прошли на Украине. Поэтические образы украинского фольклора, сказания и обряды нашли затем свое отражение во многих произведениях писателя.

Литературные и театральные интересы рано вошли в жизнь Гоголя. Отец его был автором ряда пьес на украинском языке. Сосед и родственник Гоголей богатый помещик Трошинский держал крепостной театр, на сцене которого не только шли комедии В. Гоголя, но и сами родители выступали как актеры. В дружеских отношениях находилась семья с В. Капнистом, автором знаменитой «Ябеды».

Во время учебы в Нежинской гимназии высших наук Гоголь был одним из активных участников любительских спектаклей, где выступал в комедийных ролях. С особым успехом он играл роль Простаковой в «Недоросле».

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15 т., т. 3. М., 1947, с. 11.

После окончания гимназии, в 1828 году, Гоголь, полный радужных надежд и творческих планов, едет в Петербург. Его стремление проявить себя на государственном поприще не осуществилось. Несостоятельной оказалась и попытка поступить на сцену Александринского театра. Однако Петербург все-таки скоро заговорит о Гоголе — когда в начале 30-х годов появятся его «Вечера на хуторе близ Диканьки». Интерес Гоголя к театру не ослабевает, и через несколько лет он вновь возвратится к нему — уже как драматург.

Гоголь вошел в историю театра не только как великий сатирик-комедиограф, но и как теоретик театрального искусства. Развивая положение реалистической эстетики об общественном назначении театра, Гоголь подчеркивал его огромную нравственно-воспитательную роль: театр «целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок»¹.

Мысль об огромном воспитательном воздействии театра составляет основу театральной эстетики писателя. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»².

Именно поэтому Гоголь резко критикует современный ему театр за обилие мелодрам и водевилей: «Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света». Он критикует этих «заезжих гостей» прежде всего за то, что они не отражают жизнь русского общества: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» Писатель видит в смехе одно из сильнейших средств очищения мира от зла и пороков: «Смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный, как связанный заяц»³.

Исходя из этих положений Гоголь в ряде статей («Театральный разъезд» и др.) разрабатывает, по определению Белинского, «глубоко осознанную теорию общественной комедии»⁴. В комедии Гоголь видел «верный список общества, движущегося перед нами». Социально-обличительная ее сущность определяется, по мнению Гоголя, характером смеха, ею вызываемого. Нужна комедия, «производящая глубиной своей иронии смех... электрический, живительный смех»⁵.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8. М., 1952, с. 562.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8, с. 268.

³ Там же, с. 181, 182, 186.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 8. М., 1955, с. 91.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8. М., 1952, с. 181.

Задача такой комедии — разоблачение порока и вынесение ему приговора.

Одним из важнейших новаторских положений, выдвинутых Гоголем, было положение об общественном характере конфликта, даже самой завязки в драматическом произведении. Гоголь замечает, что любовная интрига, обычно лежащая в основе драматического конфликта, уже не отвечает реальным жизненным конфликтам: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Подобная «общая», т. е. общественная, завязка отражает самые существенные конфликты бюрократически-чиновничьего общества России.

Большое значение имеют высказывания писателя об актерском искусстве. Одним из первых начинает Гоголь разговор о необходимости художественного ансамбля в исполнении пьес и о единоличном руководителе постановки. Он пишет: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре...» В театре это возможно при условии, что руководить постановкой будут не театральные чиновники, а подлинно творческие люди: «Но, повторяю, все это возможно только в таком случае, когда дело будет сделано истинно так, как следует, и полная ответственность всего, по части репертуарной, возлагает на первоклассного актера, то есть трагедию будет заведовать первый трагический актер, а комедию — первый комический актер, когда одни они будут *исключительные* хоровожди такого дела»¹.

Первые опыты Гоголя в драматургии относятся к началу 1833 года, когда у него возник замысел сатирической комедии «Владимир 3-й степени». Писатель намеревался создать злую и острую сатиру, высмеивающую пороки чиновничье-бюрократической системы, «погоню за чином», за «денежным капиталом». Герой — крупный петербургский чиновник, снедаемый честолюбивым желанием любыми средствами получить орден Владимира 3-й степени. Из-за интриг своих коллег он терпит неудачу, сходит с ума и сам воображает себя орденом Владимира 3-й степени... Однако Гоголь скоро понял, что подобное произведение никогда не сможет быть издано: «Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит»².

Позже на основе этого замысла писатель создал четыре драматических этюда: «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8. М., 1952, с. 270, 271.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 10, с. 262—263.

«Отрывок» («Собачкин»). Этюды позволяют судить об острой сатирической направленности его первого драматического опыта, о широте намеченных проблем.

Убедившись в невозможности преодолеть цензурные преграды, Гоголь решает взять «сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться»¹, и начинает работать над комедией «Женихи». Одновременно он продолжает поиски социального сюжета. Обращается с просьбой к Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь, смешной или не смешной, но русской чисто анекдот»². Пушкин подсказал ему фабулу «Ревизора», передав анекдот о том, как один авантюрист выдавал себя в провинции за важного чиновника. В то время таких анекдотов о мнимых ревизорах было довольно много: сама действительность подсказывала писателям подобные сюжеты. Так, известна пьеса Г. Ф. Квитка-Основьяненко «Присезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», рассказывающая историю похождения подобного «ревизора».

К 1836 году Гоголь создает первую редакцию комедии «Ревизор». Пьеса идет на сцене Александринского театра. Затем писатель еще раз возвращается к работе над ней и только в 1842 году завершает окончательную ее редакцию.

Определяя замысел этой великой комедии, Гоголь писал: «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости... и за одним разом посмеяться над всем»³.

События в пьесе происходят в типичном провинциальном городе. Автор создает широкую картину произвола, взяточничества, казнокрадства и невежественности государственных властей. Разоблачается, подвергается сатирическому осмеянию не только деятельность хозяина города, Городничего, но и порядки, царящие в суде, полиции, просвещении, т. е. по сути дела взяты под сатирический обстрел все основные органы, вся система самодержавно-крепостнического государства. В итоге создается образ страны, где, по словам Белинского, «нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разпых служебных воров и грабителей»⁴.

Взяв за основу внешне исключительное, почти анекдотическое происшествие, Гоголь всем построением комедии раскрывает закономерность происходящих событий для государственных порядков России. Писатель с такой полнотой и убедительностью показал наиболее существенные пороки данного режима, что комедия звучала как приговор этому режиму. Образы комедии несут обобщающий ха-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 10. М., 1940, с. 263.

² Там же, с. 375.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8, с. 440.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 10. М., 1956, с. 213.

рактир, являясь остросатирическими, но абсолютно реалистическими типами современной Гоголю чиновничье-бюрократической России.

Центральное место в сюжете комедии принадлежит Хлестакову. Это не карикатура, не водеvilный герой. Мелкий петербургский чиновник, «пустейший», «без царя в голове», становится образом огромного социального значения.

Хлестаков ничтожен, пуст, но в то же время самоуверен и полон сомнений. Он не просто лгун — сознательно он никого не обманывает. Обладая «легкостью в мыслях необыкновенной», он тем не менее всегда движим одним стремлением — казаться значительным лицом, важной персоной, сыграть роль чином выше своей собственной. И когда вдруг ему выпадает такая возможность, он «сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит»¹. В самозабвенной хвастливой болтовне Хлестакова, как в кривом зеркале, отражается картина столичных нравов, стиля жизни и настроений. Сцена вранья закапчивается многозначительными словами Хлестакова: «Я везде, везде!»

Социально-психологический смысл «хлестаковщины», стремления казаться «чином повыше», типичность и общечеловеческую распространенность этого понятия подчеркивал сам Гоголь. Он писал: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым»².

Широкое обобщающее значение имеют и другие образы комедии. Так, Городничий — это типичное порождение и воплощение бюрократического режима. Он — главное лицо в городе. Далеко не глуп, очень хитер, ловок и предприимчив. Все эти качества направлены на то, чтобы безнаказанно вершить произвол, брать взятки и создавать видимость полезной деятельности. Причем Городничий абсолютно уверен в «нормальности» своего поведения, ибо все вокруг живут по тем же законам. Право брать взятки не вызывает у него сомнения, — важно только брать «по чину». Показательно, что и купцы жалуются Хлестакову не на то, что Городничий берет взятки, а на то, что берет он их в очень крупных размерах, т. е. «не по чину».

Все остальные персонажи из чиновничьего и полицейского аппарата, начиная с судьи Ляпкина-Тяпкина и до полицейского с не менее выразительной фамилией «Держиморда», — это разных масштабов хищники, которые живут и действуют по тем же законам, что и Городничий. Все они невежественны, грубы; всех их объединяет боязнь кары за свои должностные преступления. Вместе с тем каждый из них индивидуален и самобытен. Так, попечитель богоугодных за-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 4. М., 1951, с. 99.

² Там же, с. 101.

ведений Земляника, «толстый, неповоротливый, неуклюжий человек», — «проныра и плут», интриган и доносчик. Судья предельно нагл и груб, но считает себя честным человеком, ибо берет взятки «борзыми щенками». Почтмейстер простоват и наивен, хотя столь же привычно совершает преступления против закона, что и остальные. Эта яркая индивидуализация подчеркивает всеобщность, типичность беззакония и безнравственности общества в целом.

Представлено в пьесе и уездное дворянство. Это Добчинский и Бобчинский — ничтожные и глупые городские сплетники. В «Замечаниях для актеров» Гоголь говорит о почти полной похожести этих персонажей друг на друга. Не случайно он дает им и почти одинаковые фамилии. Этим приемом подчеркивается заурядность, распространенность таких людей, воплощающих в себе внутреннюю пустоту, праздность и пошлость провинциального мира.

Особое место в комедии принадлежит Осипу. Ему свойствен здравый ум, лукавство. Он великолепно знает своего барина и относится к нему снисходительно, с презрением. Осип первый понимает, что Хлестакова принимают за кого-то другого, но готов воспользоваться этим недоразумением, ибо так же, как и барин, развращен, испорчен праздным, ничтожным и пошлым существованием.

Основу конфликта комедии составляет борьба Городничего и чиновников за свое место, их «хитросплетения» вокруг мнимого ревизора. Руководит их действиями нечистая совесть, боязнь разоблачения. Гоголь очень точно, целенаправленно строит действие. Хлестаков никого не обманывает, ни в одной сцене не выдает себя за ревизора. Зрители еще до его появления на сцене знают, кто он такой. И только «сила всеобщего страха», охватившего чиновников, превращает этого «пустышку», «тряпку», «елистратишку» в значительное лицо, в ревизора.

Страх и становится той силой, которая направляет весь ход действия, создает комические и даже чисто водевильные ситуации, начиная со сцены встречи Городничего с Хлестаковым в трактире. Водевильна по форме и сцена, когда Хлестаков почти одновременно объясняется в любви жене и дочери Городничего. Эта сцена завершается равно неожиданным для всех, в том числе и для самого Хлестакова, предложением руки и сердца Марии Антоновне. Такая почти пародийная ситуация нужна Гоголю не просто ради комедийного эффекта, а для того, чтобы еще раз подчеркнуть, насколько «больше электричества» имеет в обществе чин, выгодная женитьба, чем любовь.

Финал комедии — это и традиционное наказание порока, и воплощение надежды Гоголя на необходимость и неизбежность уничтожения зла. Но и такой финал не снимает остроты всего содержания комедии.

В «Ревизоре» есть одно «действующее лицо», которое произносит беспощадный приговор обществу. Об этом герое писал сам автор в «Театральном разезде после представления новой комедии». Это —

смех, разоблачающий сатирический смех. Современники видели его страшную силу.

Первая постановка «Ревизора» состоялась в Александринском театре 19 апреля 1836 года. Гоголь сам принимал участие в репетициях, но остался недоволен спектаклем, так как театр, а особенно исполнитель роли Хлестакова Н. О. Дюр отнеслись к пьесе как к водевилю. Дюр, по свидетельству Гоголя, «ни на волос не понял, что такое Хлестаков», и сделал его «чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов... просто обыкновенным вралем»¹. Исключение составлял только исполнитель роли Городничего И. И. Сосницкий, создавший выразительный образ расчетливого, хитрого плута.

Пьеса сразу же вызвала резкое недовольство аристократической публики, нападки реакционной прессы, которая писала, что «Ревизор» — грязная клевета, что подобного рода события не могли произойти в России. Критики же демократического лагеря, и прежде всего Белинский, высоко оценили и всячески поддерживали это произведение, вступив с врагами комедии в острую, яростную полемику.

Огромным событием не только театральной, но и общественной жизни стала московская постановка «Ревизора», осуществленная 24 мая 1836 года. Роль Городничего великолепно исполнил М. С. Щепкин.

В 1842 году Гоголь создал новую, более острую редакцию комедии, куда ввел, в частности, финальные слова Городничего: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..» Но до 1870 года театрам не разрешали играть пьесу в этой редакции, и она шла по тексту 1836 года.

В 1836 году Гоголь возвращается к работе над комедией «Женихи» и создает новый ее вариант, под названием «Женитьба». Первоначально, в комедии «Женихи», действие происходило в деревне, в помещичьем доме. В этой редакции было еще очень много элементов водевиля, приемов внешнего комизма. Над новой редакцией Гоголь работает вплоть до 1842 года, все больше отходя от невинного сюжета и создавая остросатирическую комедию о жизни дворян, чиновников, купцов. Действие переносится в город; невеста — купчиха, женихи — чиновники, отставные военные. На первый план выдвигаются два персонажа — Подколесин и Кочкарев.

«Женитьба» — тот же тип «общественной» комедии, что и «Ревизор». Соперничество женихов из-за приданого невесты — всего лишь повод для создания широкой социальной картины современной действительности, в которой «электричество» выгодной женитьбы поглотило все прочие интересы. Брак — это только купля и продажа. Причем каждая сторона стремится получить как можно больше выгоды. Опошление, а точнее, полное исключение такого понятия, как любовь, наглядно демонстрируется Гоголем в образах претендентов на руку Агафьи Тихоновны. Никого из них не интересует невеста как

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 4. М., 1951, с. 99.

человек,— женихи откровенно пытаются определить ее «стоимость». «На то и товар, чтобы смотреть»,— объясняет смысл происходящего сваха. Яичница занят списком вещей, которые составляют приданое. Анучкин мечтает о том, чтобы невеста говорила по-французски, хотя сам он на этом языке не знает ни слова: им движет нелепая страсть подражать «высшему обществу». Для Жевакина важно, чтобы жена была красивой воцью... В конечном же счете выясняется, что всех их интересует только размер приданого. Невеста тоже пытается совершить сделку. Ею руководит желание выгодно приобрести за свои деньги дворянина приятной наружности.

В этой пьесе обличается и косный, неподвижный мир купечества, мир «темного царства». Агафья Тихоновна нарисована Гоголем беспощадными красками. Она лишена намека на какое-либо интеллектуальное начало, в отношении к женихам у нее нет ни тени чувства. Не менее выразительно дан в пьесе и «устный портрет» отца невесты, у которого рука была «в ведро величиною». «Ведь если сказать правду,— говорит тетка Агафьи Тихоновны,— он и усахарил твою матушку, а покойница прожила бы подоле». Мы видим здесь эскиз образа купца-самодура, в дальнейшем блестяще дорисованный А. Н. Островским.

Духовное убожество, бессмысленность и нелепость жизни, пошлость паразитического существования с наибольшей полнотой раскрыты в Подколесине и Кочкареве.

Душевная бесцетность и пассивность — основные черты характера Подколесина. Но его перешителность, его страх перед переменами — это не результат трусости или излишней скромности. Подколесин достаточно самодоволен и честолюбив. Он гордится своим чином надворного советника, ему важно, чтобы все знали, что фрак он шьет из самого лучшего сукна. Его страх перед женитьбой объясняется боязнью изменить привычный и удобный порядок жизни, поступиться своими эгоистическими интересами, своими привычками. Прыжок Подколесина в фипале ни в коей мере не следует рассматривать как проявление каких-то запоздалых чувств раскаяния, осознание нелепости происходящего. Нет — бежит он к себе домой, к своему привычному и удобному укладу жизни, в мир лени и бесплодных мечтаний.

Белинский подчеркивает распространенность подобного социального явления: «Пока вопрос идет о намерении, Подколесин решителеп до героизма; по чуть коснулось исполнения — он трусит. Это педуг, который знаком слишком многим людям, поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил и выразил черту общую, следовательно, идею»¹.

Кочкарев внешне кажется полной противоположностью Подколесину. Однако эта противоположность мнимая. Бессмысленность, бес-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 6. М., 1955, с. 574.

цельность его деятельности особенно подчеркивается внешней стремительностью, энергией. Никто, в том числе и он сам, не в состоянии объяснить, зачем же ему понадобилось так стремительно женить Подколесина. Вся его бурная деятельность лишена смысла и разумной, осознанной цели. Кочкарев нагл, циничен и беспринципен, какие-либо моральные нормы ему чужды. Он откровенно признается, что нет ничего зазорного, если тебе плюнут в глаза, — важно, какую выгоду можно извлечь из этого... Пустотой и бесплодностью существования веет и от нерешительного Подколесина, и от нагло активного Кочкарева.

Первое представление «Женитьбы» состоялось в декабре 1842 года на сцене Александринского театра. Но премьера особого успеха не имела. Среди исполнителей выделялся лишь Мартынов, игравший Подколесина, и актриса Гусева в роли свахи Феклы.

В московском Малом театре пьеса была впервые показана в феврале 1843 года, в бенефис Щепкина. Но эта первая постановка не удалась из-за неудачного распределения ролей: Подколесина играл Щепкин, Кочкарева — Живокини. Позже роль Кочкарева перешла к Щепкину и стала одной из лучших его ролей. Подколесина же с успехом играл молодой Пров Садовский.

Последняя пьеса Гоголя — комедия «Игроки» (1842). В этой одноактной комедии также дана резкая, беспощадная картина нравственного разложения общества, основанного на взаимном обмане, мошенничестве, цинизме. Здесь каждый — враг другому; у людей нет идеалов, высоких интересов. Профессиональные жулики и шулера прикрываются благонамеренными сентенциями, громкими фразами об обязанностях перед обществом, одновременно обманывая друг друга, и уже невозможно отличить мошенника от честного человека.

Гоголь так остро и динамично строит сюжет, что не только для самих действующих лиц, но и для зрителей финал оказывается совершенно неожиданным, хотя все происходит на наших глазах. Идет жестокая борьба опытного шулера Ихарева с еще более тонкими мастерами своего дела. Только в финале и он и зрители понимают, что и встреча Глова-старшего с сыном, и проигрыш Глова-младшего — все это ловко подстроенный ход, рассчитанный на то, чтобы выманить деньги у Ихарева.

Важное место в пьесе занимает эпизодическая фигура Замухрышкина — шулера, изображающего чиновника-взяточника. Гоголь создал такую типичную фигуру, что тема взяточничества еще более заострила обличительно-сатирическую тенденцию комедии.

С появлением пьес Н. В. Гоголя окончательно завоевала позиции комедия, основанная на «общественной завязке». Направление критического реализма в драматургии и на театре стало ведущим.

И. С. ТУРГЕНЕВ

ДРАМАТУРГИЯ занимает сравнительно небольшое место в творческом наследии И. С. Тургенева (1818—1883). Его перу принадлежит около 10 пьес. Наиболее значительные из них — «Нахлебник», «Холостяк» и самая известная — «Месяц в деревне». Все драматические произведения были написаны в очень небольшой период времени — с середины 40-х до начала 50-х годов. Больше к драматургии Тургенев не возвращался.

Обращение писателя к драматургии именно в этот период очень знаменательно. Сороковые годы характеризуются общественным подъемом и борьбой за реалистическое искусство, за гоголевское направление в литературе. Отстаивая «натуральную школу», Белинский требовал правдивого и точного отражения действительности. Это требование критика оказало решающее влияние на формирование эстетических взглядов Тургенева, определило и характер его драматических произведений.

Одна из первых пьес Тургенева — «Неосторожность» — представляет собой пародию на жанр романтической драмы. Как комедия-водевиль написана небольшая пьеса «Безденежье», герой которой, молодой дворянин Жазиков, пустейший повеса, проматывает остатки состояния в Петербурге и успешно скрывается от многочисленных кредиторов. Влияние гоголевской обличительно-сатирической традиции сказалось на комедии «Завтрак у предводителя». Тургенев в острой реалистической манере рисует быт и нравы провинциальных дворян, высмеивая их необразованность, склонность к сутяжничеству, склокам, страсть к деньгам. Еще более отчетливо связь с гоголевским направлением прослеживается в пьесах «Нахлебник» и «Холостяк». В них автор развивает тему «маленького человека», чье достоинство безжалостно попирается, чья личность подвергается всякого рода унижениям и угнетению.

Кузовкин, главный герой пьесы «Нахлебник», долгие годы жил из милости в доме богатого помещика, фактически исполняя при нем роль домашнего шута. Это униженный, забытый старик, уже смирившийся с ролью жалкого нахлебника. Но и его уклончивые рассказы рисуют страшную картину унижений, которым подвергались обитатели усадьбы, находившиеся в полной зависимости от жестокого помещика. Новый хозяин усадьбы, образованный петербургский барин, оказывается не менее жесток к зависимому от него старику. Он потакает издевательствам, которые чинит соседний помещик, грубый и пошлый человек, пад Кузовкиным.

Робкий, забытый старик находит в себе силы для протеста. Особенно резкие слова он бросает в лицо именно этому образованному барину: «Что покойный ваш тесть за даровой кусок хлеба да за старые жалованные сапоги вволю надо мной потешался — так и вам того же падо? Ну да, его подарочки соком из меня вышли, горькими слезипками вышли... Что ж, и вам завидно стало? Эх, Павел Николае-

вич! стыдно, стыдно, батюшка... А еще образованный человек, из Петербурга...»

Произведение не смогло пройти сквозь цензурные рогатки, было запрещено как «безнравственное» и только значительно позже попало на сцену.

Комедия «Холостяк» менее остра по своей социальной направленности, но и в ней звучит протест против унижения и оскорбления простого человека. Судьба старого холостяка Мошкина, пытающегося женитьбой на своей воспитаннице Маше оградить ее честь, спасти от унижения, не менее трагична, чем судьба самой Маши, чье первое, чистое и бескорыстное чувство жестоко растоптано, оскорблено. Основными причинами всех их несчастий и унижений — и это особенно подчеркивает Тургенев — является их бедность, низкое социальное происхождение.

Тема защиты «маленького человека», протест против социальной несправедливости решается писателем в обоих пьесах на материале обыденной, повседневной действительности, жизни простых людей.

Своеобразие художественной манеры Тургенева-драматурга наиболее полно проявилось в пьесе «Месяц в деревне» (1850).

Первоначально у Тургенева возник замысел комедии «Студент». Главным героем ее должен был стать студент-разночинец Беляев. Впоследствии этот персонаж под тем же именем вошел в пьесу «Месяц в деревне».

Тихо и размеренно течет жизнь в усадьбе Ислаевых, ничто не нарушает привычного ритма жизни. Муж занят хозяйством, пропадает в поле, на хозяйственных дворах, ездит на охоту. Обворожительная, изысканно воспитанная хозяйка дома Наталия Петровна скучает и развлекается беседами с соседом-помещиком Ракитиным, тоже тонким, интеллигентным человеком. Он безнадежно влюблен в Наталию Петровну. В этом доме нет места бурным проявлениям чувств, открытой страсти. Строгие рамки приличий господствуют над всем, и сложные психологические конфликты только угадываются в отдельной реплике, неожиданно и вроде бы мимоходом сказанном слове.

Появление молодого студента Беляева, приглашенного в качестве учителя для сына хозяев усадьбы, нарушает этот привычный ход жизни. Беляевым увлекаются и Наталия Петровна, и ее воспитанница Верочка. Обостряется подсознательно зреющее чувство неудовлетворенности душевной инертностью, внутренней опустошенностью, которые определяют жизнь Наталии Петровны и Ракитина.

Образ Беляева — это первая попытка Тургенева вывести на сцену представителя разночинно-демократической интеллигенции, которому чужд весь уклад праздной жизни помещицкой усадьбы и который сам оказывается чужд этой среде. Душевная молодость, здоровое восприятие жизни привлекают к Беляеву обитателей усадьбы. Именно это и лежит в основе чувства к нему Наталии Петровны.

В пьесе большое значение имеет настроение, атмосфера, создаваемая вокруг действующих лиц и событий. В ткань драматического

повествования органически вплетается пейзаж, природа порой как бы аккомпанирует настроению действующих лиц. Так, в одной из картин Ракитин говорит Наталии Петровне: «Вы сами теперь мягки и тихи, как вечер после грозы». Наиболее сложные объяснения героев происходят на закате, во время дождя и т. д. В этой пьесе особенно полно проявилось своеобразие творческого метода Тургенева, положившее начало новому жанру — жанру психологической драмы.

В пьесах Тургенева отсутствует сложная, запутанная интрига. Действие развивается в рамках житейской обыденности, на фоне внешне спокойного течения жизни. Люди занимаются привычными делами, разговаривают, читают, развлекаются. Однако постепенно все яснее становится сложная внутренняя жизнь героев, отношения, которые их связывают. В то же время отсутствие ярко выраженной интриги не означает отсутствия сценического действия, конфликта. Конфликт приобретает более глубокий, внутренний характер, связанный с особенностями психологии героев. Психология же социально обусловлена, определяется всем укладом общественной жизни.

Большое внимание уделяет Тургенев построению диалога, разрабатывая такие его формы, как психологические паузы, «двойной» диалог, подтекст, когда за произносимыми словами скрывается иной, более глубокий и значительный смысл, когда герои, ведя обычный разговор, в то же время решают какие-то очень важные вопросы своих взаимоотношений. В итоге создается особое лирическое настроение, ощущение глубины и тонкости раскрытия характера, чувства.

Не случайно особый интерес к пьесам Тургенева связан не со второй четвертью XIX века — периодом их создания, а с концом века, когда психологизм художественной литературы поднимается на новую ступень, когда появляются пьесы Чехова, ставшие вершиной развития психологического направления в драматургии. Начало, истоки этого направления лежат в драматургии И. С. Тургенева.

Актерское искусство второй четверти XIX века

МАЛЫЙ ТЕАТР

КАК в драматургии, так и в театральном искусстве второй четверти XIX века основным направлением, получившим особое развитие в 30-е годы, был романтизм, с теми же двумя течениями, что и в литературе, — прогрессивным и консервативным. Однако не меньшее значение приобретает и формирование реалистического метода актерской игры.

Появление новой драматургии, порывающей с классицизмом, требовало поисков новых выразительных средств, нового стиля исполнения. Большая роль в отказе от канонов «классической» школы игры принадлежит романтизму. Романтизм, особенно его прогрессивное направление, способствовал установлению более тесной связи актерского искусства с общественными настроениями эпохи. На сцену выходит романтический герой, находящийся в остром конфликте с обществом, восстающий против жестокости и несправедливости окружающего мира. Меняется стиль актерского исполнения: оно становится более эмоциональным, наполненным страстью, напряженным биением мысли. Игра актеров обогащается выразительными мимикой и жестом, как правило сопровождается порывистыми движениями. Освободив актерскую игру от обязательных канонов классицизма, романтизм во многом подготовил почву и для развития реализма на сцене.

Прогрессивные, демократические тенденции в театральном искусстве этого периода наиболее полно выражены в московском Малом театре, открывшемся 14(26) октября 1824 года¹. Ведущие актеры этого театра были близки к передовым кругам русской общественной мысли и культуры. На репертуар театра, на характер его актерского искусства влияла близость к Московскому университету, к его прогрессивной профессуре, связь с передовой журналистикой. Особенно укрепилась эта связь в период формирования реалистического метода в актерском искусстве, с приходом на сцену М. С. Щепкина.

Но не надо забывать, что жизнь театра, его репертуар во многом определялись официальной полицией и цензурой, что на сцене московского театра шли пьесы Кукольника и Полевого, ее заполняли водевиль и мелодрама, как правило очень невысокого качества. Лучшим актерам театра приходилось вести постоянную борьбу за репертуар.

Славу московского театра составили П. С. Мочалов и М. С. Щепкин. С их именами связаны лучшие постановки. Помимо Мочалова и Щепкина, в труппе театра был и ряд других интересных, ярких артистов. Вместе с Мочаловым выступала актриса М. Д. Львова-Синедкая (1795—1875). Она играла в мелодрамах и комедиях. Партнершей Мочалова на амплу молодых героинь была П. И. Орлова (1815—1900). Среди ее ролей — Офелия и Корделия в трагедиях Шекспира. Выдающейся актрисой Малого

¹ В 1824 году произошло окончательное разделение драматической и оперно-балетной групп Московского театра. Драматические спектакли были перенесены в бывший дом Варгина на Петровской площади (ныне площадь Свердлова), построенный архитектором Бове. Это здание и получило название Малого театра, в отличие от открывшегося в январе 1825 года Большого театра, предназначенного для оперных и балетных спектаклей.



*В. И. Живокини — Жю-
виаль в водевиле
Ленского «Стрячий
под столом»*

театра была и Л. П. Никулина-Косицкая (1827—1868). Бывшая крепостная, она прошла суровые жизненные испытания и принесла на сцену тему трагической жертвенности, горькой женской судьбы. Именно эта актриса позже станет одной из первых исполнительниц роли Катерины в «Грозе».

Последователем и учеником Щепкина на сцене Малого театра называют И. В. Самарина (1817—1885). Современники высоко оценивали его исполнение ролей Чацкого, а затем и Фамусова. Он привлекал зрителей тонкой отделкой образов в пьесах Шекспира и Шиллера. Одним из ярких последователей Щепкина, развивающих традиции критического реализма в актерском искусстве, стал С. В. Шумский (1820—1878), исполнитель многих ролей в пьесах Гоголя.

Большой любовью у зрителей, особенно у завсегдатаев райка, в 30-е годы пользовался непревзойденный исполнитель комедийно-водевильного репертуара В. И. Живокини (1805—1874). Это был своеобразный, интересный актер. В игре Живокини водевильная схема образа наполнялась силой его собственного комического таланта, его личным обаянием. Выступая в бесконечных водевильных ролях, он придавал им яркую характерность и выразительность, никогда

при этом не давая зрителям забывать и о себе. Живокини создавал в зрительном зале атмосферу веселья, радости. Уже одно его присутствие на сцене вызывало смех. Как писал К. С. Станиславский, актера горячо приветствовали «за то, что он Живокини, за то, что он живет с нами в одно время, за то, что он дарит нам чудесные минуты радости, украшающие жизнь, за то, что он всегда бодр и весел, за то, что его все любят»¹.

Искусство Живокини было тесно связано с традициями народного комического театра. Актер буквально разрушал границы сцены и зрительного зала. Он мог позволить себе разговаривать с суфлером, обращаться непосредственно к зрителям, много импровизировал на сцене. Одним из излюбленных его приемов была мимическая игра — комментарии за спиной у партнера. И все это было очень органично, естественно. Фарсовые приемы его игры никогда не казались грубыми, отличались высокой техникой исполнения.

Лучшие водевильные роли Живокини — Лев Гурыч Синичкин в водевиле Д. Т. Ленского, стряпчий Жювиаль («Стряпчий под столом» Ленского), Мордасов («Аз и Ферт» П. С. Федорова). Выступал Живокини и в ролях серьезного репертуара (Митрофан в «Недоросле», Репетилов в «Горе от ума» и др.), но славу его составили прежде всего водевильные роли.

П. С. МОЧАЛОВ

С НАИБОЛЬШЕЙ полнотой и последовательностью направление прогрессивного романтизма нашло выражение в творчестве великого русского актера Павла Степановича Мочалова (1800—1848).

Творческий путь Мочалова охватывает период с 1817 по 1848 год. Начало его связано с общественным подъемом, с движением декабристов. Расцвет творчества приходится на период жестокой реакции, кризиса в общественной жизни. Эта резкая смена эпох не могла не отразиться на актерской судьбе Мочалова. Творчество его, по словам писателя и критика А. Григорьева, явилось выражением «трагического веяния эпохи».

Герои Мочалова, будучи в трагическом противоречии с действительностью, вступали с ней в неравную борьбу и погибали, но не хотели и не могли мириться с окружающим пошлым и злобным миром. Основные образы Мочалова — это образы благородных бунтарей, находящихся на пределе страсти, или, напротив, героев разочарованных, полных злобы и мщениия. Но это всегда образы современные по идейному пафосу. Они передают трагическое ощущение человека, которому нет выхода из создавшихся условий. Один из современников писал о Мочалове: «Для выражения тяжких сердечных мук, для

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 36.

изображения тоски безвыходной и трудной в Москве был тогда орган, могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни, на которые ответов не находил, — это Мочалов»¹.

Мочалов был истинным актером-романтиком. Его игра отличалась глубоким волнением, страстностью, темпераментом. Ему была свойственна типичная для романтиков повышенная эмоциональность, гиперболизация страсти, преувеличенная экспрессия речи, жеста, контрастность и смелость внешнего рисунка роли. В его творчестве очень сильно проявлялось субъективное начало. Но как у всякого большого художника, личное, субъективное всегда было у него выражением основных социальных, общественных проблем своего времени.

Мочалов мог играть в полную силу, когда страдания героя были близки и понятны ему, совпадали с его переживаниями. Такие образы он создавал с огромной затратой не только духовных, но и физических сил. Отсюда возникала неровность игры, моменты необыкновенного взлета, сменяющиеся моментами падения. В воспоминаниях современников, как правило, отмечается, что актеру редко удавалось равно хорошо провести всю роль. Существовало мнение о стихийности творчества Мочалова, необузданности его темперамента. Даже такие тонкие критики, как Белинский и Герцен, писали о стихийности его таланта, о том, что он не работает над ролью, а лишь ждет момента, когда на него сойдет вдохновение. «Мочалов был человек порыва, не приведенного в покорность и строй вдохновения, — писал Герцен, — средства его не были ему послушны, скорее он им. Мочалов не работал, он знал, что его иногда посещает какой-то дух, превращавший его в Гамлета, Лира или Карла Мора, и поджидал его.., а дух не приходил, и оставался актер, дурно знающий роль»². О том же говорил и Белинский: «Этот талант был чисто природный, ни сколько не развитый ни наукою, ни искусством, всегда зависевший от вдохновения»³.

Интуитивность, стихийные порывы вдохновения многое определяли в игре Мочалова. И все-таки это не значит, что он не работал над ролью, не обладал профессиональным мастерством. Это был очень пластичный актер, прекрасно владевший своим телом. Современники вспоминали, как он великолепно падал на сцене: то мгновенно, словно подкошенный, то медленно, постепенно склоняясь к полу.

Мочалов и сам сознавал, что стихийность темперамента, непостоянство вдохновения — недостатки, которые надо преодолевать.

¹ М. Д. Студенческие воспоминания о Московском университете. — «Отечественные записки», январь 1859 г., с. 9.

² Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 17. М., 1959, с. 269.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 10. М., 1956, с. 392.

В его дневниках, письмах встречаются интересные мысли о необходимости учебы, знаний для понимания и раскрытия замысла автора. Мочалов размышляет о путях, ведущих к постижению смысла произведения. Он пишет: «Актер, приступающий к исполнению роли или лица, им изображаемого, прежде должен постичь и понять характер лица, которого он изображает, и от личности своей отрешиться, тогда впечатление от игры его полно будет»¹.

П. С. Мочалов родился в актерской семье и впервые вышел на сцену Московского театра в 1817 году, в роли Полиника («Эдип в Афинах» Озерова). Дебют его не прошел незамеченным, знатоки сразу же обратили внимание на своеобразие его дарования. С. Т. Аксаков позднее вспоминал: «Мочалов-сын и тогда уже показывал необыкновенный талант, бездну огня и чувства»².

Актер обладал великолепной сценической внешностью, необыкновенно красивым, выразительным лицом, богатой мимикой. Один из современников так описывал его внешность: «Он был не мастер костюмироваться, еще менее гримироваться; впрочем, при такой выразительной и подвижной физиономии, которою наделила его природа, гримировка могла бы только стеснять его... Что у него было прекрасно, так это голова, красиво поставленная на могучие плечи, с черными вьющимися волосами, с черными глазами, выразительными донельзя». Но особенно покорял голос Мочалова: «... Это был тенор мягкий и звучный, нежный и сильный... Переходы и переливы голоса были разнообразны и красивы; его шепот бывал слышен в верхних галереях; его голосовые удары заставляли невольно вздрагивать»³.

Необыкновенную силу, красоту и выразительность голоса актера отмечал и Белинский: «Он владел при этом голосом, который способен был выражать все оттенки страстей и чувств: в нем слышны были и громовой рокот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мщениия, и тихий шепот сосредоточившегося в себе негодования, — шепот, который раздавался, бывало, по всему театру, и каждое слово доходило до слуха и сердца зрителя; и мелодический лепет любви, иязвительность иронии, и спокойно высокое слово»⁴.

После дебюта в роли Полиника Мочалов продолжает выступать в классицистских и преромантических трагедиях («Фингал» Озерова, «Танкред» Вольтера и др.). Но уже и в этот период ему чужд «классический» стиль исполнения. Он вносит в свою игру простоту, естественность выражения чувств, сочетая эту естественность с яркой эмоциональностью, бурными взлетами страсти.

¹ «Павел Степанович Мочалов». Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М., 1953, с. 69.

² Там же, с. 317.

³ Там же, с. 337.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 10. М., 1956, с. 390.



*П. С. Мочалов — Мейнау
в драме Коцебу «Нена-
висть к людям и раская-
ние». 1826*

В конце 20-х годов большое место в репертуаре Мочалова занимает мелодрама и романтическая драма. Именно в этот период происходит окончательное формирование его как актера романтического театра. В лучших образах, созданных Мочаловым в мелодраме, раскрылась трагедия людей сильных, волевых, но сломленных условиями жизни, не понятых окружающими, не нашедших верного применения своим педюжинным способностям и потому направивших их по ложному, порой преступному пути. При таком подходе мелодрама приобретала у Мочалова актуальное звучание, передавала трагедию многих его современников.

Таким был Жорж Жермапи («Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино). Мочалов создавал образ трагического игрока, который не в силах изменить свою страшную жизнь. В игре Мочалова чувствовалась внутренняя значительность страданий человека, рожденного для больших свершений, по гибнущего в современном обществе в неравной борьбе с самим собой, с своей роковой страстью.

Одна из любимых ролей актера в этот период — роль Мейнау в мелодраме Августа Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». «Пошлый Мейнау Коцебу вырастал у него в лицо, полное почти бай-

роновской меланхолии...»¹ — писал один из современников. Мейнау Мочалова был гордым, одиноким человеком, переживающим трагическое разочарование в людях, которые изменяют высоким идеалам. Именно это выдвигалось в его исполнении на первый план, а не довольно обычные жизненные неудачи, как следовало из текста пьесы.

Особенно потрясала зрителей сцена, когда Мочалов — Мейнау рассказывал другу о постигшем его несчастье. «Начал он этот рассказ спокойно и как бы равнодушно, но потом мало-помалу поддавался охватывающему его чувству, которое тут же сообщалось зрителям, с каждым словом сильнее и сильнее двигал он их сердца изображением накопившейся душевной горечи, наконец не мог удержать слез — этих „нежданных, давно не бывалых своих знакомцев“». К концу рассказа не было ни одного как среди публики, так и между актерами, кто бы не прослезился; многие дамы не могли удержать своих рыданий»².

И в этой и в ряде других мелодраматических ролей Мочалов далеко выходил за границы жанра, поднимал конфликт пьесы до сильного и значительного обобщения.

Особое место в репертуаре Мочалова занимает роль Чацкого — единственная сыгранная им в русской классической драматургии. Актеру были близки и понятны трагические мотивы роли, страстность, протестующий пафос монологов Чацкого. Но в исполнении Мочалова это скорее был абстрактно-романтический герой, чем человек определенного общественного круга.

Актера упрекали в том, что его Чацкому не хватает светскости, аристократизма. Не удавалось ему передать и сарказм, иронию многих реплик Чацкого. Наиболее глубоки по содержанию и проникновению в суть образа были финальные сцены. Последний монолог актер произносил просто и убедительно. Начинал он этот монолог почти тихо, как бы в растерянности, потом все больше повышал голос, затем делал паузу, как бы сдерживая себя, и спокойно просил подать карету. Его Чацкий уходил со сцены страдающим, но овладевшим собою.

Тридцатые годы и начало 40-х — период наивысшего расцвета таланта актера, период, в который созданы почти все лучшие его роли. Искусство Мочалова приобретает наиболее острое общественное звучание. Это особенно ярко отразилось в тех спорах сторонников П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина, которые велись не только между любителями-театралами, но и на страницах печати. Сравнивая игру двух актеров, современники нередко сопоставляли исполнение ими одних и тех же ролей. Но фактически дискуссия выходила за пределы суждений о достоинствах актеров, об их таланте. Это был спор двух романтических направлений, в основе которого лежала

¹ «Павел Степанович Мочалов». М., 1953, с. 331.

² Там же, с. 368.

борьба разных направлений общественной мысли. В этом споре выявилось социальное значение творчества актеров. С наибольшей точностью выразил суть дискуссии Белинский, назвав Каратыгина «актером-аристократом», а Мочалова «актером-плебеем» и тем самым подчеркнув демократическую устремленность творчества московского актера.

В этот период Мочалов создает ряд замечательных образов в пьесах Шиллера — драматурга, особенно ему близкого. Он играет Карла и Франца Моора в «Разбойниках», Дон Карлоса в одноименной трагедии, Фердинанда в драме «Коварство и любовь».

Роль Карла Моора, благородного разбойника, искателя правды, Мочалов исполнял как бы на одном дыхании, в едином творческом порыве, находя выход своему благородному гневу в монологах, о которых Белинский писал, что «в его устах это лава всеувлекающая, всепожирательная, это черная туча, внезапно разрывающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки»¹.

Лучшей ролью Мочалова в шиллеровском репертуаре была роль Фердинанда. Мочалов очень по-своему подошел к трактовке образа. Он не играл Фердинанда блестящим офицером, не наделял изысканными светскими манерами, как Каратыгин, у которого Фердинанд был прежде всего красив, эффектен. Отдельные сцены в исполнении Каратыгина производили большое впечатление, но сцены, полные трагизма, внутреннего страдания и сомнений, у него пропадали. Мочаловский Фердинанд появлялся на сцене в поношенном мундире, в простой шляпе. Актер вообще был довольно безразличен к внешнему облику своих героев, в данном же случае ему меньше всего хотелось подчеркивать в образе Фердинанда черты внешней красоты блестящего гвардейского офицера. Зрители скоро забывали о его костюме — их покоряла огромная сила чувства, гнев против общества за поруганную любовь, поправленную справедливость. При общей неровности игры, вообще свойственной актеру, ряд сцен он всегда исполнял превосходно. Такой была, например, сцена с отцом, которую Мочалов, игравший всю роль в стремительном ритме, проводил почти неподвижно, без резких жестов. И вдруг, наклонившись к уху отца, тихо, знаменитым мочаловским шепотом произносил: «Я расскажу всему народу историю о том, как у нас делаются президентом».

В сцене отравления Луизы Мочалов потрясал зрителей силой и глубиной переживаний своего героя. Здесь Фердинанд выступал как мститель за поруганную справедливость, в голосе его появлялась мучительно-язвительная ирония и страшный гнев. Актер передавал чувство любви к Луизе, от которой разрывалось сердце, внутреннюю борьбу с самим собой, нестерпимые душевные муки.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1. М., 1953, с. 184.

Шиллеровские роли подготовили переход Мочалова к шекспировскому репертуару, где он играл трагедийные роли — Отелло, Ромео, Короля Лира, Ричарда III, Гамлета.

Роль Ричарда III принадлежит к наиболее интересным и целостным созданиям актера. На сцене появлялся хромой демон с пылающими глазами. При этом он обладал неотразимым обаянием. Особенно покорял его голос, перед которым не в состоянии была устоять даже леди Анна, мужа которой убил Ричард. Актер виртуозно проводил сцену обольщения леди Анны, скрывая за вкрадчивыми речами хитрость, двуличие, всепоглощающую жажду власти. Не меньшее впечатление оставляла и сцена боя, когда среди безликих статистов вдруг появлялся бледный, без шлема, Ричард — Мочалов. Возникало полное ощущение, что он действительно вырвался из страшного сражения, бежал по изрытому полю, что он только что потерял коня. Его отчаянный крик «Коня! Коня! Полцарства за коня!» приводил в ужас... Мочалов давал своеобразную и глубокую трактовку образа: он играл не просто честолюбивого злодея, но человека, оскорбленного природой и мстящего людям за свои страдания, за свое увечье.

Вершиной не только шекспировского репертуара, но и всего творчества Мочалова стала роль Гамлета. Актер сыграл ее в 1837 году, взяв для своего бенефиса перевод, сделанный Н. А. Полевым. К этому времени не только среди недоброжелателей, но и среди поклонников Мочалова сложилось мнение, что актер зашел в тупик, что он уже не сможет создать ничего значительного. Его победа или поражение в роли Гамлета означали, по словам Белинского, победу или поражение прогрессивного направления в искусстве.

Мочалов одержал победу.

Белинский в статье «„Гамлет“, драма Шекспира. Мочалов в роли „Гамлета“» оставил подробный анализ этого исполнения, показав, как от спектакля к спектаклю рос, становился все более глубоким создаваемый артистом образ.

Блестящий успех Мочалова в этой роли объясняется прежде всего тем, что он сумел дать очень современное истолкование образу трагедии. Мочаловский Гамлет — гуманист, он полон веры в разум человека, в его добрую природу. Но, вступив в жизнь, он видит, что мир далек от его идеалов, построен на зле, коварстве, жестокости и подлости. Раздвоенность Гамлета — это не врожденная слабость. Она вызвана сознанием невозможности одному что-либо изменить в мире. В душе Гамлета—Мочалова происходила мучительная борьба, переоценка своего отношения к миру, к людям — и на какой-то момент он терял волю, становился бездейственным.

К такой трактовке артист пришел не сразу. В первых спектаклях он подчеркивал активность своего Гамлета. Это был в первую очередь боец, мститель. Поэтому глубокие философские сцены, сцены сомнений, раздумий пропадали в игре актера, оказывались ненужными. Так произошло со знаменитым монологом «Быть или не

быть...» Главенствовали в образе ирония, сарказм, желчная злоба и демоническая радость мстителя, когда подозрения подтверждались. Особенно это проявилось в знаменитой, подробно описанной Белинским «макабрской пляске» актера в сцене «мышеловки».

Высоко оценивая первое представление в целом, критик, однако, отмечал, что у актера еще пескoлькo односторонний подход к образу, что это еще не столько шекспировский, сколько «мочаловский» Гамлет. «...Актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, пежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия»¹. Но уже на втором спектакле публика «увидела нового, лучшего, совершеннейшего, хотя еще и не совершенного Гамлета»². Иначе, более глубоко и сдержанно, хотя внешне, может быть, менее эффектно провел актер и сцену «мышеловки». Особенно высоко оценил Белинский девятое, последнее, которое он видел, представление: «Никогда Мочалов не играл Гамлета так истинно, как в этот раз. Невозможно вернее ни постигнуть идеи Гамлета, ни выполнить ее»³.

От спектакля к спектаклю шло постижение актером образа великой трагедии во всей его сложности и многогранности. В то же время Гамлет в исполнении Мочалова всегда оставался героем активно мыслящим, глубоко страдающим, вступающим в борьбу против мира зла и коварства, не смирившимся с ним. В этом было глубоко современное прочтение пьесы. Гамлет Мочалова — это прежде всего русский Гамлет 30—40-х годов XIX века.

В 40-е годы Мочалов также создает ряд интересных ролей, в частности роль Миллера в драме «Коварство и любовь», старого цыгана в инсценировке пушкинских «Цыган». Но постепенно общественное значение его искусства, его воздействие на зрителей падает. Особенно тяжело складывается жизнь Мочалова как в творческом, так и в личном плане во второй половине 40-х годов. Все больше усиливается чувство одиночества. Жена — абсолютно чужой человек, которого не интересуют его театральные дела. С любимой женщиной он вынужден расстаться. Мочалов переживает острый душевный кризис, дважды пытается покончить с собой.

Душевный кризис усугубляется и тем, что время романтизма проходит, все явственнее заявляет о себе «натуральная школа» — не только в литературе, но и на сцене московского театра, где основные позиции завоевывает Щепкин.

Мочалов покинул Малый театр и отправился в гастрольную поездку по провинции. В дороге он простудился, заболел, и в марте 1848 года его не стало.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 2. М., 1953, с. 328.

² Там же, с. 329.

³ Там же, с. 335.

Смерть Мочалова как бы подвела итог сложному и яркому периоду истории русского театра — как театра романтического. По образному выражению одного из исследователей, Мочалов сыграл на сцене трагедию русской жизни 30—40-х годов, хотя она, эта трагедия, и не была написана. В этом огромное общественное значение искусства П. С. Мочалова.

М. С. ЩЕПКИН

РЕФОРМАТОРОМ актерского искусства, основоположником реализма на русской сцене вошел в историю театра великий актер Михаил Семенович Щепкин (1788—1863).

Щепкин родился в семье крепостного. Его отец управлял именьями графа Волькенштейна и, будучи довольно состоятельным человеком, дал возможность сыну получить образование. Однако сравнительно обеспеченное детство не снимало унизости положения крепостного, зависимого человека. Щепкин видел и бесправную, тяжелую жизнь крепостных. Ненависть к крепостничеству осталась у него навсегда.

Семилетним ребенком Щепкин попадает на первое театральное представление в крепостном театре Волькенштейна; спектакль производит на него огромное впечатление. Через несколько лет, учеником Судженского уездного училища, он сам участвует в школьной постановке — играет слугу Розмарина в комедии Сумарокова «Вздорщица».

Первое выступление на профессиональной сцене, окончательно определившее судьбу Щепкина, состоялось в 1805 году в Курском театре братьев Барсовых. Это была роль Андрея-почтара в пьесе Л. Мерсье «Зоа». С этого удачного дебюта началась долгая актерская жизнь Щепкина. Первые 17 лет он выступает в провинциальных театрах. Курск, Харьков, Полтава, Тула — разные театры, разные антрепренеры, вереница самых разных ролей. В труппе он всегда занимал ведущее положение, хотя и ему пришлось испытать на себе все сложности судьбы провинциального, да еще и крепостного актера. Но уже тогда у Щепкина было чувство неудовлетворенности и тем, как играют его товарищи по сцене, и тем, как играет он сам.

Позже, в своих «Записках», Щепкин довольно подробно объяснял, в чем состояла старая манера игры — игры на «классический» лад, по тогдашним провинциальным понятиям. Декламировал актер неестественным голосом, «слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами». Особенно громко, «страстно», произносились такие слова, как «любовь», «страсть», «измена». При этом «игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену»¹.

¹ «Михаил Семенович Щепкин». Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., 1952, с. 114.



*М. С. Щепкин. Портрет
работы Е. Раевского.
1836*

Однажды Щепкин увидел известного в то время актера-любителя князя Мещерского, выступавшего в роли Салидара («Приданое обманом» Сумарокова). Поначалу простота и естественность актера, отсутствие привычной декламации, знакомой системы жестов были восприняты Щепкиным как неумение. Но постепенно игра Мещерского все больше и больше его захватывала: актер создавал очень убедительный образ скупца, внутренне правдивый, жизненно достоверный.

Щепкину казалось, что играть так просто и естественно легко. Однако добиться этого ему удалось далеко не сразу. О трудности поисков естественности и простоты исполнения Щепкин подробно рассказал на страницах «Записок».

Стремление преодолеть рутинность, большая работа над каждой ролью в соединении с выдающимся природным талантом делают Щепкина широко известным актером уже в годы работы в провинции. Во время его гастролей в Полтаве (1818) местная интеллигенция, прогрессивно настроенные дворяне, среди которых были украинский драматург И. П. Котляревский, будущий декабрист С. Г. Волконский, организуют подписку для выкупа актера с семьей из крепостной зависимости. Сумма была собрана крупная, но цену за

Щепкина и его семью владельцы назначили еще более высокую. Только через несколько лет Щепкин, его жена и дочери смогли получить вольную.

Среди множества ролей, сыгранных артистом в провинции, были роли, с которыми он не расставался впоследствии и на московской сцене: это казак Чупрун и староста Макогепенко в пьесах Котляревского «Москаль-Чаривник» и «Наталка-Полтавка». Создавая на сцене живые, полнокровные образы крестьян, проникнутые народным юмором, Щепкин знакомил русского зрителя с песнями, плясками, бытом украинского народа, с произведениями национальной украинской драматургии. При этом в основе его образов было не поверхностное копирование внешних национальных особенностей, а хорошее знание украинского быта, уважительное отношение к чужим нравам, умение достоверно показать их со сцены.

В 1822 году выступление Щепкина в провинции видит один из чиновников дирекции московских театров, и актер получает приглашение в Московский театр. В сентябре того же года он дебютирует в роли Богатонova в комедии Загоскина «Господин Богатонов, или Провинциал в столице». Дебют проходит с большим успехом, и с 1823 года, на протяжении сорока лет, Щепкин — актер Московского (с 1824 года — Малого) театра.

Щепкин пришел на московскую сцену, когда там выступали яркие, одаренные актеры, прежде всего Мочалов, но в целом в театре еще господствовала старая, рутинная школа игры. Главная же беда состояла в отсутствии полноценного художественного репертуара. Сцену заполняли в основном водевиль и мелодрама.

Однако переход в Московский театр имел первостепенное значение для идейно-творческого развития Щепкина. В Москве он сближается с передовыми деятелями культуры: Пушкиным, Грибоедовым, С. Аксаковым, Белинским, Станкевичем, Грановским. Особую страницу составляет его дружба с Герценом. Через всю жизнь проходят дружеские, но далеко не простые отношения с Гоголем. В доме артиста в разные годы бывали Лермонтов и Некрасов, Тургенев и Островский. Громадный талант актера, богатый жизненный опыт, поразительная наблюдательность, острое, образное мышление, знание жизни народных низов, человеческое обаяние — все эти качества привлекали к Щепкину столь интересный и яркий круг людей. Многие рассказы Щепкина — а он обладал незаурядным даром рассказчика — были записаны и использованы писателями.

Ненависть к крепостничеству, связь с передовыми деятелями культуры определили характер общественных взглядов актера, просветительскую направленность его творчества. Щепкин считался у властей человеком неблагонадежным. В полицейском донесении о нем было записано: «Желает переворота и готов на все». Артиста отличала и гражданская смелость. Так, он продолжал поддерживать связь с Герценом, когда тот уже находился в эмиграции. Прогрессивность взглядов Щепкина нашла выражение в театрально-твор-

ческой деятельности, в стремлении к реформе театрального искусства, в демократическом характере многих сценических образов, созданных им.

За время пребывания на сцене Малого театра Щепкин сыграл огромное количество ролей, причем нередко во второстепенных в художественном отношении произведениях. Актер не раз жаловался, что тратит силы на игру в пустых водевилях, выступает в ролях, где ему нечего сказать уму и сердцу зрителя. Встречаясь с подобными ролями, Щепкин старался преодолеть их схематизм, придать героям более глубокие черты. И эти образы в его исполнении порой приобретали серьезное, современное звучание. В то же время актер вел постоянную борьбу за постановку лучших произведений драматургии, в первую очередь пьес Гоголя и Тургенева.

Можно выделить две группы ролей, в которых с наибольшей полнотой проявились великолепные актерские качества Щепкина, — ролей, позволяющих говорить о сути его сценической реформы.

К первой группе могут быть отнесены роли в русской сатирической, обличительной комедии, прежде всего в пьесах Грибоедова и Гоголя, имевших решающее влияние на формирование реалистического метода в игре актера.

Одно из центральных мест занимает в этом списке роль Фамусова. Щепкин впервые сыграл ее в 1830 году и сохранил в своем репертуаре до конца дней. Он давал своеобразную трактовку роли, подчеркивая социальную природу образа, выделяя в Фамусове черты бюрократа, чиповика, «управляющего казенным местом». Белинский отмечал, что щепкинскому Фамусову «недостает оттенка барства, чтобы его игра была самым совершенством». В то же время критик писал, что Щепкин «глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом» этой роли¹.

Черты угодничества, подхалимства органически сочетались в щепкинском Фамусове с барским хамством и самоуверенностью. Щепкин — Фамусов был важным с Молчалиным, со слугами, сдержанным — с дочерью и многими гостями, почтительным — с Хлестовой, подобострастно-внимательным — со Скалозубом. Резко менялся манера его поведения, сам тон речи в обращении с Чацким: «Тон Щепкина был не только ироничен, то почти презрителен. Постоянно слышалась ненависть к противнику и взглядов и всех понятий почтеннейшего Павла Афанасьевича»².

Важной для понимания щепкинской трактовки образа была финальная сцена, когда Фамусов застаёт дочь с Чацким. «Где! с кем!» — произносил актер, и главное ударение делал на словах «с кем!» Становилось ясно: застань он Софью со Скалозубом, он сделал бы вид, что ничего не заметил...

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1. М., 1953, с. 183.

² «Михаил Семенович Щепкин». М., 1952, с. 345.



Сцена из спектакля «Горе от ума». Малый театр. 1850-е. Чацкий — И. Самарин, Фамусов — М. Щепкин, Скалозуб — С. Ольгин

Самым значительным созданием Щепкина был гоголевский Городничий. Именно в этой роли метод критического реализма в игре актера нашел свое наиболее полное воплощение. В его Городничем органически сочетались и жизненная правдивость, достоверность персонажа, и широкая типизация. Это был одновременно самодур и хитрый мошенник, грубый деспот и человек себе на уме. Беспощадный к зависимым от него людям, он был лживым и обходительным с вышестоящими. «Все живет тут и осязательно является перед зрителями, что хотел сказать великий поэт, — и лицемерие, и преступность, и загроубелость нравственная, и злость человека»¹, — писал об этой роли А. Григорьев.

Не менее интересны и типичны были и другие образы, созданные Щепкиным в гоголевских пьесах: Кочкарев в «Женитьбе», Утешительный в «Игроках».

Вторую значительную группу составляют роли Щепкина, точное определение которым дал Белинский: «Это роли по преимуществу мещанские, роли простых людей, но которые требуют не одного ко-

¹ Григорьев Аполлон. *Летопись Московского театра. — «Москвитянин», 1852, № 8, с. 145.*

мического, но и глубоко патетического элемента в таланте артиста»¹. В этих ролях особенно наглядно проявлялись демократические устремления Щепкина, его умение с сочувствием рассказать о жизни простого человека.

Такой была одна из самых популярных и знаменитых ролей Щепкина — роль матроса Симона в драматическом водевиле Т. Соважа и Ж. Делурье «Матрос». В пьесе рассказывалось о судьбе наполеоновского воина, которого в родной деревне считали погибшим, — ему даже поставили памятник. Но после двадцатилетнего отсутствия старый матрос возвращается в свою деревню. Жена замужем за другим, в доме новая, хорошая жизнь. Радость возвращения к родному очагу, которую великолепно передавал актер, ожидание счастья быстро сменялись горьким разочарованием, скорбью. Не желая нарушать покой новой семьи, матрос Симон вновь и уже навсегда покидает родные края.

Этот незамысловатый сюжет Щепкин наполнял глубоким содержанием, раскрывал в образе простого человека огромную духовную силу, способность на самопожертвование. В его исполнении образ поднимался до трагических высот. Особенно потрясала зрителей сцена, когда во время торжественного ужина, устроенного семьей в честь гостя, Щепкин — Матрос произносил знаменитую фразу «Вина! Еще вина!» В этих словах ощущалась и огромная боль, и отчаяние от необходимости все скрывать, и радость победы над собой во имя счастья других, и стремление никому не показать своих истинных чувств.

Именно в связи с этой ролью напишет Белинский слова, раскрывающие глубокий демократический характер творчества актера: «Торжество его искусства состоит не в том только, что он в одно и то же время умеет возбуждать и смех и слезы, но и в том, что он умеет заинтересовать зрителей судьбою простого человека и заставить их рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать и трепетать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло...»².

В этом же ряду стоит роль Жакара из пьесы Л. Фурнье «Жакар, или Жакардов станок», рассказывающей о ремесленнике, который стремится облегчить непосильное положение рабочих. С огромным душевным подъемом исполнял Щепкин в этом спектакле куплеты о свободном труде. Они воспринимались как гимн труженику, как дань уважения простому человеку.

Особое место занимают в творчестве Щепкина роли в пьесах Тургенева. Своего «Нахлебника» Тургенев писал, надеясь на то, что Кузовкина будет исполнять Щепкин. Актер же сыграл эту роль только

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 8. М., 1955, с. 532.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 8. М., 1955, с. 533.



*Сцена из спектакля
«Матрос». Малый театр.
1835. Матрос —
М. С. Щепкин*

за год до смерти, в 1862 году, после долгой борьбы за снятие запрета на исполнение пьесы. Очевидцы вспоминали, что до начала спектакля Щепкин с трудом держался на ногах. Казалось, у него не хватит сил сыграть роль. Однако когда он вышел на сцену, от его недугов и болезней не осталось и следа. «Сколько откровенной, бесхитростной радости, сколько самой нежной, именно отеческой любви показал он в старческом сердце Кузовкина при встрече приехавшей Ольги Петровны! Как цельно и с какою естественною прямою отдавался он ласкающей его надежде, во время рассказа об иске, который ведет он за какое-то поместье! С какою правдой и постепенностью перешел он в экзальтированное состояние опьянения, именно старческого опьянения! Какими, наконец, искренними, невольными слезами заплакал он под шутовским колпаком! Это была не простая слезливость, а горячее, истинное чувство»¹.

Та же тема сострадания к простому человеку, к его несчастьям и унижениям прозвучала и в другом тургеневском образе — старого холостяка Мошкина («Холостяк»). Глубокую психологическую картину переживаний старика создавал Щепкин в сцене, когда Мошкин узнает об отказе Вилицкого жениться на Маше. Порыв бурного гне-

¹ Баженов А. П. Сочинения и переводы, в 2-х т., т. 1. М., 1869, с. 154.

ва сменялся горьким чувством сознания своего бессилия; затем па миг возникала надежда, что его слезы и мольбы заставят жениха сдержать слово, сжалиться над сиротой. В итоге приходило горькое понимание, что ничего изменить нельзя...

Эти роли важны тем, что актер на полноценном художественном материале выступал как защитник простого человека, пробуждал сочувствие к его страданиям. Одновременно он бросал вызов тому обществу, которое допускает, чтобы существовали несправедливость и унижение, чтобы оскорблялось чувство собственного достоинства «маленького» человека.

В репертуаре Щепкина была и западная классика: он играл Гарпагона в «Скупом» Мольера, Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира и ряд других ролей.

Анализ сыгранного актером позволяет говорить об основных особенностях его творческого дарования, о сути его реформы. В каждой своей роли Щепкин выступал как последовательный, сознательный борец за реалистическое, демократическое искусство. Образы, созданные им, вскрывали глубину жизненных процессов, серьезность социальных конфликтов эпохи. Щепкин умел в каждом образе жить характером героя, передавать его мысли, заботы, его страсти. Он шел прежде всего по пути правдивого внутреннего раскрытия роли, тем более что его внешние данные — невысокий рост, полная, даже как бы квадратная фигура — не позволяли актеру значительно изменяться на сцене, трансформировать свою внешность.

Щепкин утверждал, что актер должен «не подделаться, а сделать-ся», т. е. жить в образе, а не воспроизводить внешние признаки каких-либо человеческих переживаний. Принцип «жить в образе» определяется искренним и непосредственным переживанием — «сопереживанием», по выражению Щепкина. А оно появляется в результате глубокого изучения роли, освоения жизненного материала, лежащего в основе произведения, постижения идейного смысла пьесы. Такое изучение придает, по мнению Щепкина, необходимую естественность, простоту и эмоциональность игре актера.

Именно из этих положений исходил Щепкин, выдвигая требования «влезать в кожу действующего лица». Неустанное изучение роли, работа вызывает, по его мнению, необходимое творческое состояние. «Читая роль, — говорил Щепкин, — всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и верные жесты, а без этого как ты ни фокусничай, каких пружин ни подводи, а все будет дело дрянь»¹.

Гениальная одаренность, эмоциональная заразительность сочетались у Щепкина с огромной работоспособностью, трудолюбием. Бе-

¹ «Михаил Семенович Щепкин». М., 1952, с. 356.

линский писал, определяя характер творчества Щепкина: «Без вдохновения нет искусства; но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги; только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого часто случайного наследства; — и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется, и проматывается. Из этого ясно, что только из соединения этих противоположностей образуется истинный художник, которого, например, русский театр имеет в лице Щепкина»¹.

Очень важно и высказывание Герцена, подчеркивавшего, что огромная работа Щепкина над ролью ни в коей мере не снимала впечатления естественности игры, непосредственности переживания актера на сцене: «Игра Щепкина вся от доски до доски была проникнута теплотой, наивностью, изучение роли не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт»².

Одной из существенных сторон деятельности Щепкина в театре было требование ансамбля, забота о том, как будут исполнены все, даже второстепенные роли. Актер прекрасно понимал, что только такой подход к спектаклю позволит донести до зрителей идею произведения, сделать понятной основную мысль автора. С. Т. Аксаков писал, что Щепкин умел создавать на сцене «удивительный ансамбль», что он никогда «не жертвовал истиною игры для эффекта, для лишних рукоплесканий; никогда не выставлял своей роли напоказ, ко вреду играющих с ним актеров, ко вреду цельности и ладу всей пьесы»³.

Ответственное, подвижническое отношение Щепкина к своему труду и такая же требовательность к товарищам по сцене, к многочисленным ученикам являлись основой основ его деятельности в театре. Он никогда в жизни не опоздал не только на спектакль, но и на репетицию, никогда не позволил себе плохо знать роль. Он пользовался каждой возможностью пройти на сцене пусть даже хорошо знакомую, множество раз сыгранную роль. «Друзья мои, — говорил он, — репетиция, лишняя для нас, никогда не лишняя для искусства»⁴.

«Он создал *правду* на русской сцене, он первый стал *нетеатрален* на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржи»⁵, — так определяет Герцен творческий метод актера, его достижения на сцене.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 3. М., 1953, с. 321.

² Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 17. М., 1959, с. 269.

³ «Михаил Семенович Щепкин». М., 1952, с. 299.

⁴ Там же, с. 355.

⁵ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 17. М., 1959, с. 268.

Традиции М. С. Щепкина — основа русской школы реалистического актерского искусства. Они получили дальнейшее развитие в творчестве актеров второй половины XIX века. «Внучатой племянницей Щепкина» называла себя великая М. Н. Ермолова. К. С. Станиславский писал, что свою систему сценического искусства он строил на заветах Щепкина, и с полным основанием называл его «гордостью нашего национального искусства».

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

В 1832 ГОДУ в Петербурге был открыт Александринский театр, построенный архитектором Росси. В это время в столице было еще три публичных театра — Большой, Малый и Новый, причем в Большом театре, помимо драматических спектаклей, шли оперы и балеты. Александринский театр, пятиярусный, рассчитанный на большое количество зрителей, скоро занял ведущее место, тем более что Новый театр, расположенный недалеко от Александринского, был снесен.

В отличие от московского Малого театра, где демократические, прогрессивные тенденции проявлялись достаточно определенно, театр северной столицы Российской империи носил официально-парадный характер. Он находился в большей зависимости не только от цензуры, но и от вкусов и запросов двора. Эта зависимость сказывалась и на репертуаре, и на судьбе актеров, особенно актрис. Такая зависимость всячески поддерживалась директором императорских театров А. М. Геденовым, который долгие годы был полновластным хозяином Александринского театра.

Основное содержание репертуара составляли казенно-патриотические драмы Кукольника, Полевого и др. (т. е. произведения консервативного романтизма), мелодрамы и водевили. Но и этот репертуар нес с собой новые тенденции. Пришедшая на смену классицистской трагедии романтическая драма меняла стиль актерского исполнения, иного характера игры требовали и мелодрама, водевиль. А в 40-е годы более прочные позиции в репертуаре и в актерской игре занимают реалистические тенденции.

Первым актером Александринского театра и по положению и по праву в этот период считался В. А. Каратыгин. Были в труппе и другие яркие, одаренные и своеобразные актеры, такие, как Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, И. И. Сосницкий.

Н. О. Дюр (1807—1839) — один из выдающихся комических актеров, лучший исполнитель водевильного репертуара в 30-е годы. Широко одаренный, музыкальный, с навыками профессионального танцовщика, он обладал необычайным сценическим обаянием, покорял зрителей естественностью и искренностью игры, заражал своей веселостью. С огромным успехом выступал актер в ролях светских повес, ветреников. В совершенстве владея искусством трансформа-



В. Н. Асенкова — Габриэль в водевиле Кони «Девушка-гусар»

ции, он много играл в водевилях с переодеванием. Так, в водевиле Ф. Кони «Студент, артист, хорист и аферист» его герой появлялся в разных образах, пел, танцевал, разыгрывал целые оперные сцены. Славился Дюр и исполнением куплетов.

Создавая вереницу водевильных проказников, комедийных стариков и т. д., актер, однако, много работал, для того чтобы эти образы не повторяли один другой. Ф. А. Кони писал, что для каждой роли актер «составлял сперва умственную канву, в которую вставлял потом характер»¹, т. е. искал возраст, звание будущего героя, среду, в которой он живет, степень образованности, время и место действия. Но обращаясь к более глубоким ролям, актер оставался в рамках комедийного амплуа, проявлял определенную ограниченность и стандартность в подходе к образу. Так случилось, например, с ролью Хлестакова, абсолютно не понятой актером и вызвавшей резкое недовольство Гоголя.

Легендой оваяно имя В. Н. Асенковой (1817—1841), очень недолго и с огромным успехом выступавшей на сцене Александринского театра. Это была актриса несомненно серьезного и большого

¹ Кони Ф. Николай Осипович Дюр.— «Репертуар русского театра», 1839, т. 2, с. 17.

дарования, которое в полную меру так и не проявилось на сцене. Такие роли, как Офелия («Гамлет»), Корделия («Король Лир»), Эсмеральда (инсценировка по роману Гюго «Собор Парижской богоматери»), дающие возможность для раскрытия драматического дарования, были редки в ее репертуаре. Но и играя многочисленных водеvilных героинь, эта изящная, обладающая музыкальностью и врожденной грацией актриса вносила в свои роли психологическую правду, пыталась создавать глубокие и жизненные образы.

Связанная вкусами и требованиями публики Александринского театра, Асенкова особенно много выступала в водевилях с переодеванием, где играла роли молодых людей — бесконечных гусаров, корнетов и т. п. (юнкер Лелев в водевиле «Гусарская стоянка, или Плата тою же монетою», гусар Стружкин в «Шалостях корнета» и т. д.).

Отмечая обаяние и талант Асенковой, восхищаясь ее игрой в водевилях, Белинский в то же время с горечью замечал, что актриса вынуждена впустую растрачивать свои силы: «Она играет столь же восхитительно, сколько и усладительно, словом, очаровывает душу и зрение. И потому каждый ее жест, каждое слово возбуждали громкие и восторженные рукоплескания: куплеты встречаемы и провожаемы были кликами „форо“. ...Я был вполне восхищен и очарован, но отчего-то вдруг стало мне тяжело и грустно...»¹

Непосильный труд на сцене, интриги отвергнутых светских поклонников довели Асенкову до чахотки, от которой она и умерла в 24 года. В ее судьбе и в судьбе Дюра, тоже слепленного непосильным трудом и умершего в 32 года, в немалой степени сказалось отношение театральной дирекции к труду актеров. В угоду публике руководство театра заставляло артистов так много играть².

Счастливее была судьба И. И. Сосницкого (1794—1871), ставшего на сцене Александринского театра одним из крупнейших представителей реалистического искусства.

Обладая отточенной актерской техникой, легкостью, изяществом, Сосницкий начал свой путь на сцене в комедийном репертуаре и мелодраме. С успехом исполнял он роли светских молодых людей в «благородной» комедии (Ольгин в «Липецких водах» Шаховского, Арист в «Молодых супругах» Грибоедова и пр.).

Сосницкий был мастер создавать острые театральные портреты-пародии, в которых зрители узнавали современников; он блестяще владел техникой перевоплощения. Достаточно сказать, что в одном из водевилей артист исполнял восемь разнохарактерных ролей. Уже в этот период обращала на себя внимание естественность и простота его игры.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 3. М., 1953, с. 369.

² «С 1828 по 1838 год Дюр сыграл 250 новых ролей и действовала с лишком в тысяче пятистах спектаклей». (Кони Ф. Николай Осипович Дюр. — «Репертуар русского театра», 1839, т. 2, с. 15.)

Большую и плодотворную роль в развитии актера сыграла серьезная русская драматургия, в первую очередь «Горе от ума» Грибоедова и пьесы Гоголя. В период творческой зрелости Сосницкого образы, им созданные, обретают не только яркую внешнюю характерность, но и внутреннюю убедительность. Возрастает и становится более разнообразным мастерство речевой характеристики. Искусство Сосницкого приобретает значительную сатирическую остроту. Одной из лучших его ролей являлась роль Репетилова, в которой за внешней «светскостью» и «барством» актер сумел раскрыть типический образ пустого прожигателя жизни, либеральничающего болтуна. Аристократизм, барственность, пустоту и надменность подчеркивал актер в образе Фамусова.

Исполнение Сосницким роли Городничего в первой постановке «Ревизора» было высоко оценено самим Гоголем. Образ Городничего предстал значительным и многогранным. Это был умный и хитрый пройдоха, «себе на уме; самое плутовство его было, так сказать, обработанное, не являлось как бы естественной принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретенную долгим опытом»¹. Его хитрость не сразу становилась понятна, а до поры до времени скрывалась под внешне благовидной наружностью.

Выступал Сосницкий и в западной классике. К лучшим его ролям относятся Тартюф и Сганарель в молюеровских комедиях.

Реалистическая линия, начатая Сосницким на сцене Александринского театра, получила развитие в творчестве следующего поколения актеров этого театра, прежде всего в творчестве А. Е. Мартынова.

В. А. КАРАТЫГИН

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Василия Андреевича Каратыгина (1802—1853) приходится на то же время, что и деятельность П. С. Мочалова. Не только современники, но и историки театра постоянно сравнивают эти два имени. Оба актера представляли романтическое направление в сценическом искусстве и оба обладали выдающимися способностями. Но Каратыгин, в отличие от «актера-демократа» Мочалова (по упоминавшейся нами характеристике Белинского), являлся «аристократом» по мировоззрению и по манере сценического поведения, представителем консервативного романтизма. Это определило ограниченность общественно-исторического значения его искусства.

Каратыгин происходил из потомственной актерской семьи: артистами были его отец и мать, выступал на сцене и брат — П. А. Каратыгин, не только актер, но и известный автор водевилей.

Первое выступление В. А. Каратыгина состоялось в 1820 году, в трагедии Озерова «Фингал», где он исполнял заглавную роль.

¹ Аверкиев Д. Народный театр в Москве. — «Московские ведомости», 12 июня 1872 г., с. 3.

В этот ранний период Каратыгин был близок к кругам, связанным с декабристами. Его непосредственным учителем театрального искусства являлся П. А. Катенин. Катенин хотел сделать из него актера-трибуна, актера-гражданина, который своим искусством нес бы со сцены идеи обличения тирании и несправедливости. Однако связи Каратыгина с передовыми кругами были очень непрочны. После разгрома декабристов он оказывается в противоположном лагере и становится любимцем придворно-аристократической публики, выразителем ее вкусов.

Второй, наиболее длительный период деятельности актера связан с утверждением в его репертуаре романтической драмы и мелодрамы. Принципы консервативного романтизма находят наиболее полное выражение в творчестве Каратыгина и потому, что значительное место в его репертуаре занимают произведения драматургов «ложно-величавой» школы (Н. Кукольника, Н. Полевого, П. Ободовского, В. Зотова и др.), и потому, что эти произведения оказываются наиболее близкими актеру по своему идейному содержанию, находят отражение в художественной манере, стиле его игры.

Персонажи Каратыгина, как правило, идеализированные герои: полководцы, цари, великие люди. Здесь нет места обыденным чувствам, простой и естественной речи. Высокое искусство здесь противопоставляется «низкой» действительности. Все это требует и определенного внешнего выражения: приподнятости, парадности игры, красоты позы и жеста, картинности всего облика, великолепного владения голосом, четкого, ритмически выверенного рисунка роли. «Его всегдашнее орудие — эффектность, грациозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации, — писал Белинский. — Напрасно обвиняют его в излишестве эффектов; его игра не может существовать вне их»¹.

Играя в мелодраме, Каратыгин, в отличие от Мочалова, никогда не выходил за пределы той банальной идеи, которая была в ней обычно заложена. Так, в его исполнении Жорж Жермани («Тридцать лет, или Жизнь игрока») — это человек, обьятый преступной страстью к карточной игре, и только. (Вспомним глубокий трагический образ, созданный в этой роли П. С. Мочаловым.)

Одной из ролей Каратыгина, полных эффектно-картинных сцен, была роль Ляпунова в пьесе «Князь Скопин-Шуйский» Кукольника. Каратыгинский Ляпунов во всех сценах оставался красив и гордо-величествен. Любимой и у зрителей и у актера была сцена, когда он расправлялся с предателем Фидлером: хватал Фидлера за волосы, поднимал в воздух, делал грациозный прыжок к окну и выбрасывал свою жертву разъяренной толпе.

Те же внешне эффектные приемы игры перенес Каратыгин и в драмы Шиллера, и в немногочисленные в своем репертуаре пьесы про-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1. М., 1953, с. 186.

грессивной русской драматургии. Именно в этих серьезных и глубоких ролях с особой наглядностью проявилась ограниченность его мировоззрения и метода игры. Общественно-социальная проблематика этих произведений мало интересовала актера и оставалась нераскрытой. Так, будучи почти единственным актером, исполнявшим в то время роль Арбенина, он превратил «Маскарад» в обычную мелодраму, а Арбенина — в мелодраматического злодея. Неудачен был и его Чацкий, сыгранный в старой классицистской манере, декламатор и резонер.

В 1835 году Каратыгин впервые гастролировал в Москве. Его выступления вызвали бурные дебаты в среде московских театралов. Белинский в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» дал подробный разбор его игры в шиллеровских ролях, в частности в роли Карла Моора («Разбойники»). В этой роли все внимание актера было переключено с внутренней трагедии, с внутреннего потрясения (например, в сцене встречи с отцом) на высокую внешнюю технику игры. Каратыгин очень картинно выстраивал мизансцены. Например, в 5-м явлении V действия, увидев отца, он падал на одно колено и стремительно уползал назад, в глубь сцены, продолжая стоять на одном колене. Это было эффектно, потрясало техникой исполнения, но не более. Белинский, сравнивая его в этой роли с Мочаловым и отдавая предпочтение московскому актеру, отмечал: «Ни в одной роле он не казался мне так решительно дурен, так холоден, так натянут, так эффектен. Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы забилося сердце, поднялись дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глазах восторженная слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар!»¹

Ограниченность метода Каратыгина сказалась и на исполнении им шекспировских ролей. Глубина, психологическая сложность, философское обобщение не только не раскрывались актером, но, видимо, и мало его интересовали. Каратыгин подчеркивал какую-то одну, всепоглощающую страсть, одну черту характера изображаемого героя. Так, его Отелло — это прежде всего ревнивец, жаждущий мести. В каратыгинской трактовке не могло быть и речи о трагедии обманутого доверия, поправной веры в человечество.

Исполняя роли «великих» людей, Каратыгин всегда подчеркивал социальное положение героя. Поэтому его Лир — король, лишившийся престола, а не оскорбленный отец. Даже в сцене безумия Лир не терял гордой величественности.

Принцем, ведущим борьбу за престол, был Гамлет Каратыгина. Актер играл эту роль в разных переводах, но трактовка ее в целом не изменялась. Всегда это был воинственный и активный принц, основная цель которого — вернуть престол. Мыслителя, философа, страдающего от несовершенства мира, в этой трактовке не было.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1. М., 1953, с. 184.



В. А. Каратыгин — Гамлет в трагедии Шекспира. 1837

Однако имелась в творческой биографии актера группа ролей, в которых он высоко оценивался передовой критикой, в частности Белинским. Это были роли исторических героев. Роли эти относятся к тому периоду, когда влияние реалистического направления проникало на сцену Александрийского театра, заставляя и Каратыгина искать новые средства и формы игры. Именно об этом, как о положительном явлении, писал Белинский: «Каратыгин умел вовремя попить, что ему надо было совершенно изменить манеру своей игры, и хотя он не без борьбы, шаг за шагом, уступал этой необходимости, но тем не менее успел выйти с честью из борьбы между преданием и новейшими требованиями»¹. Заслуга актера состояла и в том, что он заботился об исторической точности костюма, грима, обстановки.

Эти новые черты нашли выражение в одной из лучших ролей Каратыгина — роли Велизария в исторической мелодраме Э. Шенка того же названия. Актеру удалось создать достоверный образ народного героя, очень сдержанно, но убедительно передать все его переживания — и горечь познания предательства, и жестокие нравственные и физические страдания. Этот образ обрел не свойственные пре-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 8. М., 1955, с. 528.

жде Каратыгину простоту, благородство и сдержанное величие. Белинский писал: «...Благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина... Его игра становится все проще и ближе к натуре, так что видевшие его два-три года назад теперь едва ли бы узнали»¹.

К этому периоду относится и иная трактовка актером образа Гамлета. Его Гамлет становится более простым, человечным. Правда, здесь была другая крайность: порой в исполнении Каратыгина главными становились почти натуралистически сыгранные сцены сумасшествия Гамлета.

В истории русского театра, русского актерского искусства В. А. Каратыгин занимает, несомненно, одно из первых мест своим высоким мастерством, культурой работы над ролью. Но в то же время подлинные его достижения были связаны в основном не с глубоким, общественно значимым искусством, а с исторической мелодрамой. Его творчество в целом не было одушевлено высокой и гуманной идеей, — оно отражало настроения и вкусы официального направления в искусстве.

Режиссура и оформление спектаклей в первой половине XIX века

ТЕАТР первой половины XIX века не знал режиссуры в современном понимании этого слова. Более того, не знал он и такой режиссуры, которая появилась в русском театре во второй половине XIX века. Но уже и по отношению к первой половине этого столетия можно говорить о таких понятиях, как актерская и авторская режиссура, о возрастании их роли по мере развития и становления реалистических принципов на сцене.

Автором-режиссером можно назвать Грибоедова, указания которого были использованы Щепкиным в работе над ролью Фамусова.

Очень большое значение имела авторская режиссура Гоголя. Писатель сам принимал непосредственное участие в постановке своих пьес, в ходе репетиций внося изменения в текст, давая указания актерам. Не меньшее значение имеют письма Гоголя к исполнителям ролей в его комедиях и такие работы, как «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору», «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“»². В этих работах содержатся сове-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 3. М., 1953, с. 322—323.

² См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 4. М., 1951.

ты актерам по поводу того, как надо подходить к трактовке роли, даже как она должна выглядеть внешне. В них, по сути дела, дается и подробная режиссерская экспозиция спектакля.

Значение режиссерских указаний имеют и развернутые авторские характеристики героев, которые мы находим у Гоголя, позже у Тургенева, Островского. Островский постоянно принимал участие в постановке своих пьес, требуя прежде всего целостного впечатления от спектакля.

Представителем актерской режиссуры является М. С. Щепкин. Он выступал организатором-постановщиком многих спектаклей и добивался продуманной игры актеров, понимания ими смысла всего произведения, создания единого ансамбля.

Своеобразным режиссером спектаклей, в которых он участвовал, был и В. А. Каратыгин: он стремился всячески выделить свое центральное положение в постановке.

К первой половине XIX века относится строительство новых театральных зданий, многоярусных, рассчитанных на большое количество зрителей. Как мы уже отмечали, в 1824 году было построено здание Малого театра в Москве (архитектор О. И. Бове), в 1832 — здание Александринского театра в Петербурге (архитектор К. И. Росси).

Происходят изменения в декорационном и световом оформлении спектаклей. Стиль таких драматических жанров, как мелодрама и романтическая драма, потребовал введения различных постановочных эффектов, большего использования, а тем самым и развития сценической техники, машинерии.

Еще по-прежнему в театре преобладает принятая для классицистских спектаклей кулисная система декораций: декорации расположены параллельно к рампе боковых кулис, а в глубине сцены находится рисованный занавес. Но уже появляются так называемые «павильоны», т. е. театральные декорации, изображающие внутренность того или иного помещения. Это позволяет вносить в оформление спектакля большую жизненную достоверность, бытовые подробности. Тенденция к историзму в постановках, появление реалистической драматургии потребовали иной бутафории, разнообразия сценических аксессуаров. Но все это носило еще очень ограниченный и примитивный характер.

В Петербурге в это время работает театральный художник А. А. Роллер, занимающийся в основном оформлением оперных и балетных спектаклей. Его работы отличаются большой пышностью, он мастер эффектных декораций, широко применяет различные сценические эффекты — полеты, трюки и т. д. Однако для драматических спектаклей специальных декораций почти не делается. Существовал определенный типовой набор оформления, который переходил из одного спектакля в другой. Так, например, при постановке исторических пьес Кукольника, Ободовского, Полевого и других использовали

дежурный павильон под названием «славянская комната»; имелись дежурные павильоны и для пьес из современной жизни.

Свечи в театральном освещении были заменены масляными лампами, что давало более яркое и ровное освещение сцены, декораций. Постепенно от равномерного освещения сцены и зрительного зала стали переходить к освещению только сцены, приковывая внимание зрителей целиком к тому, что на ней происходит.

Но фактически процесс становления как режиссуры, так и искусства оформления спектакля только еще начинался.

Литература

Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 2 («От какого наследства мы отказываемся»); т. 21 («Памяти Герцена»); т. 25 («Из прошлого рабочей печати в России»).

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 1 («И мое мнение об игре г. Каратыгина»); т. 2 («„Гамлет“, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»); т. 3 («Александринский театр. „Александринский театр. „Заколдованный дом“»); т. 4 («Александринский театр. „Велизарий“»); т. 8 («Александринский театр. Щепкин на петербургской сцене»); т. 10 («Некролог П. С. Мочалова»).

Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 2 («Капризы и раздумья. По поводу одной драмы»); т. 5 («Письма из Франции и Италии, письма 2—4-е»); т. 7 («О развитии революционных идей в России»); т. 12 («Михаил Семенович Щепкин»).

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 7 т., т. 4 («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору. „Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“»); т. 8 («Петербургские записки 1836 года. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»).

«Русский водевиль». Л.—М., 1969. (Ф. А. Кони, «Петербургские квартиры»; Д. Т. Лесский, «Лев Гурыч Синичкин»; П. А. Каратыгин, «Дом на Петербургской стороне».)

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1965. («Люди и страсти. «Странный человек». «Маскарад».)

Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 т., т. 4. М., 1967. («Ревизор». «Женитьба». «Игроки». «Театральный разъезд после представления новой комедии».)

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28 т., т. 2. М., 1961. («Нахлебник». «Холостяк». «Месяц в деревне».)

Данилов С. С. Русский драматический театр XIX века, т. 1. Первая половина XIX века. Л.—М., 1957.

«Русские драматургии XVIII—XIX веков». Монографические очерки в 3-х т., т. 2. Л.—М., 1961. (Статьи о драматургии Лермонтова, Гоголя, Тургенева.)

Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961. («Драмы Лермонтова».)

Степанов Н. Л. Искусство Гоголя — драматурга. М., 1964.

«Павел Степанович Мочалов». Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М., 1953.

«Михаил Семенович Щепкин». Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., 1952.

Клиничин А. Н. Михаил Семенович Щепкин. М., 1954.

Каратыгин П. А. Записки. Л., 1970.

Успенский В. Русский водевиль. Л.—М., 1959. («Русский классический водевиль».)

Театр 50—70-х годов XIX века

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И
Н. А. ДОБРОЛЮБОВ О ТЕАТРЕ

НАЧАЛО 50-х годов XIX столетия было мрачным временем в истории России. Революция 1848 года во Франции напугала Петербург. Начинаются преследования любого умственного движения. В занятиях историей, литературой, философией видят покушение на основы государственной власти. В университетах закрывают философские кафедры, резко ограничивают права студентов, над деятельностью профессоров устанавливается строжайший надзор. В журналах царит застой. Публицистика, литературная критика приходят в упадок.

Только одному учреждению в эту пору выпал на долю расцвет — цензуре. «После революции 1848 года, — писал Герцен, — цензура стала манией Николая»¹. Ее власть была бесконтрольной и неограниченной. Особо строгий надзор был учрежден над театром, значительно больше, чем литература, зависевшим от политики двора.

Эта зловещая, немая обстановка продолжалась до второй половины 50-х годов — до смерти Николая I и бесславного окончания Крымской кампании. «Мрачным семилетием» называли не слишком избалованные свободой современники предшествовавшие этим событиям годы, с 1848 по 1855.

Началась пора надежд и стремительного оживления общественных сил. Массовое недовольство народа и борьба революционеров-демократов за его освобождение делают невозможным дальнейшее сохранение крепостничества. Отмена крепостного права в 1861 году начинает новую эпоху в истории России. «И после 61-го года развитие капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершалось превращения, занявшие в некоторых странах Европы целые века»².

Однако реформа не избавила народ от кабалы. Повсеместно вспыхивают крестьянские восстания, беспощадно подавляемые правительством. Александр II очень скоро встает на путь реакции, открытой борьбы с прогрессивными силами страны. Опять начинается волна репрессий, преследований. Вновь русское общество взбудоражено политическими процессами, следующими один за другим. В 1862—1863 годах арестованы Н. Г. Чернышевский, Д. И. Писарев, Н. В. Шелгунов. В Казани по приказу Александра II расстреливают

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т., т. 7. М., 1956, с. 217.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 20, с. 174.

восставших крестьян. Третье отделение составляет записку «О чрезвычайных мерах» и начинает расправу с прогрессивной молодежью.

Но погасить революционное движение правительству не удастся. Дело революционеров-демократов продолжают революционеры-народники. Они требуют действительного освобождения народа и политических свобод для всего общества. Они объявляют войну правительству, казнят наиболее жестоких слуг самодержавия. Эпоха революционного народничества охватывает вторую половину 60-х и 70-е годы, вплоть до 1881 года, когда после убийства Александра II революционное народническое движение было разгромлено и начался новый мрачный период реакции.

Развитие русской общественной мысли в 50—70-е годы определялось деятельностью передовой разночинной интеллигенции — революционеров-демократов и их последователей. Во главе этого движения стояли Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Их философские, публицистические, литературно-критические произведения оказали огромное влияние на развитие русской литературы и театра.

Революционеры-демократы обличали пороки государственного устройства, говорили о страшных злоупотреблениях власти, произволе бюрократической машины Российской империи. Не испытывая никаких иллюзий в отношении действий правительства, они видели зло в самой системе экономической и государственной власти, а в существующих злоупотреблениях и пороках — лишь результат этой системы. Поэтому такое большое значение придают Чернышевский и Добролюбов сатирическому, обличительному направлению в русской литературе и драматургии, связанному с именами Фонвизина, Грибоедова и в особенности Гоголя.

Н. Г. Чернышевский создает последовательную систему философских и эстетических взглядов. Одна из первых его больших эстетических работ посвящена проблемам театра и драмы. Это рецензия на перевод «Поэтики» Аристотеля. Чернышевский утверждает необходимость научного изучения основ искусства, его теории и истории.

На первый план Чернышевский выдвигает общественное значение литературы и театра, их познавательную и воспитательную роль. Литература должна двигать вперед умственное развитие общества. Поэтому так важны произведения сатирические, обличающие современный уклад русской действительности. Чернышевский пишет о высокой роли комедии, развивая мысли Гоголя об общественном значении комедии в России.

Реальные, действительные факты жизни гораздо важнее созданий авторской фантазии. Из фактов действительности необходимо делать выводы. В этом одна из задач критики. Правдивость изображения действительности — главное требование Чернышевского.

Но этому требованию меньше всего отвечала значительная часть репертуара русского театра середины 50-х годов. Мелодрамы и водевили современных французских буржуазных драматургов — вот

основа репертуара театров Москвы и Петербурга. Чернышевский выступает против пустой развлекательности, мещанской, обывательской морали таких пьес.

Ближайшим единомышленником и помощником Чернышевского стал пришедший в «Современник» в 1856 году Н. А. Добролюбов. Это одна из самых ярких и талантливых фигур революционно-демократической интеллигенции России. Его литературно-критические взгляды были сформированы статьями Белинского, Герцена, Чернышевского.

Добролюбов отстаивал высокое общественное назначение искусства, необходимость правдивого изображения жизни в литературных произведениях. Вслед за Чернышевским он придавал особое значение критике.

В двух больших статьях о творчестве Островского — «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» — Добролюбов сформулировал принципы критического анализа художественных произведений и продемонстрировал их применение. Свою систему взглядов Добролюбов назвал «реальной критикой». Реальная критика исходит из того, что дал в своем творении сам художник. Она не предписывает автору неперемennого следования мертвым эстетическим учениям, догматическим правилам; в оценке произведений искусства она руководствуется не этими мертвыми догмами, а требованиями жизни.

В статьях об Островском Добролюбов раскрыл существеннейшие стороны таланта драматурга, определил своеобразие его пьес, назвав их «пьесами жизни». Произведения Островского не только давали материал для обличения темного царства русской жизни, но и указывали на возможность перемен, на стремление к лучшему, все активнее дававшее себя знать в русском обществе. Пафос критики Добролюбова направлен не столько на осуждение самодуров, сколько на осуждение общественных отношений, которые порождают самодуров.

Статьи Н. А. Добролюбова стали основой изучения творчества великого драматурга, оказали большое влияние на русскую общественную мысль и на театр.

В 60—70-е годы дело Чернышевского и Добролюбова продолжают Некрасов и Салтыков-Щедрин. В «Отечественных записках», с 1868 года перешедших к Некрасову и Щедрину, возрождаются традиции «Современника». Вокруг этого журнала сплываются передовые общественные силы. Великий сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин внес неоценимый вклад не только в развитие литературы и публицистики, но и непосредственно в развитие театра, как драматург.

Бурный рост экономических сил страны, расширение промышленности, рост городского населения, укрепление буржуазии сказались и на театре. Увеличивается интерес к русской современной драме. В последние годы николаевского режима театр, опутанный сетью цензурных запретов, начинает прислушиваться к окружающей жиз-

ни. Зрители предпочитают современные пьесы пышно поставленным балетам и операм.

На театральные подмостки проник дух анализа. «Общество чувствует,— писал Салтыков-Щедрин,— что если оно останется при прежних своих основах, то неминуемо придет к ликвидации, и эта перспектива заставляет его серьезнее вглядываться в самого себя»¹. Мелодрама и водевиль постепенно уступают место бытовой комедии. На смену изящным графам, маркизам с безукоризненными манерами, благородным разбойникам французской мелодрамы приходят герои в форменных мундирах чиновников, в визитках, фраках, а порой и в зипунах и смазных сапогах.

Появление пьес с современным содержанием, с новыми героями приводит к изменениям в характере, стиле актерской игры. Происходит постепенное разрушение прежних амплуа, лучшие традиции русского реалистического театра развиваются и обогащаются на новом, современном материале.

Особое значение для развития искусства актера имела драматургия Островского. На его пьесах воспиталась целая плеяда талантливых артистов, принесших славу русской сцене. В 1859 году Островский уже мог сказать, что русская драма создана, театр имеет свой национальный репертуар.

Кроме Островского, в русской драматургии второй половины XIX века появляются такие имена, как А. В. Сухо-во-Кобылин, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов.

Драматургия

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

ВЕЛИКИЙ русский драматург Александр Николаевич Островский (1823—1886) родился в семье небогатого судейского чиновника. Уже в юношеские годы театр становится самой сильной и постоянной страстью будущего драматурга. В конце 30-х — начале 40-х годов он видит крупнейших актеров Малого театра — М. С. Щепкина, П. С. Мочалова, В. И. Живокіни, Л. П. Никулину-Косицкую, П. М. Садовского.

Именно театру отдал Островский все свои силы, весь свой могучий, разносторонний талант, всю свою жизнь.

Островский написал сорок семь пьес. И еще семь создал вместе с другими авторами. Его пьесы стали основой репертуара русской сцены второй половины XIX века.

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20 т., т. 6. М., 1968, с. 182.

Островский важен для истории театра не только как драматург, но и как организатор театрального дела, воспитатель актеров, теоретик сценического искусства.

Уже современники отмечали великую историческую роль Островского в создании национального театра. И. А. Гончаров писал ему: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: „У нас есть свой русский, национальный театр“. Он, по справедливости, должен называться: „Театр Островского“»¹.

Творчество драматурга формировалось под воздействием революционно-демократической критики — статей Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова. В своем творчестве Островский развивает лучшие традиции русской общественной комедии — Фонвизина, Грибоедова, Гоголя.

Пьесы Островского — это грандиозное художественное полотно, изображающее жизнь самых разных классов и сословий России второй половины XIX века. Драматург открыл новых, еще не знакомых русской сцене героев, изобразил с необыкновенной яркостью неведомый до него мир темного царства купцов-самодуров, чиновников. Обличению законов и нравов этого темного царства Островский как художник остался верен до конца.

Начало творческого пути драматурга тесно связано с гоголевским направлением, с принципами «натуральной школы» русской литературы. Первая его законченная комедия — «Семейная картина» — появилась в 1847 году, в мартовских номерах газеты «Московский городской листок». До опубликования своей пьесы автор читал ее в кругу литераторов и услышал много самых лестных отзывов. Этот день надолго запомнился Островскому. Он утвердил его веру в свое призвание.

Однако сатирический смысл пьесы насторожил цензуру. Островский изобразил быт, привычки, деловые отношения и мораль купечества. Жизнь семьи купца Пузатова в «Семейной картине» примитивна, пошла, вся пронизана ложью и взаимным обманом. Антип Антипыч Пузатов прикарманивает чужие деньги вовсе не потому, что находится в стесненных обстоятельствах, не потому, что у него нет денег. Логика его поступков проста: «Отчего не надуть приятеля, коли рука подойдет. Ничего. Можно».

Добиться разрешения играть пьесу не удалось. Комедия была запрещена на долгие годы.

В 1849 году Островский заканчивает одно из самых значительных произведений первого периода — комедию «Свои люди — сочтемся». Эта пьеса делает Островского широко известным драматическим писателем, приносит ему большой успех. Комедия была напечатана в

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 т., т. 8. М., 1955, с. 491—492.

1850 году в журнале «Москвитянин», однако еще до этого ее хорошо знали в Москве и Петербурге. В течение зимы 1849—1850 годов Островский вместе с артистом П. М. Садовским читает новую комедию в различных домах, в литературных салонах. Пьесу почти все хотят слышать, особенно в исполнении самого автора; приглашения следуют одно за другим. Познакомиться с автором и привлечь его к сотрудничеству в «Современнике» стремится Н. А. Некрасов.

В центре пьесы — история ложного банкротства богатого купца Самсона Силыча Большова. Дела Большова идут хорошо, нет никакой необходимости прибегать к такой рискованной операции, и тем не менее преуспевающий купец решает объявить себя банкротом.

Ложное, или «злостное», банкротство было весьма распространенным явлением в ту пору. Объявление себя несостоятельным давало возможность не платить по векселям, займам, кредитам. Правда, дело могло кончиться долгой тюрьмой, если не удавалось договориться с кредиторами, но зато деньги оставались у «несостоятельного должника».

Самсон Силыч Большов читает в «Биржевых ведомостях» объявления о банкротствах. Их так много, что Большов замечает:

«Да что они, сговорились, что ли?»

Подхалюзин. Уж такой расподлеющий народ-с.

Большов (*ворочая листы*). Да тут их не перечеитаешь до завтрашнего числа».

Стремление к наживе определяет характер, поступки и мораль героев Островского. Подхалюзин женится на дочери Большова Липочке, потому что это помогает ему осуществить задуманный план обогащения. Липочка, мечтающая о военных с усами и звенящими шпорами, выходит замуж за Подхалюзина, потому что находит это выгодным и удобным для себя. Их разговор больше напоминает коммерческую сделку, чем объяснение в любви. Завладев документами на имущество Большова, Подхалюзин без всяких угрызений совести делается полновластным хозяином всего состояния своего благодетеля. Липочка полностью на стороне мужа. У нее нет никакого желания расставаться даже с частью денег, для того чтобы спасти отца от позора и долговой тюрьмы...

Пьеса вызвала одобрение многих писателей и критиков. Чернышевский, Л. Толстой, Писемский высоко оценили талант Островского. Добролюбов отмечал верность автора действительности, подчеркивал обличительную силу комедии: «В „Своих людях“ мы видим опять ту же религию лицемерства и мошенничества (что и в „Семейной картине“ — *И. Р.*), то же бессмыслие и самодурство одних и ту же обманчивую покорность, рабскую хитрость других, но только в большем разветвлении. Здесь нам представляется несколько степеней угнетения, указывается некоторая система в распределении самодурства, дается очерк его истории»¹.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 40.

Цензура не допустила постановку пьесы. Автора обвинили в оскорблении купеческого сословия. Николай I выразил недовольство появлением пьесы в печати и запретил играть ее. За Островским установили тайный полицейский надзор. На сцене «Свои люди — сочтемся» появились только в 1861 году.

Трагической судьбе русской женщины посвящена пьеса Островского «Бедная невеста» (1851). Драматург назвал свое новое произведение комедией, однако история главной героини, «бедной невесты» Марьи Андреевны, вызывает горькое чувство сострадания. В этой пьесе появляется значительная для всего творчества Островского тема «бесприданницы» в современном обществе.

Красота, ум, доброта, душевная чуткость Марьи Андреевны не могут принести ей счастья. Простые, светлые человеческие чувства гибнут в мире, где все репашет выгода, расчет. Мотив безысходности, звучащий в пьесе, отметил Добролюбов, указав на положение женщины в условиях самой жизни: «...она *бедная невеста*, ей некуда деваться, нечего делать, кроме как ждать или искать выгодного жениха. Замужество — это ее должность, работа, карьера, назначение жизни. Как поденщик ищет работы, чиновник — места, нищий — подаяния, так девушка должна искать жениха...»¹.

Марья Андреевна вынуждена принять предложение состоятельного чиновника Беневоленского, которого она не любит и не может даже уважать. Это тяжкая жертва, принесенная ради матери, ради благополучия семьи. Горьким пророчеством звучат слова Хорькова о будущем Марьи Андреевны: «Слезы, слезы... вечные слезы... чахотка, не живши, не выдавши радостей жизни...»

Островский не оставляет никаких иллюзий в отношении будущего своей героини. В горькой судьбе Марьи Андреевны драматург видит чудовищную несправедливость, в которой виновато общество.

В начале 50-х годов в творчестве Островского намечается своеобразный перелом. Писатель на время отходит от обличительной литературы, от традиций «натуральной школы». Сказался невыносимый гнет цензуры, отразившийся на судьбе первых пьес драматурга. Кроме того, на его взгляды оказали известное влияние идеи и теории «молодой редакции» «Москвитянина» (почвеннической), где Островский печатал свои первые пьесы. Драматург был увлечен вниманием критиков и поэтов журнала (А. А. Григорьева, Е. Н. Эдельсона и др.) к основам русской народной жизни, к языку, фольклору, нравственным и эстетическим идеалам народа. Все это привело к известным переменам в его творчестве, породило новые художественные задачи.

В 1853 году в письме к М. П. Погодину, редактору «Москвитянина», Островский предельно четко изложил суть происшедших с ним перемен. В этот период он даже отказывался от желания увидеть

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 40.

«Свои люди — сочтемся» на сцене. Островский писал: «О первой комедии я не желал бы хлопотать потому: 1) что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2) что направление мое начинает изменяться; 3) что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким; 4) что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были „Сани“, второй оканчиваю»¹.

В комедии «Не в свои сани не садись» и в двух других пьесах нового направления — «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» — Островский осуществляет высказанное в письме к Погодину намерение изобразить положительные черты народного характера. Драматург увлекается изображением «вечных» основ народной морали и этики. Купечество он считает теперь хранителем заветов и преданий старой, патриархальной Руси. Кушцы вышли из народа и не утратили связи с ним. Вместе с тем капитал ограждает их от угнетения, от крепостнического гнета, ломающего характер крестьянина. На этом основании Островский ищет именно в купеческой среде положительного героя, возможности духовного возрождения человека, его способности отрешиться от губительных страстей.

Драматург ориентируется на широкого народного зрителя, много думает о создании народной драмы и театра. Сюжеты пьес этого времени напоминают по своей простоте народную притчу, характеры очерчены яркими, сочными красками, ясны и определены. Смысл пьес предельно доходчив, порой откровенно правозащитен. Оканчивались эти пьесы благополучно. Но благоприятный для героев финал, как правило, происходил в результате счастливого случая, удачного стечения обстоятельств. В этом сказывалась глубинная художественная правдивость Островского при обрисовке общей картины правых купеческого сословия. На это обратил внимание Добролюбов, говоря об образе Дуни Русаковой в комедии «Не в свои сани не садись»: «Для восстановления прав невинной, но опозоренной девушки нужна великодушная выходка Бородкина, совершенно исключительная и несообразная с правами этой среды...»² Да и произвол случая, приводящего к счастливой или трагической развязке, вытекал из сути самой жизни, где человек оказывался в полной зависимости от тех, кто имел силу и власть.

Славянофилы приветствовали новые тенденции в творчестве драматурга. Чернышевский резко критиковал автора за идеализацию купеческого быта.

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 14. М., 1953, с. 39.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т., т. 5, М.—Л., 1962, с. 84.

«Не в свои сапи не садись» и «Бедность не порок» были первыми произведениями Островского, увидевшими свет рампы. Они шли не только в Москве, но и в Петербурге. В этих пьесах раскрылось дарование П. М. Садовского и Л. П. Никулиной-Косицкой, впоследствии выдающихся актеров театра Островского. Спектакли стали событиями в театральной жизни Москвы.

После успеха этих пьес на сценах Малого и Александринского театров положение Островского-драматурга заметно улучшилось.

Общественный подъем, наступивший в России после смерти Николая I и окончания Крымской кампании, увлекает и Островского. Он вновь обращается к проблемам современной жизни. Связи со славянофилами оказались недолговечными. С 1856 года драматург сближается с революционно-демократическим журналом «Современник».

В декабре 1855 года Островский закончил новую комедию — «В чужом пиру похмелье». Центральный образ купца-самодура Тита Титыча Брускова стал олицетворением тупости, своеволия, бессмысленного упрямства, нравственной темноты, жадности — всего того, что входило в понятие «самодур». Добролюбов высоко ценил обличительное значение этого образа. В статье «Темное царство» критик писал: «Здесь есть все — и грубость, и отсутствие честности, и трусость, и порывы великодушия,— и все это покрыто такой тупоумной глупостью, что даже люди, наиболее расположенные к славянофильству, не могли одобрить Тита Титыча Брускова...»¹

Предреформенная эпоха, влияние передовых общественных сил страны все явственнее ощущались в творчестве Островского. Круг тем драматурга значительно расширяется, проблематика пьес делается особенно острой и злободневной. В 1856 году Островский пишет одно из самых значительных произведений этого периода — комедию «Доходное место». Автор на время отходит от купеческого сословия, — героями его драмы становятся чиновники. Их жизнь, образ мыслей, нормы морали — в центре внимания драматурга.

Островский изображает чиновничество как особый, самостоятельный мир, со своей этикой, своими представлениями о чести. Если герои «Ревизора» Гоголя все же боялись возможного наказания за «грехи», то чиновники Островского полностью уверены в своей безнаказанности и правоте. Они даже не допускают мысли о том, что их деятельность аморальна, бесчестна. Взятничество стало нормой, законом жизни чиновника.

Интересна в этом смысле сцена в трактире, когда Белогубов отмечает очередную крупную вырубку — получение «благодарности» от просителя. Один из гостей рассказывает о подделке векселя, что вызывает у Белогубова и Юсова благородное негодование. «Это уже подлость! За это выгнать нужно!» — возмущается Белогубов. «Именно выгнать. Не марай чиновников», — присоединяется Юсов.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 97.

И Белогубов и Юсов — взяточники; последний уже нажил себе состояние, первый с успехом берется за осуществление этой цели. Но, возмущаясь поступком чиновника, они вовсе не лицемерят. Подделку векселя они считают мошенничеством, а не делом. Взятка же берется за дело. «Ты возьми, так за дело, а не за мошенничество. Возьми так, чтобы и проситель был не обижен, и чтобы ты был доволен», — поучает Юсов.

Долг чиновников состоит, по их мнению, вовсе не в соблюдении законов. Не чиновник — орудие закона, исполнитель его воли, а, напротив, закон — источник существования чиновника, средство наживать капитал. «Дело», «долг» и «честь» чиновников в том, чтобы использовать силу закона в интересах «дающего», и в этом нет и не может быть ничего предосудительного. Отсюда у Юсова такое завидное спокойствие совести, сознание выполненного долга. «Мне можно плясать, — признается Юсов. — Я все в жизни сделал, что предписано человеку. У меня душа покойна, сзади ноша не тянет, семейство обеспечил, — мне теперь можно плясать. Я теперь только радуюсь на божий мир! Птичку увижу, и на ту радуюсь, цветок увижу, и на него радуюсь: премудрость во всем вижу».

Когда Вышневого отдадут под суд, Юсов находит в этом рок, злую судьбу, а не справедливое наказание за взятки. Катастрофа с Вышневым наводит его на размышления о бренности бытия, непрочности земных благ: «Я все думал дорогой, с прискорбием думал: за что такое поущение на нас? За гордость... Гордость ослепляет человека, застилает глаза...»

В 1847 году Белинский в своем знаменитом письме к Гоголю писал о России как о стране, где «нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей»¹. Островский силой своего таланта воссоздал обобщающий и глубоко жизненный образ подобной «корпорации» чиновников.

Сатирическое разоблачение мира чиновников в «Доходном месте» усиливается благодаря теме протеста и возмущения, связанной с образом Жадова. Жадов искренен, честен, свято верит в долг человека, в высокие общественные идеалы. Но это далеко не однозначный, идеализированный положительный образ. Еще современники Островского высказывали две прямо противоположные точки зрения на Жадова: одни считали его положительным героем Островского, выражающим мысли и идеалы драматурга, другие оценивали этот образ как сатиру на молодое либеральное поколение, неспособное выдержать жизненные испытания.

Островский, безусловно, сочувствует образу мыслей Жадова. Вместе с тем он показывает наивность молодого человека, читающего проповеди о честности и долге писарям в канцелярии. Честный чиновник не является той силой, которая способна что-либо изменить

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 10. М., 1956, с. 213.

в мире бюрократии. Он неминуемо окажется жертвой всей системы. Это и произошло с Жадовым. Но из последнего монолога героя ясно, почему его так ненавидел Юсов и безотчетно боялся Вышне-вский:

«Жадов. ...Я говорил только, что в наше время... *(начинает тихо и постепенно одушевляется)* общество мало-помалу бросает прежнее равнодушие к пороку, слышатся энергичные возгласы против общественного зла... Я говорил, что у нас пробуждается сознание своих недостатков; а в сознании есть надежда на лучшее будущее».

Жадов решает «ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного». Словами своего героя Островский указывал на одно очень важное обстоятельство: в самом обществе рождается недовольство и возмущение, пробуждается совесть, растет peжелание «жить как все». Страх находящихся у власти грабителей типа Вышневого не так уж неоснователен.

После «Доходного места» Островский пишет несколько небольших комедий, пьесу «Воспитанница» и в 1859 году — драму «Гроза».

«Гроза» — крупнейшее произведение, созданное драматургом в дореформенный период. Новую драму Островского с восторгом встретила революционно-демократическая критика. Блестящий анализ «Грозы» дал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве».

В «Грозе» с особой силой сказалась обличительная мощь таланта Островского. События семейной драмы, изображенные автором, вырастают до значения пародной трагедии, говорят о новых явлениях в русской жизни. Простое человеческое стремление к счастью сталкивается с косным, страшным в своей неподвижности миром ханжества, лицемерия, грубой силы и деспотизма. Гнет этого мира так силен, что рождает протест даже в существах слабых, делает этот протест неизбежным, все более широким и колеблющим устои темного царства.

В самом начале драмы Островский создает своеобразную атмосферу действия. Из первых разговоров Кулигина, Кудряша, Шапкина, Бориса становится ясно, что уже идет глухая борьба людей бедных, неимущих, зависимых с богатыми купцами города, Диким и Кабанихой в первую очередь.

Савел Прокофьевич Дикой и Марфа Игнатьевна Кабанова — пока полновластные хозяева города. Они требуют безропотного подчинения своей воле от всех и во всем. Они безжалостны и глухи к страданиям даже самых близких людей. Но их могущество начинает колебаться. Островский изображает силы, вырывающиеся из-под их власти, не желающие терпеть гнет.

Образ Катерины — самый важный в пьесе. Его значение высоко оценил Добролюбов. Удивительная цельность, чистота и сила этой натуры невольно противоречат всему укладу жизни в доме Кабановых. В душе Катерины рождается стихийный протест против всего того, что препятствует самым простым и естественным стремлениям

человека. «В Катерине видим мы,— писал Добролюбов,— протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина»¹.

Мучительная внутренняя борьба происходит в душе Катерины, когда в ней пробуждается любовь к Борису. Она видит в своем чувстве грех, нарушение общепринятых законов. Этим сознанием греховности и вызвана сцена покаяния во время грозы. Но дальнейшее развитие событий убеждает в ненужности, бессмысленности ее раскаяния. Положение ее в доме становится невыносимым, понять и простить ее здесь не способны.

Добролюбов видел в самоубийстве Катерины свидетельство цельности и силы ее характера, залог лучшего будущего русского народа. Если в самом «темном царстве» рождаются люди, подобные Катерине, люди, предпочитающие гибель неволе, значит, дни самодуров сочтены: «Дело в том, что характер Катерины, как он исполнен в „Грозе“, составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни...»².

«Грозу» высоко оценили также И. С. Тургенев, И. А. Гончаров и другие русские писатели.

После «Грозы» Островский создает ряд комедий, сатирически изображающих уклад жизни дореформенной дворянской и буржуазной России. В 1860 году он пишет сцены из московской жизни — «Старый друг лучше новых двух»; в 1861 году — «Свои собаки грызутся — чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь»; в 1863 — «Грех да беда на кого не живет»; в 1865 — «На бойком месте».

Особое внимание в 60-е годы Островский уделял историческому жанру. Историческая драматургия в эти годы переживает период расцвета. Широкое общественное движение, крестьянские восстания вызывали потребность осмыслить суть исторических процессов. Особенно популярными оказались эпоха царствования Ивана Грозного и «смутное время». Обращаясь к началу XVII века, к истории «великих мятежей», драматурги искали ответов на вопросы современной жизни.

Изображению великих исторических событий Островский придавал огромное значение. Он считал, что живое, правдивое воскрешение истории России на сцене воздействует на душу и разум широкого народного зрителя, способствует его образованию и воспитанию: «Еще сильнее (чем бытовой репертуар.— И. Р.) действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отече-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 361.

² Там же, с. 334.

ству»¹. При этом и в историческом жанре проявляются демократические тенденции творчества драматурга.

В 60-е годы Островский пишет несколько исторических хроник и драм: «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» (1861; второй вариант этой хроники — 1866), «Воевода» (или «Сон на Волге», — 1865), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866), «Василиса Мелептьева» (1867, совместно с С. А. Геденовым). В 1872 году, в честь двухсотлетия русского театра, драматург создает историческую комедию «Комик XVII столетия».

Исторические пьесы Островского занимают особое место в драматургии того времени. Многие драматурги изображали историю русского государства как историю царствования самодержцев, делая их в конечном счете вершителями судеб народа. Островский возрождает лучшие, передовые традиции русской исторической драмы. Он показывает широкое народное движение, создает образы его представителей, следуя пушкинскому определению цели драматического произведения — изображать «судьбу человеческую — судьбу народную».

Рисую события 1611—1612 годов в хронике «Козьма Захарыч Минин-Сухорук», Островский показывает народ как главную силу, решающую судьбу государства. Именно «черный люд», крестьяне, ремесленники откликаются на призыв Минина собрать ополчение. Именно они отдают последнее, чтобы отстоять землю русскую от захватчиков. Этот патриотический подъем связан с общим стремлением народа к свободе и независимости, к борьбе с угнетателями, предателями-боярами и богатыми купцами.

В комедии «Воевода» («Сон на Волге») Островский изображает возмущение народа против своих поработителей — бояр. Главный герой пьесы — посадский Роман Дубровин, он же разбойник Худояр, — мстит за несправедливость и произвол воеводы. Характеристика позиции этого героя содержится в словах Бастрюкова:

Так правда ли, что он народ не грабил
И рук не кровянил; а на богатых
Кладет оброк? Служилых да подъячих
Не жалует и нас, дворян поместных,
Пугает крепко?

Основой образа Романа Дубровина послужили народные песни, легенды и сказания о Степане Разине. Не случайно замысел этой пьесы возник у Островского во время поездки по Волге в качестве участника литературной экспедиции в 1856 году.

«Воевода» — одно из самых поэтических произведений Островского; оно наполнено народными песнями, сказаниями, красочными образами.

В исторической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островский вновь обращается к одному из самых драматиче-

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 12, М., 1953, с. 122.

ских моментов русской истории — «смутному времени». Эта пьеса особенно близка пушкинскому «Борису Годунову», и не только своей формой. Так же как и Пушкин, Островский утверждал великую роль народа в судьбе государства.

Но только история России, только ее прошлое все же не могли полностью завладеть талантом Островского. Проблемы современной жизни нового, пореформенного периода вторгаются в его пьесы, определяют их идейный смысл.

В 60-е и 70-е годы талант Островского раскрывается во всю мощь. Его творчество удивительно богато, разнообразно по жанру. Он пишет, помимо исторических пьес, остросатирические комедии, драмы, «сцены из жизни», создает «Снегурочку» — светлое, поэтическое произведение, полное весеннего света.

В комедиях «Не все коту масленица» (1871), «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1876), «Сердце не камень» (1879) Островский продолжает изображать мир патриархального купечества. Однако в новую эпоху, эпоху развития буржуазных отношений, этот мир приобрел своеобразные черты. Самодуры остались, но изменилось их значение и место в жизни. Их мир пошатнулся. Такие фигуры, как Ахов из комедии «Не все коту масленица», Барабошев из комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», Каркунов из комедии «Сердце не камень», уже не так страшны, как их предшественники, например Дикой и Кабаниха. Они скорее смешны и нелепы.

Вместе с тем в пьесах Островского появляется новый герой. В эпоху интенсивного развития буржуазных отношений хозяином жизни становится купец-предприниматель, энергичный, ловкий делец, умеющий наживать капитал. Он расчетлив, осторожен, порой даже честен, но безжалостен, лишен благородных порывов и увлечений.

Васильков, герой комедии «Бешеные деньги», узнав истинное отношение к себе его жены Лидии Чебоксаровой, вначале готов чуть ли не покончить с собой. Но стоило только Телятеву предложить ему деньги и тем самым напомнить о делах, как Васильков приходит в себя и вместо самоубийства отправляется с ним обедать. В конце пьесы, объясняясь с Лидией, так нерасчетливо оттолкнувшей его, он дает ей урок на будущее: «Когда вы изучите в совершенстве хозяйство, я вас возьму в губернский город, где вы должны ослепить губернских дам своим туалетом и манерами. Я на это денег не пожалею, но из бюджета не выйду». Эту последнюю мысль он особенно настойчиво повторяет. Бюджет — вот главная забота, божество Василькова.

Островский с чуткостью истинного художника увидел и показал этого нового властелина человеческой жизни. Грустно звучат слова Лидии Чебоксаровой о закате прежней беспечной жизни: «Моя богиня беззаботного счастья валится со своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и промышленности, которому имя бюджет... Эфирные существа, бросьте мечты о несбыточном счастье,

бросьте думать о тех, которые изящно проматывают, и выходите за тех, которые грубо наживают и называют себя деловыми людьми». Наступало новое время — время оскудения дворянства, разрушения дворянских гнезд.

Наиболее значительные произведения 60—70-х годов — «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Лес» (1870), «Волки и овцы» (1875), «Бесприданница» (1878).

Комедию «На всякого мудреца довольно простоты» можно считать вершиной творчества Островского-сатирика. Политическая заостренность, почти памфлетность, злободневность этой пьесы сближают ее с политическими сатирами Щедрина. Оригинальность и разнообразие характеров, динамичность, острота интриги делают пьесу ярчайшим сценическим представлением.

В первом монологе главного героя комедии, Глумова, Островский дает злую и точную характеристику московского общества пореформенного времени. «Конечно,— говорит Глумов,— здесь карьере не составишь, карьере составляют и дело делают в Петербурге, а здесь только говорят... Чем в люди выходят? Не всё делами, чаще разговорами. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть».

Москва стала «обширной говорильней», местом пустопорожних споров либералов и консерваторов. Поняв этот «дух времени», Глумов излагает следующую программу действий: «Что я делал до сих пор? Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву, а сам баклуши бил. Нет, довольно. Над глупыми людьми не надо смеяться, надо уметь пользоваться их слабостями... Я сумею подделаться к тузам и добиться их покровительства... Глупо их раздражать, им надо льстить грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха».

Дальнейший ход событий — осуществление программы Глумова. У него есть один несомненный талант: он всегда знает, что от него хотят услышать. С Мамаевым и Крутицким он — ярый реакционер, приверженец старых порядков, постоянно льстящий им, настолько «грубо и беспардонно», что порой его лесть отдаёт издевательством. Совсем другим становится Глумов с Городулиным. Городулин болтает о реформах и переменах, жаждет прослыть либералом. И потому в разговорах с ним от почтительности, приниженности Глумова не остается следа: он боек, развязен, пренебрежительно смел в высказываниях. Перед Городулиным он произносит обличительные тирады, демонстрирует вольный образ мыслей, а заодно и ораторское искусство. Это последнее качество особенно важно для Городулина. «Нам идеи что! — откровенно заявляет Городулин. — Кто же их не имеет, таких идей! Слова, фразы очень хороши». Не зря называл Глумов Москву «обширной говорильней» и не сомневался в своем успехе.

Глумов прекрасно понимает реакционность Мамаева, Крутицкого, Городулина, видит их глупость, издевается над ними в своем дневнике и все же добровольно служит им. Свой ум он употребляет

на то, чтобы приспособиться к власти имущим и разбогатеть при их посредничестве. Неразборчивость в средствах, авантюризм, интригапство стали характернейшими чертами наступившего времени укрепления буржуазных отношений.

Серьезные экономические сдвиги, связанные с развитием капитализма, отразились и в другой комедии Островского — «Лес». Само название пьесы многозначно. «Лес» — это характеристика места действия, образа жизни его обитателей. «Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? — спрашивает в конце пьесы актер Несчастливцев. — Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец». С другой стороны, лес — это символ могущества, основа богатства. Именно лес олицетворяет прочность, неизблемость существования хозяев. И недаром он переходит от помещицы Гурмыжской к новому хозяину, купцу Восмибратову.

Бессердечию, деспотизму и бездухию владельцев «леса» противостоят доброта и бескорыстие трагика Несчастливцева и товарища его по сцене комика Счастливцева. Аксюше и Петру, сыну Восмибратова, приходится прилаживаться к жизни, добиваясь своего счастья. Порвать с этой жизнью они не могут. Хотя Аксюша и говорит: «Жизнь моя так горька, так горька, что и жалеть не стоит», однако она понимает, что счастье возможно, только если будут деньги. «Счастье дороже денег!» — восклицает Геннадий Несчастливцев. «Мне нет счастья без денег», — с горечью отвечает Аксюша.

Для Несчастливцева счастье действительно дороже денег. И даже для его далеко не добродетельного собрата по искусству счастье, во всяком случае, не в деньгах. Они знают другие ценности в жизни, у них свои радости, неведомые и непонятные Гурмыжской и ее окружению. Когда Несчастливцев зовет Аксюшу идти на сцену, он говорит об искусстве как о совершенно ином мире: «И там есть горе, дитя мое; но зато есть и радости, которых другие люди не знают. Зачем же даром изнашивать свою душу!»

Сытое, монотонное существование не для них. Вечно бедствующий, голодный, оборванный Аркашка Счастливцев в панике бежал из дома своего родственника, где у него было, казалось бы, все: и крыша над головой, и еда, и даже «за обедом и за ужином водки пей, сколько хочешь». Только «вдруг как-то за обедом, — рассказывает Счастливцев, — приходит в голову мысль: „не удавиться ли мне?“» Мысль эта оказалась настолько упорной, что Счастливцев бросил все это благополучие и бежал ночью из окошка куда глаза глядят.

Островский не идеализирует своих провинциальных актеров. Это живые люди, не лишенные комических черт. Им не чуждо желание порисоваться, прихвастнуть друг перед другом, и в жизни сыграть возвышенную роль, как на сцене. Но они бескорыстны, способны на сильные чувства и благородные порывы. Именно поэтому их долгое пребывание в усадьбе Гурмыжской совершенно невозможно.

В конце пьесы, отдав последние деньги для счастья Аксюши и Петра, Несчастливцев произносит грозный, обличительный монолог. Половина его представляет собой цитату из драмы Шиллера «Разбойники». Шиллер легко и естественно входит в речь Несчастливцева, свободолюбивый дух великого немецкого романтика близок, органичен для него — и это возвышает провинциального трагика. «Где же тебе со мной разговаривать! — восклицает Несчастливцев, обращаясь к Милонову. — Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты — как подьячий!» Моральная победа остается за этими бедными провинциальными актерами, которых едва терпят в «порядочном обществе».

Хищнический мир предпринимателей, дельцов, их бесчеловечную мораль изображает Островский в комедии «Волки и овцы». Промотавшиеся дворяне, готовые на любую авантюру, лишь бы поправить свои дела, оказываются беспомощными детьми рядом с такими современными дельцами, как Беркутов в «Волках и овцах» или Кнуров в «Бесприданнице».

Для сюжета пьесы «Волки и овцы» Островский использовал реальный жизненный факт — знаменитый судебный процесс игуменьи Митрофании, бывшей баронессы Розен. Ее привлекли к суду за темные махинации. В ходе разбирательства вскрылись ее связи с крупными дельцами и спекулянтами. Это реальное судебное дело дало драматургу материал для широкого социального обобщения, для создания живых, жизненных и в то же время почти гротесковых типов.

Трагична судьба человека в мире наживы, расчета, холодного эгоизма. Эта тема звучит в одной из самых замечательных драм Островского — «Бесприданнице». В ней с особой силой проявилось мастерство Островского-психолога, его лиризм, тонкость душевного анализа. «Бесприданница» продолжила тему многих произведений драматурга. Ближе всего главный образ этой драмы, Ларисы Огудаловой, к образу Катерины в «Грозе». Судьба Ларисы столь же трагична и безысходна, как и судьба ее предшественницы. Правда, Лариса живет в другое время. Уже нет темноты, невежества, дикости «темного царства», в котором жила Катерина. Ларису окружают совсем другие люди, с хорошими манерами, с европейским лоском, способные на деликатное обращение. Однако суть этих людей не изменилась. За их «светскостью» скрывается циничный расчет, голый эгоизм, жестокость и пренебрежение к человеку. «Что такое жаль, этого я не знаю, — признается Паратов. — У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно». И ни у кого из этих дельцов-хищников «ничего заветного нет».

Умная, чистая, ламного превосходящая их духовно Лариса бессилна перед ними. У нее нет защиты в мире, где все превращается в предмет торга. Она обречена на постоянное унижение, оскорбление чувства собственного достоинства и с горечью сознает свое положение «красивой вещи». С мучительной душевной болью звучат ее слова: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас

убедились в том, я испытала себя... я вещь!» Лариса не находит в себе сил сама покончить с невыносимой для нее жизнью и выстрел Карандышева воспринимает как благодеяние, как избавление от страданий, как спасение от уродливой морали Кнурова, Вожеватова.

Поставленная впервые в ноябре 1878 года на сцене Малого театра в Москве, пьеса пользовалась большим успехом. В конце XIX века драма «Бесприданница» делается самой репертуарной во многих театрах России.

В дальнейшем Островский продолжает развивать жанр социально-психологической драмы. Он создает такие пьесы, как «Невольницы» (1880), «Таланты и поклонники» (1881), «Красавец-мужчина» (1882), «Без вины виноватые» (1883), «Не от мира сего» (1884). В этих произведениях Островский показывает социальные и душевные драмы, связанные с распадом дворянства, утверждением крупной буржуазии, раскрывает трагическую судьбу чистых, духовно богатых людей, чуждых миру, где все разменивается на деньги. Пьесы Островского поднимали репертуар театра, противостояли безыдейным, развлекательным представлениям, пошлой оперетте.

Драматург уделял большое внимание постановке своих пьес на сцене, сам много работал с актерами, помогал им понять, прочувствовать роль. Он часто читал свои пьесы артистам, для того чтобы передать верный «тон» каждой роли и произведения в целом.

Большое значение придавал Островский созданию единого актерского ансамбля, жизненной правдивости, исторической достоверности в оформлении спектакля. Став в конце жизни начальником репертуара московских театров, он внес много полезных перемен в жизнь Малого театра: ввел многократные читки пьес, генеральные репетиции в костюмах, создал творческий совет, решавший вопросы репертуара. В совет входили известные писатели и театральные критики того времени. Много сил отдал Островский созданию драматических классов театральной школы.

Вместе с Н. Г. Рубинштейном, В. Ф. Одоевским, П. М. Садовским Островский в 1865 году организует Артистический кружок, долгое время (до 1880 года) восполнявший в Москве отсутствие частных театров, не подчиненных дирекции императорской сцены. Кружок имел хорошо оборудованное помещение. Здесь начали свою деятельность многие знаменитые актеры; часто выступали такие крупные провинциальные артисты, как П. А. Стрепетова, Н. Х. Рыбаков. Существование Артистического кружка дало возможность в 1874 году создать Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, председателем которого со дня основания был Островский. Ему удалось добиться увеличения оплаты драматургам, учредить ежегодную Грибоедовскую премию за лучшую пьесу сезона, создать специальную театральную библиотеку.

В течение своей жизни Островский написал множество «записок» в министерство двора, в ведении которого находились императорские театры, и в дирекцию театров. Он писал о состоянии современной

сцены и высказывал интересные мысли о преобразовании театра. Но из-за равнодушия начальства многие его проекты так и остались неосуществленными.

Островский оказал огромное влияние на русскую драматургию и театр. Его пьесы стали новым этапом в развитии сценического реализма, обновили не только репертуар театра, но и искусство актера. Вот уже более ста лет они ставятся на многих сценах не только в России, но и за рубежом.

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

ВЫДАЮЩИЙСЯ писатель Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889) — один из самых ярких представителей революционно-демократической литературы и критики второй половины XIX века, целиком отдавший свой талант и силу художника общественному служению, решению острейших социальных, идеологических вопросов.

Драматические произведения занимают сравнительно небольшое место в богатом наследии великого русского сатирика. Он написал две пьесы — «Смерть Пазухина» и «Тени» — и несколько одноактных комедий, сцен.

В своих пьесах Щедрин развивает гоголевские принципы «общественной комедии», следует гоголевскому определению сущности конфликтов действительной жизни. Он изображает новые силы буржуазного общества: «электричество чина» и далеко не возвышенные стремления обладателей чинов. В «Смерти Пазухина» и «Тенях» сатирик обличает не отдельные пороки общества, а государственную систему в целом, приходя к полному отрицанию ее.

Своеобразие сатирических приемов Салтыкова-Щедрина — в предельной заостренности, сатирической гиперболизации образов. Смех чаще всего сменяется негодованием, беспощадным сарказмом обличения. Щедрин разрушает рамки бытовой картины, обнажая чудовищную нелепость, уродливость человеческих отношений. «Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той, *другой* действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению»¹, — писал Щедрин, объясняя суть художественных принципов своих произведений.

В пореформенной эпохе Салтыкова-Щедрина интересует прежде всего политическая сторона социальных, экономических явлений. «...Щедрин-Салтыков превосходно улавливал политику в быте»², — писал о нем Горький. В отличие от Островского, почти не выведив-

¹ Щедрин М. (М. Е. Салтыков). Собр. соч. в 12 т., т. 4. М., 1951, с. 186.

² Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 25. М., 1953, с. 316.

шего своих героев из сферы частных, семейных отношений, Щедрин вторгается в тайны бюрократического мира сложной государственной машины.

Пьеса «Смерть Пазухина» была опубликована в 1857 году на страницах журнала «Русский вестник». В основе ее сюжета — ожесточенная борьба наследников за капиталы богатого купца Ивана Прокофьевича Пазухина. Так же как в комедиях Гоголя, у Салтыкова-Щедрина нет положительного персонажа. Все действующие лица способны ради денег пойти на что угодно, даже на преступление. Конфликт пьесы не в столкновении притеснителей и угнетенных. В ней нет невинных жертв, а есть соперники, готовые вцепиться в глотку друг другу, постоянно обманывающие и предающие даже своих союзников. Ни мораль, ни родственные чувства не останавливают их.

Для Прокофия Пазухина деньги — самое главное на свете, опора и основа его жизни. Он сознает, что без денег становится полным ничтожеством. «Уж где мне, Прохорыч! — в отчаянии восклицает Пазухин. — Разумеется, кабы капитал! *(Оживляется и встает.)* Д-да, ладно бы, кабы капитал... а без капиталу какой же я человек!»

Главный соперник Пазухина — муж его сестры, крупный чиновник Фурначев, представитель государственного аппарата. С помощью наследства он надеется стать откупщиком, а в будущем и министром, добиться высокого положения и власти. Наглость, изворотливость, ханжество и лицемерие — основные качества его характера. Путь, который Фурначев прошел, поднимаясь по общественной лестнице, способствовал развитию именно этих свойств его натуры.

Фурначев решает обобрать умершего старика Пазухина. И оказывается, подобные действия он совершает не впервые. «Помню я время... тогда еще молоденец был... тоже подобное происшествие было, — вспоминает Фурначев. — Умирал тогда покойник батюшка — тоже боялся я, чтобы матушке после него наследства не осталось... В ту пору я бесстрашнее был... вошел, отомкнул сундук и взял... Да что я взял-то! всего богатства два двугривенных после покойника осталось...»

Продвигаясь по служебной лестнице, Фурначев научился прикрывать такие поступки именем закона и рассуждениями о добродетели. К грабежу мертвого Пазухина он относится как к величайшему делу своей жизни, способному превратить его в человека «достойного»: «Теперь, кажется, совершился всей моей жизни подвиг! Еще младенцем будучи, я только о том и мечтал, как бы сделаться человеком достойным и от людей почтенным, но, признаюсь, настоящее приобретение денег все мечты мои превзошло!»

Прокофий Пазухин, заставший Фурначева на месте преступления, готов жестоко отомстить ему за посягательство на капиталы отца, но он не зовет полицию — разделяется с ним «домашним порядком». Пазухин не осуждает моральную сторону действий Фурначева. Его сообщников Живоедову и генерала Лобастова он готов даже

простить, считая их поведение вполне естественным: «На всех я на вас плюю!.. Вы себе добра хотели — кто добра себе не желает!»

Став законным наследником огромного состояния, Пазухин изменится до неузнаваемости. От его приниженности, подавленности не осталось и следа. Он почувствовал силу и уверенность, неудержимый прилив энергии: «Теперича я совсем человек стал другой! Теперича я почувствовал, что я со своим капиталом пользу отечеству принести должен... Прочь с дороги! Потомственный почетный гражданин Прокофий Иванов сын Пазухин идет!»

Разоблачивший козни Фурначева и его помощников Прокофий Пазухин не противостоит им ни в идейном, ни в морально-этическом плане. Победа Пазухина воспринимается как победа одного мошенника над другим. И от «пользы», которую собирается принести такой «почетный гражданин», веет чем-то страшным. С беспощадным сарказмом звучит финал пьесы, пародирующий благополучное разрешение конфликтов в правоучительных комедиях: «Господа! Представление кончилось! Добродетель... тьфу бишь! порок наказан, а добродетель... да где же тут добродетель-то!..»

«Смерть Пазухина» производит мрачное, гнетущее впечатление. Вся атмосфера действия пронизана ожиданием кончины старика Пазухина (не случайно в первоначальном варианте пьесы называлась «Царство смерти»). Щедрин создал обобщенную картину преступности буржуазного общества, разрушения в нем основ человеческих отношений. Обличительный смысл драмы понял и цензура. «Лица, представленные в этой пьесе, доказывают совершенное нравственное разрушение общества»¹, — писал цензор. На этом основании драма была запрещена.

В пьесе «Тени», написанной в начале 60-х годов, Салтыков-Щедрин разоблачает идеологию, мораль, нормы жизни высших бюрократических кругов русского общества. Жанр пьесы автор определил как «драматическую сатиру». Драма Щедрина обладает предельной политической заостренностью, ее конфликт отражает основной конфликт эпохи «великих реформ» — столкновение реакционного, консервативного лагеря с демократическим движением. Линия поведения главных героев пьесы — молодого генерала Клаверова, его бывшего школьного товарища чиновника Бобырева, князя Тараканова — предопределена этим основным конфликтом времени.

Острая политическая борьба ощущается и за пределами пьесы. Введением внесценических персонажей Щедрин значительно расширяет границы действия, придает изображаемым событиям характер грандиозного обобщения. Старый князь Тараканов, его всесильная фаворитка Клара Федоровна, их противники, принадлежащие к прогрессивной партии, — Шалимов, Секирин — ни разу не появляются на сцене. Однако они становятся равноправными участниками

¹ *Цензурные материалы о Щедрине.* — *Литературное наследство*, т. 13—14. М., 1934, с. 122.

действия, их присутствие, влияние на события постоянно ощущаются в драме.

«Тени» насыщены политическими, социальными проблемами. Устами своих героев Щедрин характеризует систему общественных отношений, передает специфику наступившего времени.

Клаверов, Набойкин, молодой князь Тараканов — чиновники нового поколения. Клаверов стремится окружить себя именно такими, «своими» людьми, людьми его поколения. Говоря о пожилом чиновнике Свистикове, Набойкин сообщает Бобыреву: «Это, брат, единственный осколок седой древности, который остался в нашем ведомстве; все прочее подобрано, могу сказать, человек к человеку. Ты приходи к нам в канцелярию — увидишь».

Свистиков действительно «осколок седой древности». Он прошел школу николаевской эпохи, усвоил непреложные правила поведения того времени. В списке действующих лиц Щедрин сообщает о нем одну очень характерную подробность: «...в присутствии Клаверова ходит в виде наклонной линии и приподнимаясь на носки; исполняет у Клаверова должность домашнего буффа». Этот герой, придерживающийся старых, проверенных временем правил, оказывается во многом прав. Перемены, которые произошли в их канцелярии с приходом новых людей, — чисто внешние; суть отношений осталась та же.

Щедрин изобличает не только чиновничий мир, но и всю государственную систему, требования, которые предъявляются человеку, причастному к механизму бюрократической машины. Служащий у Клаверова чиновник Набойкин вводит не слишком искушенного провинциала Бобырева в курс дела: «Теперь — совсем иное дело; теперь нам не до подробностей, которые должны сглаживаться и улаживаться сами собою; теперь у нас в виду система — и ничего больше». «Да ведь и насчет самой системы могут же существовать различные мнения?» — наивно спрашивает Бобырев. «Никаких, — отрезает Набойкин. — Прежде нежели войти к нам, ты должен заранее убедить себя в доброте системы, всякой вообще, какая бы ни была тебе предложена, и потом совершенно подчинить ей все свои действия и мысли». В этом состоит, по мнению Набойкина, «жизненное направление нашего времени».

Полнейшее, безоговорочное подчинение всех своих мыслей и чувств принятой системе — вот основное требование, ставшее законом жизни. Карьера Клаверова, все его действия — подтверждение истинности слов Набойкина. Подчинение и приспособление — неизбежные условия существования бюрократического мира, интрига — средство для достижения цели. «Интрига, интрига и интрига — вот властелин нашего времени!» — восклицает Клаверов.

Клаверов делает много признаний, разоблачающих и его, и систему, которой он служит. Свое положение в «святилище старцев» он определяет так: «Каторжней той жизни, которую я веду, нельзя вести. Это какой-то проклятый водевиль, к которому странным обра-

зом примешалась отвратительная трагедия». Подобно Глумову из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Клаверов прекрасно понимает, что представляют собой князь Тараканов и весь синклит старцев, стоящих у власти. В нем порой прорывается жгучая ненависть ко всем этим лицемерам и тупицам, к их «подлой уверенности в своей не могущей встретить противоречия силе». Но это чувство никогда не заводит Клаверова слишком далеко. «Благодаримье» вовремя его останавливает.

Нормы жизни Клаверова и молодого князя Тараканова таковы, что порой совершенно невозможно отличить благоразумие от подлости. Эти понятия парадоксально сближаются. «Сознайтесь, любезный друг, что в настоящее время все мы, сколько нас ни есть... немножко... не то чтобы... подлецы (упаси боже!)... а так... благоразумные люди!» — говорит молодой князь Тараканов. Проблески угрызений совести у Клаверова совершенно излишни для дела. Чтобы быть хозяином положения, необходимо обладать полнейшим бесстыдством. «Нужно только однажды навсегда решиться проходить мимо них, не краснея: поверьте, что все уладится!» — убеждает князь Тараканов.

Клаверов понимает, что в этом обществе надо бояться не морального осуждения своих неблагоприятных поступков, а совсем другого: «И не то поставят мне в вину, что я развратил женщину, что сделал из нее орудие, а то, что я не сумел так устроить дело, чтоб все было шито и крыто! Подлость позволительна, даже в известной степени допускается, как необходимая приправа жизни, но неумение, но глупость — вот где настоящее преступление, вот где позор!»

Клаверов достиг высокого положения в обществе. Тем не менее он ощущает непрочность, неустойчивость этого положения. Очень трудно угадать, где сила, за кем идти, какие принципы исповедовать. В самой твердыне бюрократического мира появилась какая-то неопределенность. «Да, тяжкое переживаем мы время, — сетует Клаверов. — Прежде, бывало, одного чего-нибудь держишься: если князь в силе, ну, хватаешься за него; нынче старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит. Умрет ли старое, народится ли новое, где будет сила?»

Клаверов ощущает нарождающуюся в обществе силу, и она внушает ему страх. Он чувствует, что вынужден считаться с Шалимовым и теми, кто за ним стоит. «Нет, да каково же существовать, каждую минуту ожидая, что вот-вот нахлынет какая-то чертова волна, которая поглотит тебя!» — почти в отчаянии признается Клаверов.

Основной конфликт пьесы — столкновение реакционных «старцев» и ставших их союзниками молодых либералов с демократическими силами общества — остается нерешенным. Но приверженцы старой системы, все те, кому принадлежит власть, оказываются под пером Салтыкова-Щедрина жалкими подобиями людей, «теньями» отживающего мира.

Салтыков-Щедрин никогда не публиковал свою пьесу. «Тени» стали известны только в 1914 году, и в том же году состоялся первый

спектакль. Он был поставлен в помещении Мариинского театра к двадцатипятилетию со дня смерти автора.

«Тени» Салтыкова-Щедрина, как и «Смерть Пазухина», тесно связаны с общим развитием прогрессивной сатирической комедии и представляют замечательнейшие страницы в истории русской драматургической сатиры.

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

ИЗВЕСТНОМУ драматургу Александру Васильевичу Сухово-Кобылину (1817—1903) принадлежат три пьесы: комедия «Свадьба Кречинского», драма «Дело» и комедия-шутка «Смерть Тарелкина». Его трилогия навсегда вошла в историю русской и мировой литературы.

А. В. Сухово-Кобылин родился в родовитой дворянской семье. Его отец был офицером, имевшим много наград за участие в Отечественной войне 1812 года. Мать будущего драматурга — женщина просвещенная, во многом незаурядная. Дети получили прекрасное домашнее образование. Частыми гостями в доме были известные ученые, писатели. Вся обстановка способствовала развитию детей.

В 1834 году Сухово-Кобылин поступает в Московский университет на физико-математическое отделение философского факультета и заканчивает его в 1838 году с золотой медалью за конкурсную работу по математике «Теория цепной линии». Увлеченный философией, он с 1838 по 1842 год проводит в Германии, изучая труды Гегеля. Разностороннее образование, увлечение Гегелем помогают выработать свою систему философских взглядов, отразившихся впоследствии в творчестве драматурга.

Вернувшись из Германии, Сухово-Кобылин предается светской жизни, внешне мало чем отличающейся от жизни аристократической «золотой молодежи». Впоследствии он считал эти годы совершенно пропавшими.

В 1850 году происходит событие, резко перевернувшее жизнь Сухово-Кобылина: 9 ноября за Пресненской заставой, около Ваганьковского кладбища, полиция нашла труп его гражданской жены, Луизы Симон-Деманш. Взятые под стражу слуги Сухово-Кобылина сразу же признались в убийстве. Однако подозрение пало и на него самого. Начался судебный процесс. В 1851 году суд оправдал Сухово-Кобылина. Слуги были приговорены к наказанию плетью, клеймению и ссылке на каторгу. Но дело на этом не кончилось. Кое-кто из судей опротестовал приговор, и в конце 1853 года было назначено новое следствие по обвинению Сухово-Кобылина в убийстве Луизы Симон-Деманш.

Четыре года длится это мучительное разбирательство. В 1854 году Сухово-Кобылина арестовывают, и он шесть месяцев проводит в тюрьме.

Поворот дела против Сухово-Кобылина сулил судебским чиновникам большие выгоды. Прежде всего этим и объясняется длительность

судоразбирательства. Только в октябре 1857 года Государственный совет освобождает Сухово-Кобылина от уголовной ответственности, подвергнув его лишь церковному покаянию за связь с Симон-Деманш.

За семь лет, со дня убийства Луизы Симон-Деманш, Сухово-Кобылин прошел через все рогатки российского судопроизводства — от приемных высокопоставленных лиц до тюремной камеры, испытал произвол, унижения и наглое вымогательство со стороны судебных чиновников и полиции. Эти впечатления и легли в основу его трилогии, особенно последних двух пьес — «Дело» и «Смерть Тарелкина». Они явились беспощадным разоблачением бюрократической России, актом возмездия миру насилия и несправедливости. В обращении «К публике» в 1862 году Сухово-Кобылин писал: «Предлагаемая здесь публике пьеса „Дело“ не есть, как некогда говорилось, *Плод Досуга*, ниже, как ныне делается, *Подделка литературного Ремесла*, а есть в полной действительности сущее, из самой реальнейшей жизни с кровью вырванное дело»¹.

Замысел комедии «Свадьба Кречинского» возник еще до судебного процесса. Осуществление же замысла, основная работа над комедией проходила в тульской тюрьме, в 1854 году. Это пьеса яркая, увлекательная, пронизанная стихией театра. Она написана в жанре социально-бытовой комедии и изображает нравы, образ жизни дворянского общества предреформенной эпохи.

Одна из сюжетных линий пьесы связана с закладом фальшивых драгоценностей и разоблачением этой проделки. Подобного рода мошенничества были не новостью для того времени. Так, исследователи творчества Сухово-Кобылина указывают на два широко известных факта фальшивых закладов. Похожую историю рассказывает А. И. Герцен в «Былом и думах» о Н. П. Голохвастове, промотавшемся аристократе, дважды заложившем одни и те же драгоценности. Эти истории свидетельствовали о глубоких социальных и экономических изменениях, затронувших дворянское общество.

Пьеса построена на стремительной, увлекательной интриге, которую ведет главный герой, Михаил Васильевич Кречинский.

Кречинский разорен, его положение в свете становится все более шатким. Единственный выход — выгодная женитьба. Приданое Лидочки Муромской становится для него вопросом жизни и смерти. Деньги нужны Кречинскому не только для того, чтобы поправить свои дела, — авантюризм уже у него в крови. Он мечтает увеличить капитал весьма характерным для него путем — карточной игрой: «У меня в руках тысяча пятьсот душ, — ведь это полтора миллиона, — и двести тысяч чистейшего капитала. Ведь на эту сумму можно выиграть два миллиона! И выиграю — выиграю наверняка; составлю себе дьявольское состояние — и кончено: покой, дом, дура-жена и тихая почтенная старость».

¹ Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М., 1955, с. 85.

Кречинский не просто заурядный мошенник, у которого не было и нет ничего заветного. Он умен, энергичен, не лишен обаяния; «правильная и недюжинная физиономия» — сообщает о нем автор. В герою некогда бушевали сильные страсти, он презирал деньги, тратил их не жалея. Но его бывшая сила и энергия растрчены впустую, в кутежах и карточных баталиях.

Кречинский мало похож на комический персонаж. И все же Сухово-Кобылин развенчивает своего героя. Бессердечная расчетливость, жажда богатства, цинизм приводят к деградации личности, в конечном счете — к способности на весьма сомнительные поступки. В этой склонности к авантюризму ради денег драматург видел опасный симптом времени, характерное явление предреформенной поры.

Рядом с Кречинским Сухово-Кобылин создает образ Расплюева. Это верный помощник (пока нет настоящей опасности), неременный участник всех затей Кречинского, исполнитель «черной работы», слуга и шут одновременно. Порой он действительно необыкновенно комичен из-за своей простодушной глупости и трусости.

Расплюев находится на одной из самых низших ступеней нравственного падения. Он живет на подачки Кречинского, жульничает в карточной игре, готов пойти на что угодно, лишь бы была выгода. Он с поразительной легкостью переносит оскорбления, страдая только физически, — совесть его спокойна, никаких принципов для него не существует. Именно эти качества Расплюева и приведут его к зловещей метаморфозе в «Смерти Тарелкина».

Симпатии Сухово-Кобылина на стороне отца Лидочки, помещика Петра Константиновича Муромского. Муромский весь в хозяйственных заботах — думает об урожае, о земле, о скотине. Жизнь в Москве его тяготит, он ненавидит пустое, праздное светское общество. Муромский благороден, честен, больше всего на свете любит свою дочь и готов все отдать для ее счастья. Он не испытывает доверия к светским франтам, ему больше по душе скромный, преданный Нелькин, но он готов отдать дочь за Кречинского, видя, как она сильно и искренне его любит. Кречинский же делает все, чтобы расположить к себе старика Муромского...

Нелькину в конце концов удастся разоблачить Кречинского. Финал комедии традиционен: справедливость восстановлена, добродетель торжествует, порок наказан. Внешне все кончается хорошо для честных людей: интрига Кречинского не удалась. И все же этот благополучный финал не очень оптимистичен. Слишком большой переворот произошел в жизни Муромских в связи с разоблачением Кречинского. Душевное потрясение переживает Лидочка. С подлинным драматизмом звучат последние слова пьесы. «Батюшка, Петр Константинович! что же нам-то делать?» — беспомощно спрашивает Атуева. «Бежать, матушка, бежать! от срама бегут!» — сокрушенно отвечает Муромский.

Дальнейшая судьба Муромских раскрывается в следующей пьесе — «Дело», законченной в 1861 году. Сюжетным толчком, завязкой

новой пьесы служит финал первой комедии. Разоблачение Кречинского оборачивается трагедией для семьи Муромских. На основании свидетельских показаний шулера Расплюева и полицейского чиновника Лапы возбуждается дело о соучастии Лидочки Муромской в аферах Кречинского. Ход этого «дела» стал основой сюжета пьесы.

Сатира Сухово-Кобылина бичует не просто взяточничество — она направлена на обличение всей системы отношений, построенных на грубом насилии, циничном произволе, грабеже. Письмо Кречинского Муромскому звучит с огромной публицистической силой, как обвинительный акт чиновничье-бюрократическому миру. Кречинский рассказывает о разных стадиях грабежа, предупреждая Муромского об угрозе, нависшей над его дочерью:

«Милостивый государь Петр Константинович! Самая крайняя нужда заставляет меня писать к вам. Нужда эта не моя, а ваша — и потому я пишу. С вас хотят взять взятку — дайте; последствия вашего отказа могут быть жестоки. Вы хорошо не знаете ни этой взятки, ни как ее берут; так позвольте, я это вам поясню. Взятка взятке рознь: есть сельская, так сказать, пастушеская, аркадская взятка; берется она преимущественно произведениями природы и по стольку-то „с рыла“, — это еще не взятка. Бывает промышленная взятка; берется она с барыша, подряда, наследства, словом приобретения, основана она на аксиоме: возлюби ближнего твоего, как и самого себя; приобрел — так поделись. — Ну, и это еще не взятка. Но бывает уголовная, или капканная взятка; она берется до истощения, догола! Производится она по началам и теории Стеньки Разина и Соловья Разбойника; совершается она под сению и тению дремучего леса законов, помощью и средством капканов, волчьих ям и удилниц правосудия, расставляемых по полю деятельности человеческой, и в эти-то ямы попадают, без различия пола, возраста и звания, ума и неразумия, старый и малый, богатый и сирый...»

Далеко ушли чиновники, изображенные Сухово-Кобылиным в «Деле», от уже знакомых героев Островского в «Доходном месте». Мир Вышневого, Юсова, Белогубова оставлял хоть какую-то лазейку для человека. «Ты возьми, так за дело, а не за мошенничество. Возьми так, чтобы и проситель был не обижен, и чтобы ты был доволен», — рассуждал Юсов. В мире чиновников Сухово-Кобылина нет и такой лазейки. В этом изменении — неумолимая логика. Вековая безгласность, постоянное подавление общественного мнения привели к тому, что торговля законом сменилась наглым, циничным разбоем с помощью закона.

Перед налаженной бюрократической машиной личность ничтожна, столкновение с этой машиной несет гибель человеку, кем бы он ни был, какими бы достоинствами ни обладал. Этот губительный для человека конфликт намечается в самом начале, в списке действующих лиц «Дела», в своеобразных подразделениях персонажей. Авторские комментарии создают образ машинного мира, действующего механически бездушно и неумолимо. Лица драмы — «данности»,

как называет их автор, — воспроизводят иерархию этого мира, как бы уподобляясь различным деталям машины. Первая, высшая категория — «Начальства»; их возглавляет «Весьма важное лицо. Здесь все, и сам автор, безмолвствует», — замечает Сухово-Кобылин. Затем следуют «Силы». Главная из них — Максим Кузьмич Варравин, «правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства». К «Силам» принадлежит и главный пособник Варравина в ограблении Муромского Кандид Кастанович Тарелкин, «изможденная и всячески испитая личность». Следующая, третья ступень — «Подчиненности». Сюда входит основная масса служащих «какого ни есть ведомства».

Сухово-Кобылин подчеркивает безликость чиновников, отсутствие человеческой индивидуальности. Даже их фамилии звучат однообразно, с «моторным» ритмом, отвечающим их назначению: Герц, Шерц, Шмерц. «Колеса, шкивы и шестерни бюрократии» — называет их автор. Муромский, Атуева, Лидочка, Нелькин, Иван Сидоров Разуваев попадают в разряд «Ничтожеств, или Частных лиц» (это, оказывается, одно и то же). Завершает картину слуга Тишка — он вообще «Не лицо».

После скандальной истории с Кречинским, по ремарке автора, прошло шесть лет. Заметно изменились герои «Свадьбы Кречинского», да и сама жизнь уже не та. Нет большого московского дома — теперь Муромские вынуждены жить на квартире в Петербурге. Никто не говорит о хозяйских распоряжениях по имени. Муромскому уже не до урожая и удобрений, о которых он так любил порассуждать в «Свадьбе Кречинского». Не слышно споров Муромского с Атуевой о большом свете, да и ей уже не до света. Все их помыслы, все их существование подчинено одному — следствию, «делу», которое затеяно против Лидочки Муромской. Все оказываются зажатыми, как в тиски, чиновниками, ведущими это «дело».

Образ Муромского во второй пьесе приобретает новые черты. Простодушный патриархальный помещик первой пьесы, несмотря на свою житейскую мудрость не лишенный комических черт, становится фигурой истинно драматической. В его честности, благородстве, мужественности, прямоте как бы отражается героическое прошлое: в нем легко угадать героя Отечественной войны 1812 года. С болью и гневом глубоко оскорбленного человека звучат его слова: «...кровь моя говорит во мне, а кровь не спрашивает, что можно сказать и что нельзя. Я ведь не петербургская кукла; я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я вам говорю, она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте! Нет у вас правды! Суды ваши — Пилатова расправа! Судопроизводство ваше — хуже иудейского! Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена, — а разбой!»

Драматург рисует картину чудовищного надругательства над справедливостью, попрания элементарных человеческих прав. Предупреждение Кречинского сбылось. Ничто не может спасти Муромского. Преданный Нелькин, которому когда-то удалось уберечь Лидочку от брака с Кречинским, теперь ничем не в состоянии помочь. Та

интрига, которую затеяли судейские чиновники во главе с решающей «Силой» «какого ни есть ведомства» — действительным статским советником Варравиним, — гораздо страшнее и бесчеловечнее всех афер Кречинского. Варравину удастся ограбить и обмануть всех. Он действительно сила, способная заставить действовать в нужном направлении даже тех, кто стоит выше него. Муромский, до конца разоренный, нагло ограбленный и буквально затравленный Варравиним, умирает.

Сухово-Кобылин изобразил судебную систему в действии, показал, что все лица этой системы, все ее «шкивы и шестерни» несут в себе зло. И вместе с тем мир бюрократии гнил, бессмыслен, почти фантастичен своей нелепостью. Драматург изображает гротескными красками сцену подготовки «самонужнейших» бумаг для подписи князю. Целая толпа чиновников буквально накидывается на Варравина, и он в одно мгновение оказывается погребенным под кипежами дел.

Этот нелепый, зловещий мир Сухово-Кобылин изображает как бы стоящим над обществом, над всеми сословиями. Комедия делопроизводства оборачивается жестокой драмой, гибелью, поруганием человеческой личности.

Заключительная часть трилогии — «Смерть Тарелкина» — написана в 1868 году. Эта пьеса — трагический фарс, показывающий разгул дикого, фантастического произвола чиновников и полиции. Если в «Деле» Сухово-Кобылин разоблачал тайны бюрократического мира, то в «Смерти Тарелкина» его сатира обрушивается прежде всего на полицию. В пьесе вновь появляется Расплюев, уже в должности квартального надзирателя. Из жалкого и ничтожного слуги Кречинского он превратился в блюстителя порядка, стража законов. Кандидат на скамью подсудимых сам вершит судьбы людей. «Великий день! — в упоении восклицает Расплюев. — Я следовательно, я! Строжайшее следствие буду производить я!.. Подробнейшее разыскание произведу я. Все мышиные норки, все лазейки буду выворачивать наружу — я».

Своеобразным предисловием к этой комедии послужил последний монолог Тарелкина в «Деле». В обманутом Варравиним Тарелкине просыпается жгучая ненависть. Эта ненависть обращена на весь мир. Он клянет свою жизнь, судьбу, которая под носом тащит «в чужой карман деньги, сытость, богатство», а его обделяет во всем: даже в мошеннических проделках он терпит неудачу. Приходится Тарелкину вновь идти, по его собственным словам, «охватывать наш чиновничий пляс».

Картину фантастического «чиновничьего пляса» над всей Россией и изображает Сухово-Кобылин в пьесе.

Тарелкин идет на невероятную фальсификацию, совершает фантастический подлог: подменяет самого себя личиной другого человека. Он хочет обмануть всех — и «рыкающих зверей начальников», и «Иуд-товарищей», и кредиторов, а главное, Варравина, у которого

украл компрометирующие его бумаги. Для этого Тарелкин решает умереть — «наперекор и закону и природе», умереть «себе всласть и удовольствие», «как никто не умирал».

Но интрига Тарелкина против Варравина не удалась. Тарелкин попадает в полицию, в руки частного пристава Оха и квартального надзирателя Расплюева. Не выдержав истязаний в «секретной комнате» полицейского участка, он возвращает Варравину похищенные бумаги.

Сцены, сатирически изобличающие полицейское следствие, обладают огромной силой обобщения. Сухово-Кобылин изображает разгул полицейского произвола. «Да ты знаешь ли, еще какую следовательно власть имеет?» — спрашивает Ох Расплюева и затем «внушительно и редко» произносит: «Следователь может всякого, кто он ни будь, взять и посадить в секрет». Расплюев от радости не может усидеть на месте. «Ура! Все наше! — торжествуя кричит он. — Всю Россию потребуем».

Власть неограниченна и бесконтрольна, для непокорных есть секретные комнаты и тяжелые кулаки «мушкатеров» Качалы и Шаталы. Подследственные сделают любое «чистосердечное» признание. «Что же, и он это чистосердечно говорит?» — спрашивает Ох о показаниях Тарелкина. «Помилуйте, как же не чистосердечно: ведь другой уж день не поили, так тут всякое чистосердечие наружу полезет», — разрешает его сомнения Расплюев. В сценах допроса Тарелкина и свидетелей Сухово-Кобылин сатирически изображал методы полицейского аппарата русского самодержавия.

Драматург не выводит в этой пьесе ни одного положительного лица, исключает всякую возможность сочувствия даже к жертвам полицейского судилища.

Отомстить Варравину Тарелкину не удалось. Но несмотря на все передраги, он остается цел и невредим. Более того, в конце пьесы Тарелкин обращается к публике, предлагая свои услуги в качестве управляющего: он вновь оказывается на высоте требований времени. Злейшей иронией проникнут финал пьесы: «Господа, вам не надо ли управляющего именем?.. Имею вот аттестаты (*показывает аттестаты*); об опытности и говорить нечего: прошел огонь и воду! Насчет честности — сами видели: за правду страдал... Одно слово, введу вам прогресс: рациональное хозяйство на вольнонаемном труде... так отделаю, что только ахать будете...»

Тарелкины оказываются поразительно живучи благодаря способности подлаживаться к чему угодно, к любым требованиям времени. Недаром в «надгробной речи» о самом себе он говорит о своей общественной роли: «Всегда и везде Тарелкин был впереди. Едва слышит он, бывало, шум совершающегося преобразования или треск от ломки совершенствования, как он уже тут и кричит: вперед!! Когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади!» В речи Тарелкина, как и во всей комедии, звучит злой, издевательский смех

автора, и в этом смехе — грозный приговор миру насилия, лицемерия, несправедливости. Недаром министр внутренних дел Валуев назвал пьесу «сплошной революцией».

Только первая комедия Сухово-Кобылина, «Свадьба Кречинского», была вскоре после написания допущена на сцену. «Дело» и «Смерть Тарелкина» оказались под запретом. Целиком трилогия была издана в 1869 году под смягчающим ее злободневность названием «Картины прошедшего».

За год до смерти, в 1902 году, Сухово-Кобылину было присвоено звание почетного академика по отделению русского языка и словесности Академии наук.

Актерское искусство

МАЛЫЙ ТЕАТР В 50—70-е ГОДЫ

ИСТОРИЯ московского Малого театра второй половины XIX века тесно связана с передовыми, демократическими течениями в русской литературе и общественной жизни. Статьи Чернышевского, Добролюбова, произведения Салтыкова-Щедрина, Некрасова оказывали влияние на творчество крупнейших драматургов и актеров театра. Спектакли Малого театра порой выходят за рамки чисто театральных событий, приобретают большой общественный резонанс. За высокую просветительскую и воспитательную роль Малый театр называли «вторым университетом». Это был любимый театр студентов, учителей, профессоров, разночинной интеллигенции. Театр действительно самым непосредственным образом был связан с Московским университетом. Крупнейшие профессора и ученые входили в литературный комитет при Малом театре; многие актеры были их близкими знакомыми и друзьями.

Велика историческая заслуга Малого театра в утверждении драматургии Островского. В 1853 году на его сцене была поставлена комедия «Не в свои сани не садись», первая пьеса великого драматурга, увидевшая свет рампы. С этого момента Островский все свои произведения отдавал Малому театру. Сблизившись со многими талантливыми артистами театра, Островский впоследствии писал свои пьесы с учетом своеобразия их дарования. Драматургия Островского в репертуаре Малого театра — это целая эпоха, новый этап развития русского сценического искусства, его слава и гордость. В пьесах Островского раскрывают свой талант такие выдающиеся художники сцены, как П. М. Садовский, Л. П. Никулина-Косицкая, С. В. Васильев, С. В. Шумский. Именно с образами Островского связаны их крупнейшие художественные достижения.

Общественный подъем, горячие споры об исторической судьбе России проникают во второй половине 50-х годов и в стены Малого театра, в среду актеров. Прогрессивные стремления труппы сказываются прежде всего в обращении к первоклассному репертуару. В 50—60-е годы ставятся «маленькие трагедии» Пушкина («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), сцены из «Мертвых душ» Гоголя, драмы Тургенева. В 1885 году появляется в репертуаре театра комедия Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». В 1861—1863 годах поставлены сцены Гоголя «Собачкин», «Лакейская», «Утро делового человека». Возобновляются спектакли «Горе от ума», «Недоросль», «Бригадир». В 1870 году поставлена драма Лессинга «Эмилия Галотти», а позднее — целый ряд пьес Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона и других классиков зарубежной драматургии.

Передовые, демократические стремления талантливейших актеров Малого театра постоянно вызывали ожесточенное сопротивление министерства двора, дирекции императорских театров и цензуры. Многие пьесы Островского, несмотря на их успех у зрителей, исключались из репертуара. Насаждались пустые, малосодержательные, слабые в художественном отношении произведения.

До начала 60-х годов значительное место в репертуаре Малого театра продолжала занимать мелодрама. С засильем этого жанра на русской сцене вели борьбу передовые критики и писатели, такие, как Чернышевский, Салтыков-Щедрин. Один из интереснейших театральных критиков того времени, А. Н. Баженов, в статье «Заметки о московском театре», писал о рутине и нелепости мелодрам, оценивая представление французской мелодрамы «Извозчик»: «Тут нашли себе широкое место решительно все атрибуты мелодрамы — пистолеты, выстрелы, плащи, кареты, лошади, фонари, дождь, гром, молния, музыка... Музыка преследует действующих лиц на каждом шагу, без нее они не могут ни войти, ни выйти, ни кашлянуть, ни плюнуть. Жан-извозчик... геройствует, добродетельничает, спасает погибающих, делает сцены и грубит князю. Князь с Морелем злодействуют; Флери именем Наполеона обезоруживает злого отчима; Жанна кидается в реку и на воде не тонет... А музыка все играет! А публика все хлопает»¹.

В 60-е годы интерес публики к мелодраме значительно ослабевает, и этот жанр уступает место современной бытовой драме. Пьесы Островского все прочнее входят в репертуар театра, оказывая влияние и на творчество других драматургов. Произведения, поднимающие глубокие и острые проблемы общественной жизни, пользуются все большим успехом у зрителей.

В сценическом искусстве лучших актеров Малого театра совершенствуются творческие принципы великого актера-реалиста М. С. Щепкина. Новые пьесы, прежде всего пьесы Островского, опре-

¹ Баженов А. Н. Сочинения и переводы, в 2-х т., т. 1. М., 1869, с. 70.

деляют и характер развития сценического реализма на новом этапе. Требование Щепкина понимать суть образа, добиваться полнейшего слияния с изображаемым персонажем делается главным в творчестве крупнейших актеров Малого театра. Их искусство отличается жизненной убедительностью, художественной достоверностью, конкретностью воспроизведения действительности. Труппа Малого театра славится мастерством владения словом, высочайшей культурой речи.

Основой труппы в 50—70-е годы были такие актеры, как П. М. Садовский, Л. П. Никулина-Косицкая, С. В. Шумский, С. В. Васильев, И. В. Самарин.

П. М. САДОВСКИЙ

ТВОРЧЕСТВО великого русского актера Прова Михайловича Садовского (1818—1872) составляет целую эпоху в истории сценического искусства. С его именем связано утверждение на русской сцене драматургии Островского, формирование традиций театра Островского. Садовский стал родоначальником целой династии актеров, принесших славу русскому и впоследствии советскому театру.

Пров Михайлович Садовский (настоящая фамилия — Ермилов) родился в 1818 году в городе Ливны. Девяти лет лишившись отца, он попадает в семью своего дяди, известного провинциального актера Г. В. Садовского, а после его смерти заботы о мальчике берет на себя брат умершего, тоже актер, Д. В. Садовский. Прежде чем стать артистом, Садовский выполнял массу самой разнообразной черновой работы: переписывал роли, разносил афиши, разрисовывал декорации, был статистом, суфлером — делал в театре все, что приходилось.

Актерская жизнь Садовского началась со скитаний по провинциальным городам России. Калуга, Рязань, Елец, Воронеж, Лебедянь, Липецк, Тамбов, Нижний Новгород, Казань... В больших и малых городах играл Садовский. Много пришлось испытать молодому актеру, в том числе самую жестокую нужду и полупрезрительное отношение буржуазной публики к актерам. Один из товарищей Садовского по сцене умер в Ельце от голода. Нужно было иметь большую душевную силу и нравственную стойкость, чтобы вынести все это, не утратить любви и веры в свое назначение.

Скитания по провинции много дали будущему актеру театра Островского. Он на собственном опыте узнал, что такое «темное царство», узнал тупых, диких купцов с туго набитыми кошельками, почтительно именуемых «ваше степенство».

Счастливым случай помог Садовскому. В 1838 году, в Казани, его увидел Щепкин. При участии великого артиста в 1839 году Садовского зачислили в труппу Малого театра, актером которого он и остался до конца жизни.

Успех пришел не сразу. Поначалу Садовский выступает главным образом в водевильных ролях, играет комических простаков. Первые

отзывы о нем более чем сдержанны; однако все отмечают непринужденность, естественность его игры.

Первый большой успех пришел к Садовскому в роли Филатки в водевиле П. Г. Григорьева «Филатка и Мирошка — соперники». За этой ролью последовала роль антрепренера Пустославцева в водевиле Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», затем роль Петухова в водевиле С. П. Соловьева «Что имеем, не храним, потерявши плачем». Они закрепили успех Садовского. Жизненность, заразительный юмор этих образов поставили их в число лучших созданий артиста.

Долгое время водевили и незначительные, пустые роли в драмах и комедиях были основой репертуара Садовского. Большинство из этих ролей не приносило ему радости и удовлетворения. После трех лет пребывания в театре актер начинает поговаривать о возвращении в провинцию: там все-таки удавалось играть настоящие, значительные роли. Быть может, именно так и поступил бы Садовский, если бы не комедии Гоголя, в которых он выступил с огромным успехом. В гоголевском репертуаре артист сыграл много ролей. Это Ходилкин (Анучкин) и Подколесин в «Женитьбе», чиновник Замухрышкин в «Игроках», Осип и Городничий в «Ревизоре». Наиболее удачными, выразительными среди них были роли Подколесина и Осипа.

В создании образа Подколесина сказалась способность Садовского постичь самую суть сложного гоголевского персонажа, высокое мастерство владения словом. Его образ достигал большого художественного обобщения. «Вся апатическая, обломовская сторона русского человека, все жалкое, колеблющееся и призрачное в нашей русской жизни — все это живьем представляет нам великий художник»¹, — писал критик «Библиотеки для чтения».

Подлинный триумф ждал Садовского в роли Осипа. Именно в этой роли наиболее ярко проявилась творческая индивидуальность Садовского, характерные черты его реалистического искусства. Об этом писал Аполлон Григорьев: «Осип — Садовский не только стоит вровень с Городничим, но даже задуман и выполнен едва ли не проще и правдивее... Садовский весь отдан роли... верится даже, что он и за сценой, когда его нет перед нашими глазами, так же живет и действует. Иголочки нельзя подпустить под эту маску — того и гляди коснешься живого тела — так срослась маска с телом»².

Полнейшее слияние с мыслями, чувствами, внутренним и внешним обликом персонажа особо выделяет критик в игре Садовского. Это было творческим воплощением, дальнейшим развитием принципов Щепкина, требовавшего от актера «начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор»³.

¹ Цит. по кн.: Эфрос Николай. *Пров Садовский*. Пг., 1920, с. 27.

² «Москвитянин», 1852, № 8, с. 151.

³ «Михаил Семенович Щепкин». *Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине*. М., 1952, с. 244.



П. М. Садовский — Любим Торцов в комедии Островского «Бедность не порок». Малый театр. 1854

Встреча с Островским — знаменательное событие и для актера, и для драматурга. Один обретает свой репертуар, другой — артиста, который создает неувядаемую славу его пьесам. Творческий метод Островского органически близок актеру. Он сыграл тридцать ролей, участвуя почти во всех постановках пьес, написанных при его жизни Островским. Играя самодуров, Садовский создал образы, ставшие классическим воплощением тупой силы, жестокости, произвола «темного царства».

Первая пьеса Островского, в которой выступил Пров Михайлович, была поставлена в бенефис Никулиной-Косицкой, в 1853 году. Это была комедия «Не в свои сани не садись». Садовский играл роль купца Русакова. Спектакль имел шумный успех.

После 1853 года слава Садовского растет, он становится любимым актером московской публики. О нем с восхищением пишут критики самых разных направлений, покоренные глубиной правды, естественностью, непосредственностью исполнения. Опыт провинциальной жизни, пытливый, наблюдательный ум как никогда пригодились артисту в пьесах Островского. Его герои, казалось, пришли на сцену из самой жизни, зрители узнавали в них хорошо знакомых людей. Вспоминая Садовского в роли чиновника Беневоленского в «Бедной невесте»,



П. М. Садовский — Расплюев в «Свадьбе Крепчинского» Сухова-Кобылина

драматург и переводчик В. Родиславский писал: «Перед нами стоял человек, которого мы где-то видели, то ли когда совершали купчую в какой-то гражданской палате, или давали ему взятку, когда имели к нему дело в каком-то суде»¹.

Когда Садовский сыграл роль Любима Торцова, восторгу публики не было предела. Эта роль — одно из высочайших достижений артиста. Садовский раскрывал потрясавший зрителя драматизм судьбы загубившего себя человека. В этом опустившемся пьянице жила вера в добро и справедливость, в нем сохранились щедрость и чистота души. Современник Садовского актер И. Ф. Горбунов вспоминал: «Наконец пьеса 25-го января 1854 года была сыграна и имела громадный успех. Садовский в роли Любима Торцова превзошел самого себя. Театр был полон... „Шире дорогу — Любим Торцов идет!“ — воскликнул по окончании пьесы сидевший с нами учитель российской словесности, надевая пальто. — Что же вы этим хотите сказать? — спросил студент. — Я не вижу в Любиме Торцове идеала. Пьянство не идеал. — Я правду вижу! — ответил резко учитель, — да-с, правду!

¹ Родиславский В. Прош. Михайлович Садовский. — «Русский вестник», 1872, № 7, с. 27.

Шире дорогу! Правда по сцене идет. Любим Торцов — правда! Это — конец сценическим пейзазам, конец Кукольникову: воплощенная правда выступила на сцену»¹.

Эта роль начинала новый этап русского театрального искусства. Она имела огромное значение и для самого актера.

Талант Садовского поражал широкой разносторонностью. В пьесах любимого драматурга он играл роли самого разного плана. Это и роли, проникнутые внутренним драматизмом, — такие, как Русаков, Любим Торцов, народный герой Минин, Краснов («Грех да беда на кого не живет»). И комические, характерные роли. И сатирически заостренные образы чиновников, таких, как Юсов («Доходное место»), Мамаев («На всякого мудреца...»). И типы «самодуров», представителей «темного царства». Таков и Большов в комедии «Свои люди — сочтемся», и Тит Титыч Брусков в пьесах «В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни», и Дикой в «Грозе», и еле передвигающийся Курослепов в «Горячем сердце», и множество других купцов-самодуров. В каждом из этих персонажей Садовский умел находить особые, конкретные черты, делавшие их живыми, не похожими друг на друга.

Садовский был первым и одним из лучших исполнителей роли Расплюева в комедии Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского». Сам драматург высоко оценил его игру.

Артист с успехом играл и в пьесах западноевропейской классики, в трагедиях Шекспира, комедиях Мольера. Не все его роли равноценны, были бóльшие и меньшие удачи. Но во всех ролях, будь то шут или король Лир, Садовский достигал простоты и естественности исполнения. Из зарубежного репертуара актеру был особенно близок Мольер. Образ Журдена в комедии «Мещанин во дворянстве» стал шедевром Садовского. Его исполнение было ярким, современным, высмеивало тупость, ханжество, лицемерие.

Садовский в совершенстве владел техникой внутреннего перевоплощения и средствами внешней сценической выразительности. Он обладал богатейшей мимикой, прекрасно умел пользоваться гримом. И все-таки самым главным художественным средством Садовского было высочайшее искусство слова, мастерство речевой характеристики, чувство языка автора и персонажа.

Творчество Садовского оказало большое влияние на молодых актеров Малого театра. Традиции этого замечательного артиста продолжали жить и развиваться и после его ухода со сцены, во многом определив дальнейшие судьбы русского сценического реализма.

¹ Горбунов И. Ф. Полн. собр. соч., т. 2. СПб., 1904, с. 384—385.

Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ

В ТВОРЧЕСТВЕ выдающейся русской трагической актрисы Любови Павловны Никулиной-Косицкой (1827—1868) сочетались черты возвышенного романтического стиля и глубокой реалистической правды чувств.

Л. П. Косицкая (по мужу Никулина) родилась в семье крепостных крестьян в Поволжье. Когда ей было девять лет, отец сумел выкупить себя и свою семью из крепостной неволи. Но жизнь и после этого стала не намного лучше. Детство Косицкой было тяжелым, полным забот и лишений. «Я трудилась не по-детски,— вспоминала актриса,— и девяти лет я почти кормила себя»¹. Девочка рано взрослеет, у нее возникает беспокойное ощущение неудовлетворенности жизнью. Рано пробудившееся чувство собственного достоинства закаляет ее характер, формирует волю и упорство в достижении цели. Будущая актриса глубоко чувствует красоту природы, необычайно впечатлительна и внутренне независима.

В 1843 году Косицкая впервые попадает в театр, сопровождая хозяйку-купчиху, у которой служила горничной. Это посещение и решило ее судьбу: она почувствовала, что ее жизнь — только в театре. В том же году Никулина-Косицкая поступает в труппу Никольского в Нижнем Новгороде. У нее нет никаких профессиональных навыков, а выступать приходится и в водевилях, и в мелодрамах, и в операх, петь и танцевать на сцене. Благодаря замечательным природным данным, обаянию, красоте, врожденной музыкальности, прекрасному голосу, сценическому темпераменту актриса пользуется успехом у публики.

В 1847 году Никулину-Косицкую принимают в труппу Малого театра. Дебют ее, еще воспитанницы театральной школы, в роли Параша в драме Н. Полевого «Параша-сибирячка» приносит первый большой успех. «...Простота разговора,— вспоминает актриса М. Г. Васильева,— неподдельное чувство произвели на публику такое впечатление, что вызовом конца не было и вся публика рыдала»². Затем Косицкая играет роль Луизы («Коварство и любовь»), Офелии («Гамлет»). И самого большого успеха добывается в роли крестьянской девушки Марии в мелодраме «Материнское благословение, или Бедность и честь» (переделка Н. А. Некрасовым мелодрамы «Божья милость» Лемуана и Деннери). Публика засыпала исполнительницу цветами.

Отзывы об игре актрисы напоминают отзывы о великом трагическом актере-романтике П. С. Мочалове: зрители так же восхищаются силой страсти, глубиной чувства в созданиях Никулиной-Косицкой. И даже недостатки у них общие: неровность исполнения, иногда дающее себя знать недостаточное владение актерской техникой.

¹ «Русская старина», 1878, № 1, с. 75.

² Цит. по кн.: Театральное наследство. М., 1956, с. 332.

Репертуар Никулиной-Косицкой, в ранний период в основном состоявший из французских водевилей и мелодрам, не давал возможности полностью раскрыться ее таланту. Важным этапом в творческой судьбе актрисы стали выступления в русской реалистической бытовой драме, в частности в комедии Тургенева «Холостяк» в роли Маши. В 50—60-е годы талант Никулиной-Косицкой крепнет, романтические черты ее творчества обогащаются реалистически правдивым восприятием русских женщин. Искусство актрисы обретает свою тему — тему трагического положения русской женщины, ее горькой судьбы.

С 1853 года Никулина-Косицкая выступает во многих пьесах Островского. Комедию «Не в свои сани не садись» она взяла для своего бенефиса. Спектакль, в котором она играла Дуню, прошел с огромным успехом. Актриса создала образ простой, нравственно чистой русской девушки, не знакомой с ложью, способной во имя любви пойти на самопожертвование. В 1854 году Никулина-Косицкая играет роль молодой вдовы Анны Ивановны в комедии «Бедность не порок». Она передает внутреннюю независимость, широту души своей героини. Внутренне близкой актрисе оказалась и роль Груши в пьесе «Не так живи, как хочется». Драматическая тема обманутой любви с особой силой прозвучала в ее исполнении.

Общественный подъем конца 50-х годов сказался и в творчестве актрисы, направил ее художественные устремления. В свой бенефис она хочет взять пьесу Островского «Воспитанница». Выступить в этой драме актрисе не удалось: «Воспитанница» была запрещена к постановке на сцене. Но не случаен интерес Никулиной-Косицкой к образу главной героини «Воспитанницы» — Нади, этой предшественницы Катерины.

Образ Катерины в «Грозе» — вершина творчества Никулиной-Косицкой. Катерина, как никакой другой характер, была близка и понятна артистке. Склад ума героини, душевный настрой, поэтическое восприятие природы были органичны, естественны и для исполнительницы. Сам автор писал эту роль не только с учетом дарования актрисы, но и под непосредственным впечатлением от ее рассказов о своей юности. «На полях рукописи текста „Грозы“ драматург 24 июля 1859 года отметил: „Слышал от Л. П. про такой же сон“»¹.

Катерина Косицкой стала воплощением протеста душевно чистого, стремящегося к любви и счастью человека против произвола и самодурства «темного царства». Ее Катерина была удивительно цельной натурой, с сильным характером и волей. Трактовка образа актрисой была очень близка оценке Добролюбова в статье «Луч света в темном царстве».

В образе Катерины раскрылся во всю силу трагический талант Косицкой. Эмоциональность, романтическая приподнятость исполне-

¹ Ревакин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. М., 1962, с. 265.

ния покоряли зрительный зал, потрясали до глубины души. И вместе с тем это исполнение было полно простоты и искренности. «...Это была совершенная Катерина, с громадной искренностью и простотою чувства. Косицкая знала так важную на сцене тайну слез и их заразительность. С нею плакала вся зрительная зала. Особенно в последнем акте, когда говорит Катерина о могилушке,— передает А. Ф. Кони в статье «Первые Катерины» воспоминания актрис Рыкаловой и Федотовой о Катерине — Косицкой. — И Кабаниха — Рыкалова, стоя у кулисы в ожидании своего выхода, наполнялась такою жалостью к Катерине, что всегда стоило ей больших усилий ввести себя снова в роль»¹.

Этот факт вновь напоминает о Мочалове, потрясавшем силой чувства не только публику, но и товарищей по сцене.

Творчество Л. П. Никулиной-Косицкой оказало большое влияние на искусство многих актрис русского театра. Навсегда запомнила ее выступления одна из крупнейших трагических актрис русской сцены — П. А. Стрепетова. Традиции искусства Никулиной-Косицкой сказались и в творчестве Стрепетовой, и в творчестве великой артистки Малого театра М. Н. Ермоловой.

И. В. САМАРИН

К ЧИСЛУ самых любимых и популярных актеров своего времени принадлежал Иван Васильевич Самарин (1817—1885).

Сын крепостного, Самарин был щедро одарен природой. В театральном училище его, «вследствие красивой наружности и статной фигуры», определили в балет. Умного, пытливого юношу вскоре заметил Щепкин, преподававший в драматическом классе училища. Самарин становится его учеником.

Первый успех на сцене выпал на долю Самарина в 1832 году, в роли Феликса в мелодраме «Шестнадцать лет, или Зажигатели» В. Дюканжа. По окончании училища, в 1837 году, артист был зачислен в труппу Малого театра, с которым и связана вся его творческая жизнь.

Самарин воспитывается как актер в основном на мелодраматическом репертуаре. Его амплуа — «герой-любownik», и у него есть все, для того чтобы трогать сердца зрителей. Это актер, владеющий совершенной, изысканной техникой, с редким сценическим обаянием и темпераментом. В его игре не было потрясающей души страсти, трагического накала героев Мочалова, — он увлекал «поэзией слабости», мягким лиризмом, благородством, изяществом формы.

В пьесах французских авторов, в которых по большей части играл Самарин, сентиментальность, как правило, преобладала. И в этих

¹ Цит. по сб.: *Островский. К столетию со дня рождения*, М., 1923, с. 39.

своих ролях, требующих изображения благородных, прекрасных душой и телом героев, Самарин пользовался неизменным успехом. Роли его мелодраматического репертуара надолго оставляли в памяти современников удивительно светлые, радостные впечатления. М. Н. Ермолова рассказывала об исполнении Самариным роли Дон Цезара де Базана в мелодраме Ф. Дюмануара и А. Деннери «Испанский дворянин»: «Как сейчас вижу красивого человека в разорванном плаще, перелезающего через решетку,— это был Испанский Дворянин — Иван Васильевич Самарин. Я, конечно, уже не помню ни содержания этой пьесы, ни игры актеров, но неизгладимое впечатление о том, как он был прекрасен, благороден, как он кого-то защищал и кого-то спасал и, наконец, как он избавился от всех тех бед, которые ему грозили,— все эти картины, как живые, воскресают у меня в памяти и ярки до настоящего времени»¹.

Самарин очень много работал над ролями, находя различные детали выразительного воплощения образа, постоянно отделявая роль. В его игре было стремление к естественности, близости к живой жизни. Актер разрушает условные штампы псевдоклассического и отвлеченно-романтического театра. Стремление актера к реалистической трактовке персонажей замечает еще Белинский, оценивая спектакль «Дедушка русского флота» Н. Полевого: «Прекрасен г. Самарин в роли Питера Гродекера: в его игре так много натуры, так много сценического огня, столько искусства!.. О, этот молодой артист много обещает в будущем!»².

Самарин выступает и в шиллеровском репертуаре: Мортимер в «Марии Стюарт», Фердинанд в «Коварстве и любви». Лучшая его роль в драматургии Шиллера — маркиз Поза в «Дон Карлосе».

В 1839 году актер впервые сыграл роль Чацкого. Его исполнение стало важным событием в сценической истории этой пьесы.

Первое выступление Самарина в роли Чацкого не было удачным. Но артист продолжал работать, годами совершенствовал роль, внося в сценический образ все новые и новые черты.

Главной и несомненной заслугой Самарина было создание конкретно-исторического, реалистического характера. Его исполнение в принципе отличалось от манеры игры двух прославленных романтических актеров — Мочалова и Каратыгина. Современники отмечали в его игре недостатки, но все видели в Чацком — Самарине новое, верное понимание роли. Самарину удалось создать гармонический образ, передать и личную, и общественную драму Чацкого.

В 1838 году Самарин сыграл Хлестакова. Эта роль не стала творческой удачей артиста. Самарин был в ней слишком умен, благо-

¹ *Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, с. 283.*

² *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 3. М., 1953, с. 95.*

ден и вызывал больше сочувствие, чем смех. Гораздо удачнее он выступал много позже, в 1867 году, в роли Городничего. Его исполнение было близко щепкинскому, воспроизводило основной рисунок образа, созданного великим реалистом. Однако Самарин не смог достичь такой силы сатирического обличения, яркого комизма, который был присущ Щепкину в этой роли. Сатирическое обличение, комическая острота были, видимо, за пределами таланта Самарина.

Другую «щепкинскую» роль — роль Фамусова — Самарин сыграл в 1864 году, вскоре после смерти Михаила Семеновича. Идя вслед за Щепкиным, Самарин внес в образ новые черты, сделавшие эту роль одним из лучших, серьезнейших его созданий. Самарин внешне «был даже больше московским барином, чем Щепкин в последние, дряхлые годы своей жизни, и выказывал большее разнообразие оттенков в репликах и монологах. Сочетание кичливости и угодливости, составляющие сущность характера Фамусова, передавалось им весьма рельефно и правдиво»¹.

Большой интерес и значение представляет режиссерская и педагогическая деятельность Самарина. Он был замечательным педагогом, передававшим молодым актерам заветы своего великого учителя М. С. Щепкина. С 1862 года Самарин преподавал в Московском театральном училище, с 1874 года и до конца дней своих вел драматический класс Московской консерватории. В 1879 году он осуществил со студентами консерватории первую постановку оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Среди учеников Самарина было много прославленных актеров.

Искусство Самарина пробуждало любовь к красоте, к благородству, — качествам, которые были свойственны многим его героям. За это его любила и восхищалась им публика.

С. В. ШУМСКИЙ

АКТЕР Малого театра Сергей Васильевич Шумский (1820—1878) был одним из любимых учеников М. С. Щепкина, творчески осмысливших и воплотивших в своих созданиях заветы великого художника-реалиста. Разносторонний актер, Шумский играл роли самых разных планов и амплуа. Он всегда очень много и вдумчиво работал над ролью, детально изучал характер, общую идею образа. Это был актер большой общественной темы, творчество его выражало остросовременные гражданские тенденции.

Настоящая фамилия Шумского — Чесноков. Фамилию русского актера XVIII века Шумского он взял, сыграв роль этого актера как

¹ Корончевский Д. Иван Васильевич Самарин. — «Ежегодник императорских театров», 1895—1896, прил. 2, с. 57.

персонажа комедии Н. И. Хмельницкого «Первый дебют актрисы Троепольской».

С. В. Шумский не обладал идеальными сценическими данными: он был невысокого роста, с глуховатым голосом и далеко не безупречной дикцией. Но у него были огромные, необыкновенно выразительные глаза. «Природа, лишив его всех необходимых для актера внешних качеств и словно сознавая свою вину, удесятирила силу самых выразительных глаз и наградила таковыми Шумского. Глаза заменяли Шумскому все: красоту лица и фигуры, силу и приятность голоса и даже ясность произношения. При появлении Шумского на сцене зритель помимо воли подпадал под власть его магнетических глаз и прощал и даже забывал о всех его недостатках»¹, — вспоминал А. П. Ленский.

В 1841 году, после окончания театрального училища, Шумский входит в труппу Малого театра. В первые годы ему приходится исполнять в основном водевильные роли. Публика хорошо принимает молодого актера, с легкостью и изяществом изображающего то молодых озорных людей, то комических стариков. Но и успех у публики не может заглушить чувства неудовлетворенности репертуаром, и в 1847 году Шумский по совету Щепкина поступает в Одесский театр.

Только через три года актер вновь и уже навсегда возвращается на сцену Малого театра. Репертуар его становится теперь намного серьезнее, шире и разнообразнее.

В 1850 году Шумский с успехом сыграл Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя.

Следующее значительное достижение артиста — образ Хлестакова (1851). Шумский был первым Хлестаковым, который заслужил одобрение самого Гоголя.

В 1855 году актер играет Кречинского в комедии Сухова-Кобылина. Он изображает героя человеком светским, прекрасно воспитанным, с благородными манерами и вместе с тем обладающим расчетливостью, самоуверенностью умного мошенника.

Делая Кречинского человеком света, Шумский достигал большой социальной остроты образа, подчеркивал глубину нравственного падения героя.

Интереснейшая страница в творчестве Шумского — роли Островского. Вначале Шумский относится к драматургу критически. Но в 1853 году он с успехом играет роль Вихорева в комедии «Не в свои сани не садись» и Добротворского в «Бедной невесте». А вскоре делается актером, постоянно играющим в пьесах Островского, и создает шедевры сценического искусства. Таковы его Жадов в «Доходном месте», Оброшенов в «Шутниках». Иначе, видимо, и не могло быть. Шумского всегда тянуло к современной реалистической

¹ Ленский А. П. Статьи. Письма. Записи. М., 1950, с. 80.



*С. В. Шумский — Счастливец
в «Лесе» Островского. 1871*

драме. Кроме того, Островский как драматург был внутренне близок актеру, их художественные цели, стремления во многом совпадали. Поэтому такое потрясающее впечатление производил Шумский в спектаклях Островского. А. Ф. Кони вспоминал: «И как осязательно-наглядно для мало-мальски чуткого молодого сердца страдал незабвенный Жадов — Шумский!»¹ Глубочайшая драма «маленького», унижаемого всеми человека, над которым так грубо, безжалостно подшутили жестокие в своей сытости люди, раскрывалась актером в роли старика Оброшенова. Одним из самых замечательных созданий Шумского стала роль Аркашки Счастливецва в комедии «Лес».

В 60-е годы — годы расцвета русской драматической сатиры — в творчестве Шумского усиливается социальная острота, гражданский пафос. Он сыграл махрового реакционера Крутицкого, свято убежденного в своей непререкаемой мудрости («На всякого мудреца довольно простоты»), широко обращался к пьесам на современные злободневные темы.

¹ Цит. по кн.: *Островский в воспоминаниях современников. М., 1966, с. 193.*

В 1864 году Шумский сыграл Чацкого. К этой труднейшей роли актер подошел во всеоружии своего метода, таланта и опыта. В его Чацком ощущалась глубокая личная драма, горечь обманутой любви. Шумский стремился внутренне, психологически оправдать каждое положение роли. Общественная драма Чацкого не исчезала на фоне его личной трагедии. Напротив, монологи звучали с гневным, ядовитым сарказмом, гражданские мотивы приобретали особую остроту. (Не случайно в свой бенефис Шумский хотел поставить драму «Дело» Сухово-Кобылина.)

Актер был великолепным исполнителем и западноевропейской классики, блестяще играл в пьесах Шекспира, Мольера, Бомарше, Шиллера, Лопе де Вега. Это были самые разные образы — и героико-романтические, и комедийно-сатирические. Наибольшим успехом Шумский пользовался в ролях Мольера. Он как бы унаследовал славу своего учителя Щепкина в мольеровских образах.

Утверждая и развивая щепкинские традиции, Шумский прокладывал дорогу театру будущего, психологически глубокому и тонкому искусству нового времени.

С. В. ВАСИЛЬЕВ

АКТЕР Малого театра Сергей Васильевич Васильев (1827—1862) родился в семье московского мещанина. Он рано лишился отца и с шести лет был отдан в Воспитательный дом. В 1839 году мальчика определяют в Московское театральное училище. Он обучается музыке, танцам, занимается в классе Щепкина декламационным искусством. Вскоре после окончания училища Васильев зачислен в труппу Малого театра.

В первые годы артист выступает в основном в водевильных ролях. Природенная живость, непосредственность, музыкальность, столь необходимые в водевиле, а также юмор, разностороннее комическое дарование приносят молодому артисту успех у публики. Писатель П. Д. Боборыкин сравнивал его с прославленными актерами В. И. Живокини и П. М. Садовским и считал, что по богатству мимики, интонаций он не уступает ни одному из них.

До 1853 года Васильев сыграл 150 ролей в водевилях и только семь в русском классическом репертуаре. Но и в его комедийных ролях сказывалось глубокое сочувствие судьбе «маленького» человека, защита его прав.

С приходом в театр А. Н. Островского начинается новый этап творческой биографии артиста. В его репертуаре появляются драматические роли, и он пользуется в них не меньшим успехом, чем в ролях комедийных. Игра Васильева делается еще более естественной и правдивой, техника — более отточенной. Актер был мастером скупой, лаконичной характеристики, несколькими штрихами умел передавать суть персонажа.

Характер дарования Васильева был очень близок Островскому. Драматург уделял ему много внимания, сам проходил с ним роли в своих пьесах. На прощальном обеде в честь Васильева Островский назвал его «самым желанным исполнителем».

В репертуаре Островского Васильев сыграл множество ролей разнообразного характера, от Бородинкина до Бальзаминова. Высшим достижением актера стала роль Тихона Кабанова в драме «Гроза». В этой роли раскрылся драматический талант артиста, его глубокий психологизм. Васильев вызывал сочувствие к своему герою. Несмотря на униженное положение, на тщательно скрываемое желание «загулять», в Тихоне пробивалось живое человеческое чувство к Катерине. Он не мог понять, что происходит в ее душе, но по-своему сочувствовал ей. Это сочувствие было особенно сильно в сцене покаяния Катерины. С подлинным драматизмом проходила финальная сцена, когда Тихон — Васильев с бессильным отчаянием бросал Кабанихе: «Маменька, вы ее погубили! Вы! Вы!»

Среди гоголевских ролей большой интерес представляет роль Хлестакова, исполненная Васильевым в 1858 году. Ему удалось лучше, чем Шумскому, передать полнейшее легкомыслие, наивную пустоту героя — именно то, что Гоголь определил словами «без царя в голове».

У Шумского современники замечали некоторое лукавство, порой проскальзывавший плутоватый взгляд. В Хлестакове Васильева было «много простодушного увлечения и искренней наивности. Он играл его очень молодым, легко отдающимся всякому впечатлению и, как скоро овладеет им, не знающим уже никакого удержу. Всего более он выдвигал крайнее легкомыслие Хлестакова, заставляющее его беспечно переносить затруднительное положение, в котором он очутился без денег в незнакомом городе, и так же беззаботно принять на себя навязанную ему обстоятельствами опасную роль чиновника, приехавшего из Петербурга для ревизии. Убедившись, что его действительно считают ревизором, он все больше и больше входит в эту роль и уже ничем не ограничивает свою разыгравшуюся фантазию»¹.

В сцене вранья не было никакого расчета, нарочитости: Хлестаков — Васильев просто выкладывал под влиянием какого-то вдохновения все, что приходило ему в голову.

С верным ощущением смысла всей пьесы проводил Васильев сцену представления чиновников. Он и не подозревает, что деньги, которые он с каждым разом все бесцеремоннее просит у них взаймы, — это взятки, предназначенные грозному ревизору. Неведение Хлестакова усиливало комизм ситуации и точно передавало суть гоголевской сцены. Такое решение находит опору в самом тексте пьесы.

¹ Корончевский Д. В. Сергей Васильевич Васильев. — «Ежегодник императорских театров», 1895—1896, прил. 3, с. 18.

...Судьба Васильева трагична. Он уходит со сцены в расцвете творческих сил: из-за болезни глаз, начавшейся в 1855 году, он начал постепенно слепнуть. Свой последний бенефисный спектакль, 27 января 1861 года, артист играл уже почти совсем слепым. Через год он умер.

В памяти современников С. В. Васильев остался как один из талантливейших актеров московского театра.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ театр в 50—70-е годы переживает наиболее сложный и противоречивый период своей истории. Большое влияние на его судьбу всегда оказывала близость ко двору. Если Малый театр называли в эту эпоху «вторым университетом», то Александринский театр продолжал быть прежде всего «императорским».

Дирекция императорских театров с нескрываемым пренебрежением относилась к русской драматической труппе. Явное предпочтение оказывалось иностранным труппам петербургской сцены и балету. На их содержание не жалели денег. Так, средства, отпущенные на балетные спектакли в 1858 году, более чем в четыре раза превышали сумму, выделенную для драматического театра. Директорами театра, как правило, назначались люди, плохо разбиравшиеся в сценическом искусстве. Их функции чаще всего сводились к формальному наблюдению за порядком и надзору за «благонадежностью» репертуара. Все это не могло не сказаться на общем уровне спектаклей Александринского театра, на его репертуаре, состоявшем в основном из реакционных, «охранительных», слабых в художественном отношении пьес.

Безраздельным владыкой Александринского театра был начальник репертуарной части П. С. Федоров, занимавший эту должность с 1853 по 1879 год. Бюрократические формы правления процветали в театре, делая его больше похожим на канцелярское учреждение, чем на творческий организм. Никаких существенных перемен не принес и образованный в 1858 году Театрально-литературный комитет.

Однако общественное оживление, острая идейная борьба в 60-е годы начинает сказываться и на Александринском театре. Появление демократического зрителя, утверждение русской буржуазии, все настойчивее заявляющие о себе новые требования времени воздействуют на театр. Пробуждается интерес публики к современной драме из русской жизни. Мелодрама и в особенности водевиль уже не пользуются былым успехом.

Но и обращаясь к современности, руководство театра стремилось оградить сцену от передовых идей революционеров-демократов. По-

этому основной репертуара становятся не лучшие произведения русской драматургии, а пьесы второстепенных авторов, чисто внешне, поверхностно касающиеся общественных проблем. «Великий вульгаризатор передовой общественной мысли, Александринский театр опошлял, принижал и высмеивал идеи разночинной радикальной интеллигенции, как затем давал отпор революционным идеям народничества»¹.

Те общественные вопросы, которыми бурлила русская жизнь, проникая на сцену. Александринского театра, обычно разрешались в соответствии с идеологией правительства, в угоду государственной власти. «Происходила вульгаризация идей и упрощение образов. Вся текущая жизнь препарировалась и показывалась под непоколебимым углом зрения буржуазной морали. Происходила критика существующих обычаев и взаимоотношений не со стороны их социальной несправедливости, а со стороны чрезвычайно ограниченных и относительных моральных норм... Выступая против взяточничества, он (театр.— И. Р.) видел его причину в дурных представлениях власти, которая сама по себе священна»².

На смену традиционному водевилю в 60-е годы пришла оперетта. Успех этого жанра на сцене Александринского театра грандиозен, хотя и не очень долгов по времени. В сезон 1868—1869 годов, например, было дано 42 спектакля «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Эти представления отвечали буржуазным вкусам. Оперетта развлекала, ее мир был легок и весел, с близкой и всем понятной моралью. Самой знаменитой актрисой, не знающей неудач в этом жанре, была В. А. Лядова. В 1870 году она умирает, и с нею вместе уходит необычайный триумф оперетты.

Довольно скромное место в репертуаре Александринского театра отводится в эти годы западноевропейской классике. Пьесы Шекспира, Мольера, Шиллера сходят со сцены, выдерживая всего по несколько представлений. Ничего нового в прочтение классики театр в этот период своей истории внести не мог. В трагедиях Шекспира и Шиллера господствовал старый стиль исполнения, со смертью В. А. Каратыгина окончательно пришедший в упадок.

Гораздо большее внимание театр уделяет исторической драме. Драматургия Кукольника и Полевого уже не может пользоваться былой популярностью: в новую эпоху эти авторы становятся неприемлемыми, чересчур примитивными для зрителя. Ставятся пьесы современных драматургов Н. А. Чаева, Д. В. Аверкиева. Идут исторические хроники А. Н. Островского «Тушино» и «Василиса Мелентьева». Идет и большое количество исторических драм, написанных самыми разными и, как правило, ничем не примечательными авторами. Наиболее значительным спектаклем, шедшим на сцене театра долгие годы, была трагедия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозно-

¹ Марков П. А. О театре, в 4-х т., т. 1. М., 1974, с. 164.

² Там же, с. 185—186.

го». Историческими спектаклями утверждалась идея величия и мудрости монархической власти, и даже проникнутая ненавистью к деспотизму пьеса Толстого не стала исключением. Изображая трагедию Грозного, театр прославлял мудрость монархической власти, призывал к ее уважению.

Актерское искусство Александринского театра развивается в основном в направлении совершенствования внешних приемов, техники исполнения. Формальное мастерство порой достигает очень высокого уровня. Величайшим мастером перевоплощения, виртуозно владеющим техникой актерского искусства, был В. В. Самойлов.

Современное содержание драматургии заставляет пересматривать традиционные приемы игры, рождает стремление к изображению конкретных образов, с характерными бытовыми чертами. Тем актерам, кому это удавалось, выпадал большой успех у публики.

Однако артистам с большим драматическим талантом, несущим глубокую общественную тему, на Александринской сцене было тесно. Исполнители, по характеру дарования близкие Щепкину или П. Садовскому, не уживались на сцене петербургского театра. Положение их было трудным, непрочным, присутствие в труппе нежелательным. Творчество талантливейшего актера-гуманиста А. Е. Мартынова — исключение для Александринского театра тех лет. Он был одинок в театре, ранняя смерть унесла его в расцвете творческих сил. Близкий Мартынову по направлению таланта П. В. Васильев в конце концов вынужден был покинуть столичную сцену. Театру оказывались ближе актеры, не слишком увлекающиеся социальными, философскими проблемами современности.

А. Е. МАРТЫНОВ

ВЫДАЮЩИМСЯ актером, пользовавшимся огромной популярностью в среде передовой демократической интеллигенции, был Александр Евстафьевич Мартынов (1816—1860). Его творчество было проникнуто горячей, искренней любовью к обездоленному, обиженному судьбой «маленькому» человеку, в его созданиях звучала тема «униженных и оскорбленных». Образы Мартынова потрясали глубиной страданий.

Родился Мартынов в бедной семье. Да и в дальнейшем нужда и лишения никогда не оставляли его. В 1827 году Мартынов поступает в Петербургское театральное училище, в балетный класс. Его педагогом был знаменитый балетмейстер III. Дидло. Он считал Мартынова способным учеником и прочил ему блестящее будущее: «Из этого тощего ветрогона при тщательной дрессировке выйдет второй Дидло»¹. После ухода его учителя в отставку Мартынов переходит в

¹ Цит. по кн.: А сее в Б. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., 1946, с. 9.

класс декорационной живописи. Но больше всего его привлекает драма, и вскоре он начинает обучаться в драматическом классе. Наставником Мартынова стал актер и драматург Петр Андреевич Каратыгин.

Еще в училище юному Мартынову пришлось сыграть множество ролей в водевилях. Так, в 1834 году он получил одобрение публики в водевиле А. Иванова «Жених-лунатик». Восемнадцатилетний Мартынов играл роль вдовца Заржавина, пятидесятилетнего влюбленного, и успешно справился с этой задачей.

В 1836 году Мартынов становится актером Александринского театра и продолжает играть во множестве водевилей. У него есть все необходимое, чтобы постичь тайны этого жанра: музыкальность, легкость, пластика, умение великолепно танцевать, приобретенное еще у Дидло. Мартынова буквально заваливают всевозможными ролями. Актриса А. И. Шуберт вспоминала: «И трепали же бедного Мартынова на пустяки! Он в один вечер играет, бывало, в шести дурацких водевилях... Загримированный толстым стариком, проваливается в садовую кадку, причем наружу остается одна голова, и поет в таком положении арию отрубленной головы из „Руслана и Людмилы“...»¹

Уже в водевилях начинает проявляться большой драматический талант артиста. Он не только смеется, но и глубоко сочувствует своим незадачливым простакам, комическим неудачникам. Благодаря Мартынову в простых водевильных персонажах зритель ощущает биение живого человеческого сердца, знакомого с невзгодами. Актер углублял образы драматургов, делал их крупнее и значительнее, лишал их бездумной веселости. «Дыхание трагического определяло грустный характер комизма Мартынова, комизма, в котором звучало затаенное страдание»². Это «затаенное страдание» вызывало горячий отклик зрительного зала.

Мартыновым восхищаются Некрасов и Белинский; великий критик угадывает будущую славу артиста. Смех Мартынова не раз сравнивали со смехом Гоголя, «смехом сквозь слезы», видя в этом близость актера «натуральной школе». Мартынов принес на сцену императорского театра великий гуманизм русской литературы.

Большим успехом пользовался Александр Евстафьевич в комедиях Мольера. Исполнение образов Мольера вызвало восхищение французской труппы. За роль Гарпагона в комедии «Скупой» они устроили актеру чествование, сравнивали гений Мартынова с гением Мольера.

Множество ролей сыграл Мартынов в гоголевском репертуаре. Белинский восторженно отзывался о его исполнении роли Ихарева в

¹ Цит. по кн.: Асеев Б. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., 1946, с. 9.

² Асеев Б. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., 1946, с. 12.

*А. Е. Мартынов*

комедии «Игроки». Выступление артиста в роли Хлестакова имело особое значение в сценической истории «Ревизора». До Мартынова Александринская сцена знала только Хлестакова — Дюра. Дюр воспринимал этот образ как традиционный водевильный персонаж, что вызвало резкий отзыв Гоголя. Совсем иной Хлестаков был у Мартынова. Он показал не просто «шута горохового», а сформированный социальной средой тип. Его герой был действительно «сосулькой», «тряпкой»; только в паническом страхе можно было принять этого Хлестакова за «важную птицу».

Сам Мартынов был не очень доволен своим исполнением, признавался друзьям, что ему тяжело в этой роли, что он чувствует себя не на месте. В этом особенность личности художника. Мартынову необходимо было открывать в человеке доброе, положительное начало. Он прекрасно играл и отрицательных персонажей, но внутренние они были ему чужды. Поэтому, видимо, и возникало чувство неловкости в роли, о котором говорил артист.

Эта особенность Мартынова-художника сказалась и в созданном им образе Расплюева. Главной для него была сцена второго акта, когда перепуганный возможностью ареста Расплюев вспоминает о своем гнезде, о голодных детях. В образе ничтожного мо-

шенника Мартынов угадывал отзвуки добрых чувств, тем самым несколько снижая сатирическую остроту характера, созданного драматургом.

В 1859 году Мартынов выступил в роли Мошкина в комедии И. С. Тургенева «Холостяк». Петербургские зрители еще хорошо помнили гастролы Щепкина, его исполнение этой роли. Не без робости решился Мартынов сыграть Мошкина. Успех оказался полным, признание — всеобщим.

В пьесе Тургенева была созвучная таланту Мартынова тема сострадания «маленькому» человеку и красоты, благородства, самоотверженности его души. Актер создал глубокий психологический образ. Тургенев был изумлен талантом Мартынова. Прекрасно знакомый с театральной сценой Европы, он писал в одном из своих писем: Мартынов «гениальнейший из всех актеров, каких я когда-либо видел»¹.

С большой любовью относился к Мартынову Островский. Это был единственный артист на Александринской сцене, близкий драматургу, точно рожденный для воплощения его образов. Александр Евстафьевич играл почти во всех пьесах Островского, поставленных в Александринском театре при жизни артиста. Вершиной его творчества стала роль Тихона в «Грозе» (1859). В этой роли во всю силу раскрылся трагический талант актера-гуманиста. Об исполнении Мартынова писали многие литераторы и критики, деятели театра. Память о его Тихоне сохранили на всю жизнь А. Я. Панаева, А. Ф. Кони, А. А. Стахович, А. Н. Баженов. Исполнение Мартынова было одним из самых глубоких, психологически верных постижений образа.

На торжественном обеде, данном в честь Мартынова редакцией «Современника», Островский так определял его заслуги и значение: «Вы не старались выиграть в публике на счет пьесы, напротив, успех ваш и успех пьесы были неразрывны... Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды... Наконец, самую большую благодарность должны принести вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что вы помогаете отстаивать самостоятельность русской сцены»².

Смерть Мартынова была тяжелым ударом для Островского, и не только для него. Ранний уход артиста из жизни вся демократическая интеллигенция переживала как большую потерю для русского искусства. Похороны Мартынова превратились в грандиозную демонстрацию.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Письма, т. 7. М.—Л., 1964, с. 201.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 12. М., 1952, с. 7—8.

II. В. ВАСИЛЬЕВ

БРАТ актера Малого театра С. В. Васильева Павел Васильевич Васильев (1832—1879) — один из немногих и самых талантливых продолжателей дела великого актера Мартынова на Александринской сцене. В труппу театра он поступает в 1860 году, в год смерти Мартынова, и многие роли умершего актера переходят к нему. Эти роли, как и направление искусства Мартынова, оказались близки Васильеву.

Начальное образование юный Васильев получил в Московском театральном училище, в балетном классе. Драматическим актером труппы Малого театра ему стать не удалось. Несмотря на успешные выступления в драматических спектаклях, его после окончания училища, в 1850 году, зачисляют в балет.

Оставаться балетным артистом Васильеву не хотелось. В том же 1850 году он отправляется в провинцию и вскоре становится известным актером. С успехом играет он в театрах Харькова, Полтавы, Одессы, Кишинева. В 1855 году, в Харькове, произошла очень важная для него встреча — с А. Е. Мартыновым. Игра Мартынова изумила молодого актера, заставила о многом задуматься. Мартынов в свою очередь заметил талантливого артиста и посоветовал ему ехать в Петербург, поступать на казенную сцену.

Васильев всю свою жизнь высоко чтит память Мартынова. Он считал его своим учителем, преклонялся перед его талантом. «Мартынов был гигант...— говорил Васильев.— Мы, актеры, многим обязаны ему. До того времени мы играли комедии, а особенно фарсы, как можно „чуждее“. Он первый показал нам, что сила во внутреннем чувстве, что как бы ничтожна ни была роль, везде надо стараться найти хоть что-нибудь человеческое и ухватиться за это, чтобы представить живое лицо. Многим открыл он глаза. Я всем, решительно всем обязан Мартынову»¹.

Действительно, многим был обязан Васильев своему великому предшественнику. Но русская сцена обязана Васильеву продолжением традиций Мартынова, его драматической темы в искусстве. Правдивость и глубина воспроизведения типов русского общества, простота и естественность исполнения, сочувствие простому человеку всегда были основой творчества Васильева.

Павел Васильевич не обладал идеальными сценическими данными, как его брат. Он был сравнительно невысокого роста, несколько грузноват. Но эти недостатки искупались страстностью, темпераментом, искренностью чувств. Актер не питал пристрастия к внешним сценическим эффектам, но его игра была всегда тщательно продумана, он никогда не пренебрегал деталями, отделкой роли.

Репертуар Васильева широк и разнообразен. Ему удаются и яркие комические роли, и роли драматического плана. Он играет в коме-

¹ «Эпоха», 1864, № 12, с. 27—28.

диях Гоголя — Осипа в «Ревизоре», Кочкарева в «Женитьбе» (1857). К лучшим из созданных им образов относятся Расплюев в «Свадьбе Кречинского» (1856), Михайла в пьесе Потехина «Чужое добро впрок не идет» (1857), Кузовкин в «Нахлебнике» Тургенева (1862), Ананий в драме Писемского «Горькая судьбина» (1863). В образах русских крестьян Михайлы и Анания проявилась народная основа искусства Васильева.

Самый большой успех приходит к актеру в пьесах Островского. Репертуар Островского помог артисту шире развернуть свой талант. В его произведениях он сыграл более двадцати ролей, тем самым, вслед за Мартыновым, способствуя утверждению Островского на Александринской сцене.

В 1861 году, в бенефис актрисы Ю. Н. Линской, была поставлена комедия «Свои люди — сочтемся»; Островский сам следил за работой. Главным героем спектакля стал Подхалюзин в исполнении Васильева.

Актер создал яркий сатирический образ мошенника, крупного стяжателя, образ современный, социально заостренный. Финал комедии был изменен Островским по требованию цензуры: представитель власти предупреждал Подхалюзина о справедливом наказании. Но Васильев разрушал веру в самую возможность подобного торжества справедливости. За дальнейшую судьбу его героя можно было не беспокоиться.

Одной из самых ярких ролей Васильева стала роль Краснова в пьесе Островского «Грех да беда на кого не живет», сыгранная в 1863 году. В этой роли во всю мощь раскрылось трагическое дарование артиста. А. Григорьев сравнивал его игру с игрой Мочалова: «Тут все было: и глубина понимания характера, и поэзия высокой души, и простота приема, и, наконец, увлечение вулканическое... Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой игры — мочаловская игра»¹.

Несмотря на успех у зрителей, положение Васильева в театре было сложным. Дух угодничества, беспрекословного подчинения театральной администрации претил гордому, независимому, вспыльчивому Павлу Васильевичу. Против него враждебно настроена часть труппы (во главе с премьером Самойловым), прекрасно ладившая с начальством. Сам характер искусства Васильева, демократические тенденции его творчества, стремление играть в лучших современных пьесах — все то, что вызывало горячую поддержку передовой части зрительного зала, — встречало резкое сопротивление со стороны фактического хозяина театра Федорова. В тяжелой атмосфере недоброжелательства проходила служба Васильева на сцене Александринского театра. У него отбирали роли, постоянно заменяли дублерами, ограничивали число выступлений.

¹ Григорьев А. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. — *Время*, 1863, № 2, с. 182.

В 1864 году Васильев покидает театр. Его уход вызвал резкое недовольство критики и публики администрацией театра. Через год артиста вынуждены были вновь принять в состав труппы. Однако ужиться в стенах императорского театра Васильеву не суждено. Через несколько лет, в 1874 году, он уже навсегда уходит из Александринского театра и начинает играть в Московском общедоступном частном театре.

В 1875 году Васильев отправляется на гастроли в хорошо знакомую ему провинцию. В этот период он создает свою последнюю крупную роль — роль Фамусова. Но здоровье уже было подорвано, одышка мешала играть, произносить текст. Болезнь усиливалась, и в 1879 году Васильев скончался.

Искусство этого большого актера, глубокая правдивость исполнения прокладывали путь многим будущим корифеям александринской сцены, так неблагодарно отнесшейся к его таланту.

В. В. САМОЙЛОВ

ОДНИМ из самых ярких и характерных по своим художественным принципам и идейным устремлениям актеров александринской сцены был Василий Васильевич Самойлов (1813—1887).

Творчество Самойлова во многом противостояло искусству А. Е. Мартынова и П. В. Васильева. Самойлов принадлежал к числу самых талантливых актеров «школы представления». Это был умный, тонкий артист, прекрасно знающий тайны сценического искусства, виртуозно владеющий техникой. Он стремился к сценическому эффекту, к эмоциональному воздействию, поражающему воображение зрителей. К социальной проблематике ролей артист был достаточно равнодушен.

Очень точную характеристику В. В. Самойлову дал Салтыков-Щедрин:

«Всем известно, что г. Самойлов — актер великий, но он актер всех стран и времен, а преимущественно всех костюмов...

Г-н Самойлов в высшей степени обладает этою способностью приурочивать свои роли к какой-нибудь национальности, к какому-либо возрасту, а по нужде даже и к какому-нибудь исключительному состоянию человеческого организма»¹.

Актер чаще всего шел от внешней характерности образа, удивительно точно передавая особенности поведения и речи героя, создавая достоверный, правдивый рисунок роли.

Родился Самойлов в артистической семье. В Александринский театр он пришел в 1834 году. Его дарование с блеском раскрылось в водевилях.

¹ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. в 12 т., т. 5. М.—Л., 1937, с. 151.

Артист поражал искусством трансформации, умением изменяться до неузнаваемости, играя в одной пьесе по нескольку ролей, выступая в самых разных обликах. Так, в водевиле Н. А. Некрасова «Актер» он появлялся то в образе старухи, то в образе татарина, то итальянца.

Блестяще проявилось и его искусство грима, умение раскрывать наиболее характерные черты персонажа. Работая над ролью, актер делал большое количество эскизов и находил максимально выразительный внешний облик героя. Этот прием работы над ролью он использует затем и в реалистической драме.

Большой интерес проявляет Самойлов к историческому репертуару. Он создает исторически точные, почти портретные образы, умеет захватывать воображение зрителя сценическими эффектами. Среди лучших его работ этого жанра — роль кардинала Ришелье в мелодраме Анисе-Буржуа и Лемуана «Серафима Лафайль» и в исторической пьесе Бульвер-Литтона «Ришелье».

А. П. Ленский с восхищением вспоминал сцену, в которой Ришелье — Самойлов встречается с кавалером Де Мопра, пришедшим убить его. Де Мопра читал список злодеяний Ришелье: «Самойлов слушает этот монолог сначала смущенный, но, угадав в убийце Де Мопра, которому он покровительствовал, начинает постепенно овладевать собой; тонкая улыбка змеится по его губам, фигура выпрямляется и растет, глаза начинают смотреть уверенно, и когда тот заканчивает, называя себя по имени, Самойлов восклицает: „На колени, мальчишка!“» Самойлов говорил эти несколько слов ни громко, ни тихо, но так, что всякий понимал, что не стать на колени было нельзя!.. Это производило такое впечатление, точно перед вашими глазами сверкнул клинок полированной стали!»¹

Водевиль и мелодрама занимали большое место в репертуаре Самойлова. Но артист не отставал от своего времени: появление новых тенденций в литературе сказалось и на его творчестве. В 50—60-х годах он выступает в пьесах, откликающихся на общественные вопросы, от водевилей с переодеваниями переходит к образам «маленьких» людей, героям писателей «натуральной школы». Правда, актер предпочитает играть не в пьесах Островского, а в пьесах Дьяченко — драматурга либерально-охранительной ориентации. Островский далек от идейного направления творчества Самойлова, артист следует иным художественным принципам. А. Н. Баженов писал об игре Самойлова в роли Оброшенова («Шутники» Островского): «В роли старика Оброшенова... г. Самойлов ухватился за две черты характера роли: за старческую суетливость и добродушие, на отделку которых положил немало искусства... Но мы не нашли у Оброшенова — Самойлова ни бесконечно горячей отцовской любви, ни отзывающегося душевны-

¹ Ленский А. П. Статьи. Письма. Записи. М., 1950, с. 74.

ми слезами смеха, что так сильно давало звать себя в исполнении г. Шумского»¹.

Ограниченность мировоззрения Самойлова резче всего сказалась в русской реалистической драме и европейской классике. Тот же Баженов, отмечая мастерство артиста в роли светского авантюриста Кречинского, отрицательно отнесся к одной характерной для него детали: актер изображал Кречинского поляком, произносил текст роли с легким польским акцентом.

«Почему г. Самойлов находит, что поляк скорее русского может быть шулером? Что за угловатый патриотизм такой?»² — писал критик. Такого рода штрих, делающий Кречинского не русским дворянином, а иностранным выходцем, значительно снижал социальную остроту комедии Сухово-Кобылина.

В пьесах Шекспира Самойлов играл Шейлока, короля Лира, Гамлета.

Аполлон Григорьев в отзыве о Лире — Самойлове очень верно определил сильные и слабые стороны таланта актера. Он писал об уме артиста, «изучившего до тонкости механизм драматической игры, превосходно гримирующегося и отлично представляющего внешние приемы и внешние проявления страстей и чувств».

В то же время критик отмечал, что «способность г. Самойлова, хотя и принадлежит к числу существенно артистических способностей, но низшей категории. Это способность переноситься в тело, а не в душу предположенной личности. Тело — и прежде всего тело, т. е. натура в грубом смысле — стоит всегда перед г. Самойловым. В Лире — он играет поэтому раздражительного и разбитого чуть что не параличом старика, в Шейлоке — жида из старой пьесы „Бердичевская ярмарка“»³.

Во многих ролях классического репертуара за мастерски найденными характерными чертами образа у Самойлова стояла правда частного случая, отдельного факта, а не глубокое обобщение сути образа. В то же время умение найти точные, достоверные черты внешнего облика, удивительная наблюдательность сделали актера великодушным исполнителем светских героев на сцене Александринского театра.

Самойлов был замечательным «режиссером» своих ролей. Он прекрасно чувствовал сцену. Его высокий профессионализм поднимал общий уровень актерского мастерства в Александринском театре.

¹ Баженов А. Н. Сочинения и переводы, в 2-х т., т. 1. М., 1869, с. 630.

² Там же, с. 171.

³ «Эпоха», 1864, № 1, с. 448—449.

Театр

80—90-х годов

XIX века

В ПОСЛЕДНИЕ десятилетия XIX века в России продолжается интенсивный рост капитализма. К концу столетия насчитывается около 40 тысяч промышленных предприятий. Развитие буржуазных отношений обостряет экономические и политические противоречия внутри монархического государства. Рост нищеты крестьянских масс приводит к усилению борьбы с феодально-крепостническими пережитками, с помещичьим землевладением. В городах, на промышленных предприятиях, вспыхивают забастовки.

Революционные идеи все сильнее сказываются и в области культуры. Цензура и реакционная критика стремятся заглушить влияние освободительных идей Чернышевского и Добролюбова, идей революционного народничества. После убийства народовольцами Александра II (1 марта 1881 года) правящие круги становятся на путь открытой реакции, подавляют любые проявления передовой общественной мысли; один политический процесс следует за другим.

Идеи революционного народничества вскоре изживают себя. Россия вступает в новый, пролетарский период освободительного движения. В 1883 году Г. В. Плехановым основывается марксистская группа «Освобождение труда». В 1895 году В. И. Ленин создает «Союз борьбы за освобождение рабочего класса»¹.

Общественная борьба находит отражение и в стенах театра. Напуганное неудержимым ростом революционного движения, правительство стремится оградить сцену от проникновения передовой общественной мысли. Цензура и театральная дирекция чинят всевозможные препятствия появлению на афише императорских театров имен Островского, Сухово-Кобылина, Л. Толстого. Но подавить развитие гражданских тенденций не удастся. Малый театр ставит героико-романтические спектакли, в которых звучат большие гражданские темы. В Александринском театре оживают мартыновские традиции демократического гуманизма. И в Малый, и в Александринский театр приходит целая плеяда замечательных актеров, вошедших в историю русского сценического искусства.

Вместе с тем большое влияние на театр оказывают буржуазные вкусы. Пагубное воздействие на искусство буржуазного зрителя, ждущего прежде всего развлечений, заметил еще Островский: «В этой

¹ *Обстоятельная характеристика пролетарского периода освободительного движения дана в заключительных главах учебника.*

публике нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой... Она чувствует по указаниям и заявляет свои восторги произведениям и талантам только рекомендованным. Чему эта публика самостоятельно горячо сочувствует, так это пошлым намекам и остроумию самого низкого сорта... Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведения и исполнения, а во-вторых, тем, что представляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют»¹.

Получают широкое распространение французские пьесы, переделанные на русский лад, по преимуществу комедии Эжена Лабиша, Викторьена Сарду.

Наиболее репертуарными отечественными драматургами становятся В. Крылов, И. Шпагинский, П. Невежин, Н. Соловьев (утративший связь с Островским). Эти авторы охотно касаются новых, модных тем, порою даже актуальных общественных вопросов, но делают это крайне поверхностно, лишь в угоду интересу к ним зрителей. Прекрасную характеристику подобных авторов дал старый литератор в повести П. П. Гнедича «Купальные огни»: «Есть какой-нибудь модный вопросец, жгучий — вот его и пристегнуть к делу, в цензурных размерах, разумеется; в моде студент — герой студент, в моде психопаты — психопат, либералы — либерал; и в обрисовке надо не своего взгляда держаться, а того, который больше в моде, по ветру нос держать».

Сюжеты таких пьес строятся на любовных перипетиях мелодраматического или комедийно-водевильного плана. Характерна шаблонность конфликтов, трафаретность отрицательных и положительных персонажей. «Земские врачи, учителя, земцы в косоворотках и белых картузах, учительницы, акушерки, провинциальные литераторы» — это, как правило, положительные персонажи, всегда одерживающие верх над отрицательными, каковыми оказываются «банковские деятели, железнодорожные инженеры, городские головы, отставные военные, адвокаты с большой практикой, издатели газет, богатые купчики, актрисы и приезжающие из столицы дамы... Профессор всегда ратовал в этих пьесах за честь и свободу... отставные военные всегда только пили и возвращались с охоты, а чиновники брали взятки и заигрывали с горничными»².

Авторы таких произведений стремились прежде всего к занимательности, внешней эффектности и «сценичности». Театр в результате засилья подобных пьес в целом отстает в своем развитии от ли-

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 12. М., 1952, с. 119.

² Варнеке Б. История русского театра, изд. 2-е. СПб., 1913, с. 628—629.

тературы. Новые темы и вопросы, которыми живет русская литература, получают здесь лишь эпизодическое отражение. Чехов, Толстой, современная зарубежная драма — редкие гости на сцене императорских театров.

Драматургия

Л. Н. ТОЛСТОЙ

ВОПРОСЫ театрального искусства всегда привлекали Льва Николаевича Толстого (1828—1910) как художника и мыслителя. Его интересовала русская и мировая драматургическая классика, а также эстетика драмы, проблема назначения театра, его роли в жизни общества. Тяготение к драматургии сопровождает его на протяжении всей творческой жизни. Замыслы первых драматических произведений относятся к 50—60-м годам — к началу писательского пути Толстого. В этот период он задумывает несколько комедий: «Дворянское семейство» и ее вариант «Практический человек», «Дядюшкино благословение», «Свободная любовь». Последняя же пьеса Толстого — комедия «От ней все качества» — написана в 1910 году, в конце жизни.

Драму Толстой считал одним из самых значительных видов литературного творчества по силе ее воздействия на общество. Этим, в частности, объясняется необыкновенная требовательность художника к собственным драматическим произведениям, тщательная работа над текстом, большое количество переделок, вариантов.

В 80-е годы в мировоззрении Толстого происходит серьезный перелом, который назревал в течение всей его жизни, полной постоянных мучительных поисков истины, путей к добру и справедливости. Огромное значение для понимания сложнейших противоречий творчества художника и мыслителя имеют статьи В. И. Ленина о Толстом. «По рождению и воспитанию, — писал Ленин, — Толстой принадлежал к высшей помещичьей знати в России, — он порвал со всеми привычными взглядами этой среды и, в своих последних произведениях, обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь»¹.

Писатель видел разрушение старой, патриархальной Руси. «Острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 20, с. 39—40.

его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания»¹. «Старые устои» крестьянской жизни были дороги Толстому, в их защиту он выступал в своих художественных произведениях и публицистических статьях. «Чья же точка зрения отразилась в проповеди Льва Толстого?» — задавал вопрос Лепин — и отвечал: «Его устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, по которой *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними»².

Столкновение России крестьянской, патриархальной, с Россией капиталистической лежит в основе конфликта многих произведений Толстого, и в частности его драмы «Власть тьмы» и комедии «Плоды просвещения».

В основу сюжета «Власти тьмы» (1886) лег реальный случай, о котором писателю сообщил его приятель, юрист Н. В. Давыдов.

Толстой рисует в драме страшную картину жестокости, нравственного уродства, духовной темноты, порожденной условиями крестьянской жизни. Власть тьмы делается особенно губительной из-за власти денег, капитала, вторгающегося в патриархальную жизнь крестьянина.

Матрена, мать Никиты, желает добра сыну и понимает это добро как довольство, богатство. Именно она и оказывается главным помощником и советчиком в совершаемых преступлениях. При этом преступления не паруют в ней глубокого спокойствия умудренного жизнью человека. Она уверена, что темные дела приходится совершать всем, — такова жизнь вокруг. Поэтому Матрена спокойно и деловито подготавливает сначала одно убийство, потом другое. Ложные представления о добре, о счастье, порожденные проникшим в деревню духом чистогана, убивают в ней живую душу.

Толстой специально подчеркивал обычность, заурядность образа Матрены. Именно эта обыкновенность образа делала его особенно страшным: зло творят не исключительные злодеи, а задавленные «властью тьмы» обычные люди. Ведь у Матрены есть и свои понятия о грехе. Она, например, не может допустить, чтобы ребенок не был окрещен перед смертью, — но само преступление грехом не считает.

Во «Власти тьмы» Толстой отразил не только изменения, происшедшие в быте пореформенной деревни, сложные экономические и социальные сдвиги. Он показал и враждебность основной массы крестьянства капиталистическим отношениям. Это ярко проявляется, например, в разговоре Митрича и Акима о бапках, о том, откуда там деньги берутся.

Бывший солдат, Митрич много повидал на своем веку. Горек и тяжел его опыт, мрачен его взгляд на жизнь, на судьбу челове-

¹ Лепин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 20, с. 39.

² Там же, с. 70.

ческую. Он не вмешивается в происходящие события. Но в его пассивности нет смирения. Гнусность и тяжесть жизни не убили в нем человечности, он сумел сохранить независимость, бесстрашие. «И не боюсь никого,— говорит Митрич.— Потому не вру, а как есть... А как не боюсь я людей — то мне и легко».

Аким Чиликин во многом уступает Митричу, прежде всего в трезвом понимании происходящего. Но именно этот неприметный, бедный старик оказывается у Толстого носителем высокого нравственного начала. В нем живет страстная тяга к добру и справедливости, он инстинктивно не приемлет ложь. В его душе один закон — закон человеческой совести. И Аким значителен этой своей верой в добро и справедливость, неспособностью примириться с тем, что считает грехом. Он уходит из дома Никиты, отказывается от его денег: «Не могу я, значит, тае, в вашем доме, тае, не могу, значит, быть, быть не могу, простите... Ты в богатстве, тае, как в сетях. В сетях ты, значит. Ах, Микишка, душа надобна!»

Для Акима жить «в грехе», совершая преступления, страшнее, чем терпеть наказание за преступления. К сознанию этой истины в конце концов приходит и Никита.

Бросив Марину, Никита делается хозяином в доме Анисьи. Овладев деньгами жены, он не знает удержу: пьет, куражится над Анисьей. Одно преступление неминуемо влечет за собой другое: вскоре Никита совершает еще более страшное злодеяние — убийство ребенка. Судьба Никиты как бы раскрывает смысл подзаголовка пьесы: «Коготок увяз — всей птичке пропасть».

Но Никита не прирожденный злодей, в нем есть добрые человеческие чувства. Ему было искренне жаль умирающего Петра, он сопротивляется решению Матрены и Анисьи убить ребенка. Никита скорее безволен, легко поддается на уговоры и, ощущая неприглядность того, что делает, пытается оправдать себя. Утешение он находит в том, что любой бы так поступил на его месте, что все идет обычным порядком.

Толстой с потрясающей реалистической силой раскрыл условия, порождающие преступление. Но при этом он не освободил человека от ответственности за свои поступки. В обстоятельствах жизни есть объяснение зла, но нет оправдания перед судом совести.

Ромен Роллан после представления «Власти тьмы» в Париже (ноябрь 1888 года) записал в своем дневнике: «Чудесно искусство Толстого. С первого взгляда поражает реализм происходящего и чудовищность фактов. А по мере того как раскрывается огромное полотно драмы, с убедительной мощью выявляется и предстает перед нами нравственная сила автора»¹.

Покаяние Никиты — это избавление от власти тьмы, от силы денег. Его признание в преступлении показано как нравственное воз-

¹ Цит. по ст.: М. Хранченко. Толстой — драматург.—*Театр*, 1960, № 11, с. 20.

рождение, торжество совести. «Не щити мы меня,— обращается он к Акулине.— Не боюсь я теперь никого. Прости меня, мир православный! (*Кланяется в землю.*)» У всех присутствующих раскаяние Никиты вызывает страх и недоумение,— только Аким горячо подерживает его.

Появление «Власти тьмы» в 1886 году в печати вызвало горячий отклик передовой русской интеллигенции. С восторгом отзывались о пьесе Репин, Стасов, Немирович-Данченко. Реакционная же печать начала травлю Толстого. Драма появилась в год официального празднования 25-й годовщины «освобождения» крестьян и звучала особенно резким диссонансом на фоне славословий в честь тех «благ», которые получило крестьянство. Толстого обвиняли в безбожии и нигилизме. Царь требовал прекращения продажи пьесы, цензура запретила играть ее. «Власть тьмы» прошла на многих сценах мира, но в России удалось добиться разрешения на ее постановку только через девять лет.

После социально-психологической, философской драмы из крестьянской жизни Толстой пишет комедию «Плоды просвещения» — о праздной и пустой жизни дворянства (начало работы над пьесой относится к 1886 году, завершена она в 1890 году).

В дом богатого барина, владельца 24 тысяч десятин земли, Леонида Федоровича Звездинцева приходят три мужика покупать землю. Толстой сталкивает два мира — мир барского дома, где легко и беззаботно расточают деньги на пустые забавы, и мир тружеников-крестьян, где каждая копейка добывается потом и кровью.

В жизни обладателей барского дома нет ленивой скуки, открытого безделья. Напротив, все здесь чем-то занято, куда-то спешат, у всех есть какая-то деятельность. Но чем же они заняты и что это за деятельность?

Сын Звездинцева, двадцатипятилетний Василий Леонидович, — «кандидат юридических наук, без определенных занятий, член общества велосипедистов, конских ристалищ и общества поощрения борзых собак». Его друг Петрищев — «кандидат филологических наук, ищущий деятельности, член тех же обществ, как и Василий Леонидович, и, кроме того, общества устройства ситцевых и коленкорových балов». Представитель старшего поколения, Сахатов Сергей Иванович, — «бывший товарищ министра, элегантный господин, широкого европейского образования, ничем не занят и всем интересуется».

По сути дела, деятельность Звездинцевых и их знакомых такая же никчемная, праздная, как и вся их повседневная жизнь. Как ничтожны и мелки эти заботы об устройстве костюмированных балов, об основании новых обществ по сравнению с делом мужиков, которых мир «вполномочил» на покупку земли! Для мужиков земля — это вопрос жизни, от этого зависит их существование. И этот важнейший для крестьян вопрос господа решают на спиритическом сеансе, обращаясь за советом к «духам».

Семейство Звездинцевых и все их знакомые обладают одной общей чертой: каждому из них свойственно совершенное довольство собой, полное внешнее и внутреннее благополучие. Эта черта делается заметной еще в списке действующих лиц. О Леониде Федоровиче, между прочим, сказано: «Свежий мужчина, около 60 лет, мягкий, приятный джентльмен». Бетси, его дочь, — «кокетка и хохотунья». Василий Леонидович — «молодой человек, пользующийся прекрасным здоровьем и нескрываемой самоуверенностью». Доктор, «лет 40, здоровый, толстый, красный человек». Барон Клингсеп (Klond) — «вполне соггест и потому спокоен душою и тихо весел». Самоуверенность, довольство собой, отсутствие серьезных забот и тревожений сопровождаются полным отсутствием интересных, значительных черт характера.

Совсем иначе характеризуются мужики и те слуги, которые горячо им сочувствуют. Здесь Толстой говорит о доброте, рассудительности, сметливости. Например, камердинер Федор Иванович представлен автором как «образованный и любящий образование человек». Это люди с серьезными заботами, огорчениями, даже трагедиями. Кухарка — «недовольная», по определению Толстого. Повар — спившийся человек, выброшенный из жизни, доведенный до последней степени озлобленного отчаяния.

В разговорах мужиков с барином все время звучит стоп о земле, без которой они не могут больше жить. «Помилосердствуй, отец, — говорит 3-й мужик, — земля наша малая, не то что скотину, — курицу, скажем, и ту выпустить некуда. (*Кланяется.*) Не грехи, отец!» «Нам без этой земли надо жизни решиться», — добавляет 2-й мужик. «Двистительно, без земли наше жительство должно ослабнуть и в упадок произойти», — подводит итог самый опытный из них. Для мужиков все зависит от того, согласится ли Звездинцев продать землю в рассрочку.

Звездинцев вовсе не злой или жестокий человек, в нем нет никаких черт помещика-деспота, однако горько пришлось бы мужикам, если бы не остроумная проделка горничной Тани.

Толстой осмелел в своей комедии реальное явление — моду на спиритизм, увлечение беседами с «душами умерших». Многие узнавали себя в персонажах комедии. Знакомый Толстого профессор-зоолог Н. П. Вагнер обиделся, увидев себя в Кругосветлове.

Но Толстой осмеивал не просто частных людей и отдельные случаи. В его изображении — широкий обобщающий смысл. В ответ оскорбленному Вагнеру Толстой писал об образе Кругосветлова: «Профессор же является как олицетворение того беспрестанно встречающегося и комического противоречия: исповедание строгих научных приемов и самых фантастических построений и утверждений»¹, т. е. смеси науки с авантюризмом, характерной для буржуазного об-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 65. М., 1953, с. 59.

щества. Авантюризм порождается страстью праздных людей к сепсации, к заполнению пустоты жизни «острыми ощущениями». Сам Толстой недвусмысленно выразил свое отношение к спиритизму: «...если бы я услышал голос духов или увидел бы их проявление, я обратился [бы] к психиатру, прося его помочь моему очевидному мозговому расстройству»¹.

Постепенно легкий комедийный топ пьесы перерастает в злую сатиру на «просвещенных» господ. С беспощадной иронией автор рисует плоды их «просвещения». Ведь все герои из высшего общества — не просто светские люди, а люди ученые. И тем не менее их отличает самое фантастическое суеверие, отсутствие элементарного здравого смысла. Их паукообразные рассуждения ведутся о крайне нелепых вещах. Эти люди далеки от всего происходящего вокруг.

Комизм ситуации усиливается благодаря своеобразному художественному приему. Толстой показывает своих светских героев как бы дважды — самих по себе и в восприятии мужиков и слуг в доме. Сколько любопытного узнают мужики о жизни господ из рассказов кухарки, буфетчика Якова, Тани! Многое вызывает у них самый искренний смех. В этих рассказах действительно масса неподдельного, здорового, веселого юмора. Один из мужиков высказывает опасение по поводу Тани: «...не гожаешься ты для мужицкой работы». «Я-то? — переспрашивает Тапя. — Вы бы посмотрели, как я барыню затягиваю. Другой мужик так не потянет». «Да куда ж ты ее затягиваешь?» — недоумевает будущий свекор Тани. — «Да так на костях и сделано, как куртка, по ших пор. Ну, на шнуры и стягиваешь, как вот запрягают, еще в руки плюют».

«2-й мужик. Засупониваешь, значит?

Таня. Да, да, засупониваю. А ногой в нее ведь не упрешься. (Смеется.)»

Совсем ипой тон разговора у кухарки. Не случайно Толстой отметил две наиболее характерные ее черты: «говоруныя» и «недовольная». В ее речах сквозит не только недовольство, но и презрение к господам. «Да уж как здоровы жрать — беда! У них ведь нет того, чтобы сел, поел, перекрестился да встал, а бесперечь едят, — рассказывает кухарка. — Только, господи благослови, глаза прoderут, сейчас самовар, чай, кофе, щиколлад. Только самовара два отопьют, уж третий ставь. А тут завтрак, а тут обед, а тут опять кофий. Только отвалятся, а сейчас опять чай. А тут закуски пойдут: конфеты, жамки — и конца нет. В постели лежа — и то едят».

Такая жизнь дика, невероятна для мужиков. Они с презрением относятся к господам, им не за что уважать их. Три мужика, изображенные Толстым в пьесе, паделепы здравым смыслом, наблюдательностью, чувством юмора. Узнав о том, что Вово, как единственный сын, освобожден от воинской повинности, один из них замечает: «Для

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 74. М., 1954, с. 169.

прокорму, скажем, родителей оставлен. Это правильно». «Этот прокормит, что и говорить», — скептически замечает 2-й мужик.

Устами своих героев — тружеников, крестьян-землепашцев — Толстой беспощадно осуждает праздную, пустую, паразитическую жизнь дворянского класса. Столкновение этих столь разных миров рождает ощущение резкого общественного, социального конфликта.

С января по октябрь 1900 года Толстой напряженно работает над новым драматическим произведением — «Живой труп». Так же как «Власть тьмы», драма была написана на основе реального факта — судебного процесса по делу супругов Н. С. и Е. П. Гимер.

С подробностями прогремевшего на всю Россию дела «о двоебрачии» Толстой познакомился в 1897 году благодаря Н. В. Давыдову, который в свое время дал ему сюжет для «Власти тьмы». Известный юрист А. Ф. Кони видел в процессе Гимеров «яркий случай противоречия между правдой житейской, человеческой — и правдой формальной, отвлеченной»¹. Это обстоятельство не могло не остановить внимания Толстого.

Но история Гимеров все же была лишь внешним толчком для создания замечательной драмы Толстого. Художник по-своему переосмысливает происшедшее и на основе конкретного факта создает сложное социально-философское произведение, психологическую драму, близкую по своим художественным особенностям к пьесам А. П. Чехова. Драма «Живой труп» стала итогом долгих раздумий, сомнений и поисков Толстого.

В статье «Толстой и пролетарская борьба» В. И. Ленин писал: «Толстой с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы, с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество: церковь, суд, милитаризм, „законный“ брак, буржуазную науку»². Эту оценку можно отнести и к драме «Живой труп». Произведение Толстого пронизано мучительной «тревогой совести», болью за человека и гневом против калечащих душу условий современного общества. В этом непреходящее значение драмы Толстого.

Еще в 1894 году Толстой делает в дневнике такую запись: «Ясно пришла в голову мысль повести, в которой выставить бы двух человек: одного — распутного, запутавшегося, павшего до презрения только от доброты, другого — внешне чистого, почтенного, уважаемого от холодности, не любви». Эти два человеческих типа и были позднее воплощены в образах Федора Протасова и Каренина.

Толстого интересует образ человека, отказывающегося от благ и привилегий, даруемых происхождением, богатством, положением. Таким «выламывающимся» из своего класса человеком и становится Федор Протасов, главный герой драмы «Живой труп». Стремление уйти

¹ Кони А. Ф. «Живой труп» в действительности. — «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. 6, с. 18.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 20, с. 70.

от зла жизни, вырваться из мерзости окружающего мира определяет трагизм его судьбы. Это стремление и приводит Протасова «на дно». Он отвергает лживые, лицемерные моральные и социальные законы буржуазного общества. В его уходе, сознательном устранении из жизни выражается протест чистого душой человека.

Сидя в грязной комнате трактира, Федор говорит о трех возможных путях, уготованных человеку судьбой: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, паживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть не умел, по главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость. Для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забиться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал. И вот дошелся. (Пьет.)»

Толстой постепенно раскрывает сложный внутренний мир своего героя, его душевную красоту. Человеческая суть Федора резко противоречит тому, что о нем говорят, что внешне проявляется при первом знакомстве с ним. По первой сцене драмы, где еще не появляется Протасов, можно сделать вывод о нем как о безнадежно дурном человеке. Плохо в доме Протасовых. Болен ребенок, нет денег, в отчаянии жена Федора — Лиза, а он, забрав последние деньги, где-то кутит. Но далее Толстой показывает сложную душевную жизнь своего героя, и читатель (зритель) начинает оценивать его по-другому. За внешней стороной поведения человека Толстой угадывает иной, запятанный в глубину смысл, порой прямо противоположный тому, что лежит на поверхности. Внутреннее течение драмы изменяет наше отношение и к Протасову, и к Каренину. Виктор Каренин, друг Протасова, кажется поначалу воплощением благородства и самоотверженности. Он давно любит Лизу, не оставляет ее в тяжелые минуты. По ее просьбе он пытается «образумить» Протасова, уговаривает его вернуться в семью и готов сделать еще больше, кроме одного — понять своего друга.

Протасов ищет в жизни других ценностей, чем Каренин. В старинных песнях цыган он чувствует дикую красоту и волю, находит освобождение от пошлости и лицемерия. Слушая песню, он просит: «Не разговаривайте. Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» Этот на первый взгляд легкомысленный человек обладает удивительной глубиной восприятия поэтической стороны жизни и душевной чуткостью. Поэтому к нему тянутся чистые, поэтические натуры.

Каренин совершенно глух к тому, что увлекает Федю. Придя к цыганам за Протасовым, он чувствует себя неловко. Человека духовно и душевно узкого, ограниченного, его шокирует подобное общество.

Протасов часто осуждает себя и превозносит Каренина. «Ты лучше меня... Какой вздор! Лучше меня нетрудно быть. Я негодяй, а ты хороший, хороший человек», — говорит он Каренину. Но Саша возмущена до глубины души даже мыслью о возможности такого сравнения. Что же подкупает в Протасове чистую, непосредственную Сашу и самоотверженно любящую его цыганку Машу? Они чувствуют в нем

огромное душевное богатство, искренность и доброту. Этой истинной доброты и широты восприятия жизни лишен Каренин. Мать Виктора Каренина рассказывает о нем Лизе: «Это гордая душа. Он был горд еще семилетним мальчиком. Горд не именем, не богатством, но горд своей чистотой, своей нравственной красотой, и он соблюдал ее». В нравственной красоте, которая вызывает чувство гордости, есть нечто от тщеславия, от позы. Каренин точно играет роль высокопоставленного, добродетельного человека — роль прекрасную, но все же роль. Это тип человека «внешне чистого, почтенного, уважаемого от холодности, не любви», о котором Толстой писал в дневнике.

Толстой строит конфликт на столкновении правды человеческой и правды официальной, законодательной, показывает бессмысленную жестокость, несостоятельность суда в решении человеческих судеб. Живая человеческая жизнь вступает в неразрешимое противоречие с нормами морали, законами общества, устои которого охраняют официальные власти. Литератор Евгений Аничков оценил «Живой труп» как «новый взрыв негодования Льва Толстого против современного суда и *explicite* [подробно, детально] суда вообще, против церкви, мешающей разводиться, вообще против государства»¹.

В сцене суда много эпизодических лиц, передающих атмосферу разбирательства. В здании суда царит возбуждение, восхищение, вызванное речью адвоката. Для большинства присутствующих это — захватывающий спектакль. Сам адвокат Петрушин необыкновенно оживлен и доволен собой. Среди этого общего оживления печальным диссонансом звучат слова Феи: «Глупо, пошло. Скучно. Бессмысленно». Торжество правосудия обернулось смертным приговором для Протасова. Он спрашивает адвоката, что может быть в худшем случае. — «В худшем случае ссылка в Сибирь... и вас и вашей жены». — «А в лучшем?» — «Церковное покаяние и, разумеется, расторжение второго брака». «То есть они опять меня свяжут с ней, то есть ее со мной?» — со страхом переспрашивает Федор. — «Да, уж это как должно быть».

Комедия суда превращается в трагедию для Протасова. Тупая сила закона убивает его. Уйти от той жизни, которая вызывала ощущение стыда, не удается. Самоубийство Протасова не только акт самопожертвования ради счастья Лизы. Возвращение к прежнему для него невозможно. В жизни нет выхода. Остается лишь один — в небытие.

Драма «Живой труп» стала известна только после смерти Толстого, в 1911 году. Ее появление на сцене и в печати вызвало необыкновенно острую полемику. Реакционная печать увидела в ней ниспровержение государственных основ.

Пьеса сразу же завоевывает сцену столичных и провинциальных театров. Меньше чем за год она была поставлена в 24 театрах. В МХТ

¹ «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. 6, с. 28.

с января по октябрь 1912 года драма прошла 59 раз. Образ Федора Протасова вошел в репертуар многих выдающихся актеров мирового театра.

Пьесы «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп» и сейчас ставятся на сценах многих театров России и Европы, оказывают большое влияние на развитие русского и советского театра.

Актерское искусство

МАЛЫЙ ТЕАТР

В 80—90-е ГОДЫ Малый театр переживает один из самых сложных и противоречивых периодов своей истории.

Засилье мелкотемного репертуара, бабальных, пустых, строящихся по шаблону развлекательных пьес снижало общий уровень исполнительского искусства, вырабатывая штампы, ремесленные приемы исполнения, пагубно сказывавшиеся и на постановках подлинно художественных пьес. Еще Островский в своих записках постоянно подчеркивал мысль о значении полноценного литературного материала для создания русской национальной сценической культуры: «Мы должны пачипать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уж пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тепащих буржуазное безвкусие»¹. Между тем три четверти репертуара Малого театра составляли бездарные, пошлые пьесы-однодневки, подражательные и пустые.

Необходимость укрепления репертуара серьезными, высокохудожественными произведениями прекрасно сознавалась крупнейшими актерами Малого театра. Но цензура всячески препятствовала проникновению лучших современных пьес на его сцену. С большим трудом удалось добиться разрешения на постановку пьес Сухово-Кобылина («Дело», шедшее под названием «Отжитое время», 1882) и Льва Толстого («Плоды просвещения», 1891, и «Власть тьмы», 1895). Опорой творчества крупнейших артистов в этих условиях оказывается зарубежная классика. Постановки драм Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега, Гюго стали событиями в театральной жизни Москвы 80-х годов. В них зритель видел утверждение великих героических идей гражданского подвига, борьбы с произволом и насилием.

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 12. М., 1952, с. 128.

К началу 90-х годов относится первая постановка Ибсена на сцене Малого театра («Северные богатыри», 1892). Но в целом Малый театр значительно отстает в обращении к новой западной драме от возникших в 90-е годы театральных трупп. Вместо Гауптмана, Ибсена, Золя, Зудермана, Бьернсона, Метерлинка на его сцене идут салонно-бытовые пьесы Ожье, Дюма, Пальерона.

В 90-е годы героико-романтическая тема классического репертуара несколько затухает. Эпоха выдвигает перед театрами новые темы, требующие решения новых художественных задач. В актерском искусстве проявляются тенденции к тонкому изображению сложного внутреннего мира человека, к углубленной психологизации образов.

Труппа Малого театра к концу XIX века была необыкновенно богата талантливейшими актерами. В ней сосредоточились крупнейшие артисты своего времени, принесшие славу Малому театру и всему русскому искусству. Это Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, М. П. Садовский, А. П. Ленский, О. О. Садовская, А. И. Южин-Сумбатов. Они являлись хранителями заветов Щепкина, Мочалова, Прова Садовского, творцами искусства высокой гражданственности, героизма, жизненной правды.

Г. Н. ФЕДОТОВА

ОДНОЙ из крупнейших актрис Малого театра была Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925). Ученица И. В. Самарина, она очень скоро обращает на себя внимание Щепкина, и он постоянно заботится о ее образовании и таланте. Многие из советов великого актера-реалиста Федотова помнила всю свою жизнь.

Актриса родилась в 1846 году в Орле. Родители ее умерли, когда она была совсем маленькой. Девочку удочерила помещица Познякова. Под этой фамилией актриса выступала на сцене до выхода замуж (в 1863 году) за актера, драматурга и режиссера Малого театра А. Ф. Федотова.

В Московском театральном училище Федотова обучалась в балетном классе. Вскоре ее начинают занимать на выходах, в дивертисментах. Но балет не увлек ее. В возрасте 13 лет она переходит в драматический класс.

Первое выступление в большой роли состоялось в январе 1862 года: Федотова играла роль Верочки в драме П. Д. Боборыкина «Ребенок». Спектакль шел с большим успехом, вызовов не было конца. Зрители восхищались игрой юной, необыкновенно обаятельной, стройной девушки с огромными черными глазами. Тонкий знаток театра А. И. Урусов, тогда еще студент, восторженно отзывался в «Библиотеке для чтения» о неподдельном чувстве, искренности и теплоте игры юной дебютантки. Вскоре после дебюта М. С. Щепкин взял Федотову к себе в дом и до замужества она не выходила из-под опеки знаменитого актера.

В том же 1862 году Федотову зачисляют в труппу Малого театра. Юную актрису отличает необыкновенная трудоспособность, полная отдача в работе над ролью. К концу 60-х годов она становится ведущей актрисой театра; играет очень много, в самых разных пьесах, и современных и классических. В 1870 году наступает перерыв в ее сценической деятельности. Тяжелая болезнь, усиленная семейной драмой, едва не погубила Федотову, почти на два года оторвала ее от сцены. В 1872 году она возвращается в театр. Талант актрисы крепнет, развертывается во всю силу.

Образы, созданные Федотовой, отличаются неповторимым своеобразием и совершенством отделки. Постепенно преодолеваются некоторые черты мелодраматической патетики, проявлявшиеся в первые годы пребывания в театре. Все больше и больше актрису привлекает серьезный репертуар, классическая драматургия. Много творческих удач приносят ей произведения Островского. Всего она сыграла 29 ролей в его пьесах. Роли Снегурочки и Василисы Мелентьевой драматург предназначал специально для нее.

В течение 35 лет играла Федотова роль Катерины в «Грозе». Впервые она выступила в этой роли в 1863 году. Ее Катерина была натурой страстной, порой доходящей до порывистой экзальтации. Актриса уделяла мечтательность и религиозность в ее характере, передавала мучительную внутреннюю борьбу между чувством к Борису и сознанием греховности своей любви. Это душевное страдание и приводило ее к раскаянию, а затем к гибели. Самым сильным моментом спектакля была сцена покаяния Катерины.

Федотова создавала живой, достоверный образ. Ее Катерина была реальной русской женщиной. Актриса уделяла большое внимание манере поведения, жестам, мелодике речи, различным бытовым деталям. Е. Д. Турчанинова вспоминала о Федотовой — Катерине: «Ее походка, сдержанные жесты, поклоны, знание своеобразного старорусского этикета, манера держать себя на людях, говорить со старшими, одеваться, носить платок и т. д. — все это сразу переносило в далекое, далекое прошлое и воскрешало картины жестокого, старого русского быта»¹.

Раскрывая душевную трагедию Катерины, актриса вызывала не столько чувство протеста против «темного царства», сколько чувство жалости, сострадания к своей героине. В этом сказалась, несмотря на мастерство исполнения, некоторая идейная ограниченность трактовки образа.

Долгие годы оставалась в репертуаре Федотовой роль Василисы Мелентьевой в одноименной пьесе Островского, впервые сыгранная в 1868 году. В работе над ролью принимал участие сам автор, помогая вжиться в образ героини. Федотова изображала страстную, волевою женщину. В пей не было ничего зловещего, мелодраматически устрашающего; она была смела до дерзости, хитра и тщеславна. С большим

¹ «Е. Д. Турчанинова». Сб. ст. М., 1959, с. 74.



Г. Н. Федотова — Катерина
в «Грозе» Островского. 1863

мастерством и вдохновением Федотова создавала яркий, живой, убедительный образ.

С огромной драматической силой сыграла актриса роль Кручинины в пьесе Островского «Без вины виноватые». Полностью раскрыть сложность и глубину этой роли ей не удалось; в ее исполнении сказывались мелодраматические черты, несколько упрощавшие образ, созданный драматургом. Но зрители были захвачены глубиной переживания, горечью страданий героини. Публика плакала, глядя на Кручинину — Федотову в первой картине, когда перед ней открывается жестокая правда: она узнает об измене любимого. «Не было зрителя, — вспоминает один из очевидцев спектакля, — который бы не плакал и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал все нарастающую тревогу, словно какой-то ток душевного трепета протягивался между сценой и зрителем и все взвинчивал и взвинчивал чувство зрителя последовательными беспокойными нервными толчками, а завершительное восклицание артистки: „Ну, теперь вы совсем свободны!“ — приобретало потрясающую силу. И какими разнообразными чувствами была насыщена эта фраза в устах артистки: и отчаяние, и негодование, и убийственное презрение, и острая тоска — все сплеталось здесь в общий клубок и, словно молнией, освещало тот

душевный ад, который в эту минуту должен был гореть в несчастной матери и брошенной любовнице»¹.

В пьесах Островского Федотова играла не только образы драматического плана. С блеском, остротой, виртуозностью художника, владеющего тайнами сценической выразительности, исполняла актриса роль Лидии Чебоксаровой, а затем ее матери в «Бешеных деньгах», роль Мурзавецкой в «Волках и овцах».

Именно игре Федотовой в роли Лидии Чебоксаровой (1870) спектакль «Бешеные деньги» был обязан необычайным успехом. Актриса верно поняла замысел автора и предельно точно раскрыла внутреннюю суть блестящей светской жепщины, для которой роскошь и богатство оказываются сильнее морали. Ее героиня сознавала силу и власть своей красоты и расчетливо использовала ее. Федотова — Лидия появлялась, одетая в модный костюм, в белокуром парике, в пенсне. С аристократическим пренебрежением обращалась она со своими поклонниками. От всей ее манеры держаться веяло самоуверенностью, эгоизмом, привычкой к жизни праздной, не обремененной заботами.

Сатирически заостренно исполняла Федотова роль алчной, лицемерной хапжи Мурзавецкой в спектакле 1893 года (он был возобновлен на сцене Малого театра после длительного перерыва).

Богатство, разносторонность таланта Федотовой, высочайшая техника игры и обаяние искреннего, неподдельного чувства сделали ее одной из самых замечательных исполнительниц шекспировских образов. Она с огромным успехом выступала и в комедиях, и в трагедиях Шекспира: Катарина («Укрощение строптивой»), Беатриче («Много шуму из ничего»), леди Макбет («Макбет»), Волумния («Кориолан»).

С удивительной легкостью, с искрящимся молодым задором играла Федотова Беатриче в комедии «Много шуму из пичего». Она виртуозно передавала кокетливую колкость, задор, остроумие своей героини, сложную гамму переживаний Беатриче, когда та старается за дерзостями Бенедикту скрыть зарождающуюся любовь к нему.

Мрачной, трагической силой был проникнут образ леди Макбет в более поздний период творчества Федотовой. Современники писали о зловещих, демонических чертах созданного ею характера. Наряду с этим Федотова давала глубокий психологический анализ сложнейшего шекспировского образа. Актриса великолепно передавала внезапное смятение леди Макбет после совершенного преступления. В. И. Немирович-Данченко писал о том, как Федотова «с криком, искренно вырвавшимся из груди, падала в обморок» и «как бы инстинктивно схватывала мужа за руку, словно желая показать этим движением, что она уже сознала весь ужас своей честолюбивой мечты»².

¹ Кизеветтер А. А. *Театр. М., 1922, с. 93.*

² Д. [Немирович-Данченко В. И.] «Макбет» на сцене Малого театра. — «Русские ведомости», 19 января 1890 г.

А. В. Луначарский писал о шекспировском репертуаре актрисы: «Федотова была настоящей артисткой для изображения центральных женских фигур Шекспира, и именно фигур, полных сил, активности, либо радостей жизни, либо до злодейства наступательной энергии... Она была менее склонна к изображению натур пассивных, жертвенных»¹.

Федотова вела большую педагогическую работу и не прекращала ее даже после ухода из театра (1905). Актриса оказывала постоянную поддержку А. П. Ленскому, а также К. С. Станиславскому в период его деятельности в Обществе искусства и литературы. Константин Сергеевич считал прославленную актрису Малого театра своей наставницей. Великий режиссер-новатор писал о ней: «Г. Н. Федотова была прежде всего огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актерской техники»².

Советское государство высоко оценило артистическую деятельность Г. Н. Федотовой: в 1924 году ей было присвоено звание Народной артистки республики.

М. Н. ЕРМОЛОВА

С ИМЕНЕМ Марии Николаевны Ермоловой (1853—1928) связана целая эпоха в истории Малого театра. Ее знала вся Россия. Она была кумиром, художником, воплотившим самые дорогие, светлые мечты и надежды своего поколения. «Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она была поэтом свободы на русской сцене. Она имела огромное, побеждающее влияние на молодежь своим пафосом»³, — писал Немирович-Данченко.

В созданиях Ермоловой воплощались идеи и образы, рожденные революционным подъемом 70-х годов. В годы глухой реакции 80-х годов трагическая мощь ее искусства потрясала сердца современников, вдохновляла смелым утверждением величия и красоты подвига.

Ермолова была щедро одарена природой. Станиславский, преклонявшийся перед Марией Николаевной, писал: «Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины... Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т., т. 3. М., 1964, с. 224.

² Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 39.

³ Немирович-Данченко В. И. Мария Николаевна Ермолова. — Сб. «М. Н. Ермолова». М., 1955, с. 316.

Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в мстании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства»¹.

Богатство природы, глубина внутреннего мира актрисы проявлялись в ее героинях, придавая им неповторимое своеобразие и глубину. Зрители всегда угадывали Ермолову в ее ролях, и вместе с тем ее образы никогда не были одинаковы, однообразны. «Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех. Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности»².

Ермолова родилась в театральной семье. Ее отец, Н. А. Ермолов, был суфлером Малого театра; иногда выступал в спектаклях, играя небольшие роли. Кроме того, он был автором нескольких водевилей, с успехом шедших на сцене. Малый театр с самого раннего детства входит в сознание Ермоловой как неотъемлемая часть окружающего мира. Самые яркие, волнующие впечатления детства связаны с игрой его замечательных актеров. Первыми литературными произведениями, с которыми познакомилась девочка, были пьесы: по ним она училась читать. Очень рано будущая актриса знала наизусть целые куски из лучших классических пьес.

В 1862 году Ермолова поступает в Московское театральное училище, на балетное отделение. Но балет не привлек ее. О девяти годах, проведенных в балетном классе, она впоследствии вспоминала как о самом мучительном времени. Ермолова мечтала о драме и часто со своими подругами разыгрывала сцены из пьес.

Первое ее выступление в театре состоялось в 13 лет. Отец Ермоловой взял для своего бенефиса водевиль Д. Т. Ленского «Жених нарасхват». Маша играла роль озорной, кокетливой Фаншетты. Выступление не принесло успеха. Водевильная роль была чужда совсем еще юной Ермоловой, и впоследствии никогда не любившей водевилей.

Огромный талант Марии Николаевны разглядели не сразу. Самарин, начавший было заниматься с ней драматическим искусством, вскоре отказался от своей ученицы, предрекая ей бесславное будущее в кордебалете. Случай помог Ермоловой. Знаменитая актриса Малого театра Н. М. Медведева для своего бенефиса в 1870 году выбрала драму Лессинга «Эмилия Галотти». Сама бенефициантка должна была

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 39—40.

² Там же.

играть роль графини Орсини, а Эмилию Галотти — Федотова. Но Федотова заболела, когда до спектакля оставалось совсем немного времени. Подруга Ермоловой стала горячо уговаривать Медведеву поручить роль молодой воспитаннице училища. Не слишком надеясь на успех, актриса согласилась.

Через некоторое время Медведева решила посмотреть репетицию роли. То, что она увидела, сразу же избавило ее от всех сомнений. «Когда она выбежала из-за кулис на маленькую сценку, — рассказывала Н. М. Медведева много лет спустя, — и своим низким, грудным голосом, в котором чувствовались слезы волнения, проговорила лишь первые слова: „Слава богу! Слава богу!“ — мурашки забегали у меня по спине. Я вся вздрогнула. Тут было что-то особенное, сразу сказались громадный сценический темперамент. Многое было очень плохо, — и не совсем понятно, и некрасиво; особенно жесты. Руки совсем не слушались. Но было главное — талант, сила. И я сразу поняла, что судьба направила меня в верную сторону и столкнула с постоянной актрисой»¹.

Медведева не ошиблась. Нечто подобное испытала и публика во время спектакля. Слова Ермоловой, которые так подействовали на актрису, вызвали рукоплескание в зрительном зале. От сцены к сцене успех возрастал. Внимание зрителей было приковано к молодой дебютантке. Она покоряла силой страсти, искренностью переживаний, внутренним огнем.

Образ Эмилии Галотти увлек Ермолову пафосом борьбы за честь, за право на свободу и независимость. Эта героическая тема стала главной в творчестве актрисы. День премьеры оказался решающим в ее судьбе. В своем дневнике она писала: «30-го января 1870 г. — День этот вписан в историю моей жизни такими же крупными буквами, как вот эти цифры, которые я сейчас написала. Я счастлива, нет, — я счастливейший человек в мире. Сбылось то, о чем я пять дней назад не смела и мечтать. Я думала, что меня вызовут раз. Меня вызвали двенадцать раз»².

Мало кто из прославленных актеров мог похвастаться таким успехом. Но дирекция была довольно равнодушна к удаче воспитанницы училища. Ее продолжали держать в балетном классе. Только после того, как на экзамене, читая стихи, Ермолова сумела потрясти комиссию, ее судьба драматической актрисы была решена. В 1871 году Ермолову официально зачислили в труппу Малого театра.

В первые годы пребывания в театре Марию Николаевну заставляют играть в пустых, пошлых, безнадежно устаревших мелодрамах и водевилях. Выступать приходится не часто. В это время Ермолова сближается с университетской молодежью, очень много читает, учит

¹ Цит. по кн.: Дурьлина С. Н. Мария Николаевна Ермолова. М., 1953, с. 46.

² Там же, с. 51.



М. Н. Ермолова — Эстрелья в «Звезде Севильи» Лопе де Вега. 1886

языки, занимается музыкой. В 1911 году, став уже прославленной актрисой, Ермолова писала: «Знакомство со многими профессорами и книги, которые доставал мне всегда проф. Н. И. Стороженко, которому я обязана вечною благодарностью, просветили меня и научили меня, что есть много других хороших книг. Я узнала, что такое Белинский, Герцен, Добролюбов и многое другое. Он научил меня, что есть общественные вопросы...»¹

В 1873 году Ермолова выступает в роли Катерины в «Грозе». В течение многих лет эта роль остается в репертуаре актрисы, совершенствуясь и углубляясь. Но и первое выступление стало значительным событием в сценической истории этого образа. Ермолова создала образ той Катерины, о какой писал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве». В гибели Катерины — Ермоловой зритель видел гневный, страстный протест против жестоких и лицемерных законов «темного царства». Если Федотова вызывала глубокое сочувствие и жалость к судьбе Катерины, то Ермолова создавала сильный, цельный

¹ «Мария Николаевна Ермолова». Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, с. 219—220.

характер русской женщины, предпочитающей погибнуть, чем жить в подневольном положении.

Событием в творчестве Ермоловой и в истории всего Малого театра было исполнение актрисой роли Лауренсии в драме Лопе де Вега «Овечий источник» (1876). Выбрав в свой бенефис эту драму, Ермолова впервые познакомила русскую сцену с творчеством великого испанского драматурга. Пьеса о народном восстании с огромной силой прозвучала в годы подъема революционных настроений передовой русской интеллигенции. Пламенной любовью к свободе и страстной ненавистью к деспотизму потрясала Ермолова зрительный зал. Один из очевидцев спектакля, А. А. Кизеветтер, вспоминал о тревожной атмосфере премьеры «Овечьего источника», об огромном впечатлении от игры Ермоловой: «Это был период „бури и натиска“ в истории наших общественных настроений... Молодежь двинулась „в народ“... Жаждой подвига, бурной возбужденностью овеваны были тогда господствующие общественные настроения. И вот в эту-то горячую, взбудораженную атмосферу, с высоты сцены московского Малого театра, из уст великой артистки, как искра в пороховую массу, брошен был пламенный призывный монолог Лауренсии... которая — вся буря, вся негодующая страсть — врывается на сходку крестьян родного села и призывает их к восстанию против местного феодального тирана, угнетающего народ своим жестоким произволом... Здесь каждое слово подобно было электрической искре. Словно раскаленное железо, обжигали душу зрителя язвительно негодующие упреки Лауренсии... и как мощные звуки набата, разносились по зале призывы к борьбе против насилия, призывы, все проникнутые трепетом огненной страсти»¹.

После этого спектакля Ермолова навсегда завладела сердцами демократической студенческой молодежи. Толпы провожали актрису от Малого театра до ее квартиры, на улицах останавливалось движение... Правительство, напуганное небывалым успехом спектакля, поспешило снять его с репертуара.

Героическая тема — призыв к борьбе, к решимости жертвовать личным счастьем во имя великой цели — делается главной в творчестве Ермоловой.

Опорой репертуара Марии Николаевны стала западноевропейская классика. Правда, ставить ее Ермоловой удавалось в основном в свои бенефисные спектакли. Много сил приходилось тратить, чтобы добиться разрешения на постановку пьес, которые поднимали репертуар Малого театра.

К лучшим ролям Ермоловой в героико-романтическом репертуаре, кроме Эмили Галотти и Лауренсии, относятся: Эстрелья («Звезда Севильи» Лопе де Вега), Мария Стюарт («Мария Стюарт» Шиллера), Иоанна д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера), Клерхен («Эгмонт» Гёте), Юдифь («Уриэль Акоста» Гуккова), донья Соль («Эрнани» Гюго).

¹ Кизеветтер А. Театр. М., 1922, с. 74—75.



М. Н. Ермолова — Иоанна д'Арк в «Орлеанской девице» Шиллера. 1884

Образ Иоанны д'Арк впервые был сыгран Ермоловой в 1884 году, и она не расставалась с ним на протяжении 18 лет. Это была самая любимая ее роль. С огромной внутренней силой передавала Ермолова величие духа и высоту подвига крестьянской девушки, жертвующей всем во имя спасения родины.

О значении и мощи драматургии Шиллера писал еще Чернышевский, говоря об общественной роли искусства: «...пафос этой поэзии — пламенное сочувствие всему, чем благороден и силен человек. Пора такой поэзии не прошла и никогда не пройдет, пока человек будет стремиться к чему-нибудь лучшему, нежели окружающая его действительность»¹. Спектакль с участием Ермоловой был прекрасным подтверждением этих слов Чернышевского.

Романтически приподнятый образ Иоанны д'Арк Шиллера был проникнут в исполнении Ермоловой живым, искренним чувством, порывавшим зрительный зал. Высокая героика образа сочеталась с простотой и естественностью, органично сливалась с характером героини. Ермолова заставляла забыть о несовершенстве спектакля, в том числе

¹ Чернышевский П. Г. Полн. собр. соч. в 16 т., т. 4. М., 1948, с. 507.

его внешнего оформления. «Это она силою внутренней жизни, своим взглядом и всею собою заменила и декоратора и освещение, и в январском нагретом воздухе московского театра всем чудился мягкий вечерний ветерок далекого юга, — вспоминал А. И. Южин. — Ваша скептическая душа бессильна сомневаться в подлинности видений такой Иоанны, а когда эта тихая девушка кончает пролог вдохновенным видением:

То битвы клич! Полки с полками стали.
Взвились кони, и трубы зазвучали,—

вам начинает казаться, что появление подлинных полков с рыцарями в тяжелых доспехах, на взвившихся конях меньше убедило бы вас в неизбежном освобождении Франции, чем этот голос и эти глаза великой артистки»¹.

Пьеса пользовалась огромным успехом и не сходила со сцены театра до тех пор, пока Ермолова могла играть роль Иоанны д'Арк. В обстановке реакции образ, созданный актрисой, призывал к борьбе, к подвигу во имя свободы и независимости.

В бенефис Ермоловой была поставлена и драма Шиллера «Мария Стюарт». Ермолова — Мария Стюарт была глубоко страдающей, оскорбленной женщиной, на долю которой выпало пережить горечь поражения, одиночество, унижение. В ее исполнении звучала высокая этическая тема духовной свободы человека. Мария Стюарт Ермоловой торжествовала моральную победу над лицемерной и жестокой королевой Елизаветой (ее прекрасно играла в этом спектакле Федотова).

В 80—90-х годах Ермолова часто выступает в современном репертуаре, в пьесах Островского. В этих ролях для нее характерно стремление подчеркнуть наиболее светлые, благородные свойства человеческой натуры. Она всегда возвышала и оправдывала своих жепщин, порой переосмысливая создание автора. Современники называли Ермолову «адвокатом» своих героинь. Актриса создала целую галерею образов, получивших название «ермоловские женщины».

Богатая одаренность натуры Ермоловой расширяла смысл созданного автором образа, делала его более глубоким и значительным. Талант актрисы не раз спасал слабые в художественном отношении произведения современных ей авторов. Немирович-Данченко писал об этой особенности щедрого дарования Ермоловой: «Мы, авторы, бывали даже порою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что казалось — роли рвутся по швам, когда она насыщает их своим гением»².

Множество ролей сыграла Ермолова в пьесах Островского. Ближе всего ей были образы, раскрывающие нравственную красоту русской

¹ Южин-Сумбаков А. И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 496.

² Немирович-Данченко Вл. И. Мария Николаевна Ермолова. — Сб. «М. Н. Ермолова». М., 1955, с. 317.

женщины, ее способность к самопожертвованию. Кроме Катерины, к ее лучшим ролям в репертуаре Островского относятся Олена («Воевода», или «Сон на Волге»), Негина («Таланты и поклонники»), Тугина («Последняя жертва»), Кручинина («Без вины виноватые»).

Играя Негину и Кручинину, Ермолова подчеркивала тему призвания, вдохновенного служения искусству. Ради искусства ее героини жертвовали личным счастьем.

С неподдельным чувством передавала актриса сложные душевные переживания Негиной. Южин писал о глубоком обобщающем смысле образа, созданного Ермоловой: «Кто виноват в судьбе русского театра, в падении русской (да и всякой) актрисы, в неизбежности сделок и уступок, в тяжелой жертве всем, что дорого человеку, ради какой-нибудь возможности свободно делать свое большое творческое дело? Строй, отвечает Ермолова своим чистым образом Негиной»¹.

В 1890—1900-х годах Ермолова много играет в трагедиях Шекспира. Самая значительная ее роль в этом репертуаре — роль леди Макбет, исполненная в 1896 году. Ее леди Макбет была женщиной, наделенной пезаурядным умом, непреклонной волей. Ради любви к мужу она идет па чудовищные злодеяния, готовая на все, лишь бы добыть ему престол.

В тяжелые годы реакции, наступившие после поражения революции 1905—1907 годов, Ермолова остается верна лучшим традициям высокого искусства Малого театра. Она горячо приветствует деятельность Московского Художественного театра, с большой симпатией относится к М. Горькому.

Театральное начальство заставляло Ермолову играть в пустых, бездарных пьесах. Это приносило актрисе тяжелые огорчения, делало невыносимым ее положение в театре. В 1907 году Ермолова решает покинуть Малый театр. Четвертого марта состоялся ее прощальный спектакль. Официальные проводы актрисы были запрещены. Но, несмотря на запрет, зрители устроили овацию любимой артистке. Раздавались крики: «Не уходите! Возвращайтесь!» Ермолову увенчали огромным венком из цветов. А рабочие сцены подарили ей небольшой деревянный брусок — кусочек сцены Малого театра. Этому театру Ермолова отдала 37 лет своей жизни.

Однако этот день не стал ее последним днем на сцене. Через год, по просьбе А. П. Ленского, ставшего руководителем Малого театра, она возвращается. Мария Николаевна переходит на роли пожилых матерей, создает благородные образы женщин, протестующих против ханжества и пошлости буржуазного общества.

После Великой Октябрьской революции артистическая деятельность М. Н. Ермоловой не прекращается. В 1920 году театральная Москва отмечала пятидесятилетие творчества великой русской актрисы. В приветственной речи на юбилее Немирович-Данченко сказал:

¹ Ю ж и н - С у м б а т о в А. Н. *Записи. Статьи. Письма*. М., 1951, с. 507.

«Нам хочется крикнуть истории наше требование, чтобы в издании портретов борцов за свободу портрет Ермоловой находился на одном из почетных мест»¹.

Мария Николаевна была первой актрисой, которой присвоили высокое звание Народной артистки республики (1920).

А. П. ЛЕНСКИЙ

ВЫДАЮЩИЙСЯ актер, режиссер, теоретик сценического искусства Александр Павлович Ленский (1847—1908) принадлежал к числу людей, необыкновенно щедро одаренных природой. У него были замечательные данные для сцены: стройная, изящная фигура, красивое, тонкое, одухотворенное лицо с большими голубыми глазами. Артиста очень любила публика. В его игре покоряло благородство, изящество, глубокий лиризм. Станиславский писал в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе»².

Ленский унаследовал и творчески переосмыслил опыт замечательных актеров русского театра, своих старших современников. Большое влияние оказала на него игра С. В. Шумского и В. В. Самойлова. Его потрясла глубокая правдивость искусства московского актера, восхищало виртуозное мастерство Самойлова.

С раннего детства Ленский страстно увлекся театром. Он был незаконнорожденным сыном князя П. И. Гагарина и гастролировавшей в России певицы О. Вервиццотти (до 1897 года он носил фамилию матери). Детство мальчик провел в имении отца. С 1858 года, после смерти родителей, он жил в семье известного актера Малого театра К. Н. Полтавцева. Эта жизнь не была светлой и беззаботной. Мальчик был предоставлен самому себе, его воспитанием почти не занимались. Самой большой радостью в эту пору было посещение Малого театра. Но Полтавцев весьма иронически относился к стремлению воспитанника стать актером и никакой поддержки ему не оказывал.

Путь профессионального актера Ленский начинает в провинции. В 1865 году он дебютирует на сцене театра во Владимире и до 1876 года выступает во многих городах необъятной России, испытывая все невзгоды жизни провинциального актера. Вначале он играет роли простаков в водевилях и комедиях, затем переходит на роли героев-любовников. В провинции Ленский приобрел необходимый ак-

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Мария Николаевна Ермолова.—Сб. «М. Н. Ермолова». М., 1955, с. 315.

² Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 39.

*А. П. Ленский*

терский опыт, выступая в самом разнообразном репертуаре. К моменту поступления в труппу Малого театра (1876) его уже высоко ценила провинциальная пресса.

В первое десятилетие пребывания на сцене Малого театра Ленский сыграл множество ролей. Успех сопутствовал ему в ролях Гамлета и Паратова, Дон Жуана и Глумова, Уриэля Акосты и Дульчина.

Современники восхищались легкостью, естественностью игры Ленского. Но эта легкость достигалась постоянной упорной работой, поисками новых средств сценической выразительности, тщательным изучением роли. Актер был мастером внутреннего и внешнего перевоплощения, в его искусстве счастливо сочетались порыв художника и верный, продуманный до деталей расчет. «Творить без вдохновения нельзя, — писал Ленский, — но вдохновение весьма часто вызывается той же работой»¹.

Поэтичность, тонкий лиризм, оттенок печали были свойственны многим созданиям актера. «Почти на все образы, создаваемые им, — вспоминал один из современников, — ложился налет какой-то мелан-

¹ *Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М.—Л., 1935, с. 251.*

холии сонат Чайковского и ландшафтов Левитана»¹. Печальная, скорбная пота звучала не только в Гамлете, Чацком, но даже в образе совсем иного плана — в Паратове.

Ленский выступает в пьесах Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, поддерживая героико-романтическую линию театра. Классические образы артиста были близки зрителям, волновали современностью звучания.

В 1877 году Ленский сыграл роль Гамлета. Его Гамлет был человеком, мучительно страдающим от сознания зла и несовершенства мира. Необходимость выполнить возложенный на него судьбой долг тяжелым гнетом лежала на душе Гамлета. Он был потрясен до отчаяния открывшейся тайной преступлений.

Ленский играл не только в трагедиях, но и в комедиях великого английского драматурга. И в комедийных ролях проявлялось его высочайшее мастерство, умение передавать тонкие психологические нюансы, простота и естественность выражения чувств, законченность внешнего рисунка роли. Великолепный дуэт Федотовой — Беатриче и Ленского — Бенедикта в комедии «Много шуму из ничего» обеспечивал успех спектакля.

С большим драматическим подъемом играл Ленский роль Уриэля Акосты в одноименной пьесе К. Гуцкова, поставленной в 1879 году. Пьеса волновала зрителей прежде всего образом Уриэля Акосты — мыслителя, философа, бескомпромиссно отстаивающего свои убеждения. Демократическая молодежь, заполнявшая галерку Малого театра, принимала пьесу с восторгом. Высокой гражданственностью, стремлением к внутренней свободе, осуждением лжи и мракобесия был проникнут созданный Ленским образ.

Большое место в творчестве актера занимают пьесы Островского. Артист сыграл в них около тридцати ролей. Среди лучших его созданий — Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Дульчин («Последняя жертва»), Паратов («Бесприданница»), Великатов («Таланты и поклонники»), Лыняев («Волки и овцы»), Дудукип («Без вины виноватые»).

Одним из самых замечательных комедийных созданий Ленского была роль профессора Кругосветлова в «Плодах просвещения» Л. Толстого (1891). Упоение собственной ученостью, убежденность в глубине своих рассуждений, за которыми на самом деле — самая откровенная и наивная глупость, вызывали искренний смех в зрительном зале. Актер превосходно передавал внешний облик своего героя. Критик журнала «Артист» писал: «Ленский, с жиденькой, длинной бородкой, в парике с седеющими длинными волосами, висящими во все стороны до плеч, и в очках, съехавших на нос, положительно неузнаваем»². Предельно комична была лекция Кругосветлова в сцене

¹ Кара-Мурза С. Г. *Малый театр. М., 1924, с. 187.*

² Ч. *Наша сцена с точки зрения художника. — «Артист», 1892, № 19, с. 156.*



*А. П. Ленский — Уриэль
Акоста в одноименной
драме Гуцкова. 1879*

спиритического сеанса. Чем серьезнее, искреннее был профессор, тем более нелепым и смешным делался смысл его слов. «Все время речи зрительный зал едва удерживался от смеха. Несмотря на то, что все его объяснения очень длинные и скучные, г. Ленский умеет сделать из них едва ли не самое комичное место во всей комедии и притом остается в границах самой строгой меры, ни на минуту не прибегая к шаржу. Ни одна фраза, ни одно слово не остается без надлежащего выражения и мимики, полного самого тонкого комизма»¹.

Лев Толстой с большим одобрением отнесся к исполнению Ленским этой роли.

Творческой вершиной художника стала роль епископа Николаса в драме Г. Ибсена «Борьба за престол» (1906). Это была страшная фигура сильного, жаждущего власти человеконенавистника, презирающего нравственные принципы, не считающегося ни с чем в достижении своей цели. В исполнении Ленского сочетались острота внешней формы и глубина психологического постижения характера. Предельно выразительным был грим: землистое лицо, совершенно голый

¹ Ч. Наша сцена с точки зрения художника.—«Артист», 1892, № 19, с. 156.

череп, отвисшие уши делали героя зловеще безобразным, отвратительным. Замечательный трагический актер Художественного театра Л. М. Леонидов считал игру Ленского в этой роли гениальной: «Это было вдохновенно. Так мог играть только великий мировой актер. И если бы он не был так скромен, если бы в обществе не было огульного преклонения перед заграницей, то Ленский с ролью аббата Николаса мог бы объехать весь мир, и это было бы его триумфальным шествием»¹.

Ленский прославился не только как замечательный актер Малого театра, — его деятельность была широка и многообразна. Это был прекрасный педагог, воспитавший многих талантливых актеров, выдающийся режиссер, преобразователь театрального искусства.

С 1888 года Ленский преподает в Московском театральном училище. Своих учеников он воспитывает на репертуаре русской и зарубежной классики, уделяет самое пристальное внимание постановкам пьес Островского. Он пишет ряд работ по теории актерского творчества — такие, как «Заметки о мимике и гриме», «Заметки актера», — обобщая в них свой огромный творческий опыт.

В театре конца XIX века главной фигурой спектакля был актер. Режиссер выполнял не столько творческие, сколько административные обязанности. С течением времени все более очевидной становится необходимость усиления роли режиссера, борьбы с трафаретными приемами постановки, бытовавшими в театральном искусстве. А. П. Ленский настойчиво добивается повышения уровня режиссерско-постановочного искусства. Эти усилия не принесли значительных результатов из-за консерватизма всей системы императорских театров, но они имели свое значение в подготовке реформы русского театра, осуществленной К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

Реформаторская режиссерская деятельность Ленского разворачивается на рубеже веков (с 1898 года), и этой стороне его творчества посвящена специальная глава в следующем разделе учебника.

М. П. САДОВСКИЙ

АКТЕР Малого театра Михаил Провович Садовский (1847—1910) был представителем знаменитой артистической династии Садовских. От своего отца, П. М. Садовского, Михаил Провович унаследовал огромный драматический талант, любовь к Малому театру и к драматургии Островского. В пьесах великого русского драматурга он сыграл больше пятидесяти ролей. Сам актер говорил: «В один год с первой комедией Островского я увидел свет, и нога в ногу с ним прошла вся моя трудовая жизнь»².

¹ Леонидов Л. М. *Прошлое и настоящее*. — Сб. «Леонид Миронович Леонидов». М., 1960, с. 84.

² Цит. по сб.: *Семья Садовских*. М.—Л., 1939, с. 107.

Первые сценические шаги младшего Садовского были сделаны под руководством Островского в Артистическом кружке. Тридцатого декабря 1867 года он выступил в роли Андрея Брускова в комедии Островского «В чужом пиру похмелье», а через два года был принят в труппу Малого театра.

Вскоре к М. П. Садовскому как бы по наследству переходят многие роли его отца. Унаследовав главное — чувство сценической правды, — он становится продолжателем традиций творчества «первого актера» театра Островского.

Действительно, в даровании М. П. Садовского много общего с талантом его отца. Те же особенности игры, что у Прова Садовского — простоту, естественность, обаяние, юмор, яркий бытовой колорит, — отмечают современники в игре сына. Но М. П. Садовский никогда не копировал созданные до него сценические образы. Он лишь следовал тем же принципам, что и Пров Садовский, он был верен методу его искусства — глубочайшему постижению внутренней сути образа. Так же как П. М. Садовский, он стремился вжиться в характер персонажа, сделать его мысли и чувства своими собственными, оставался верен щепкинскому завету — не подделываться под изображаемое лицо, а сделаться им.

М. П. Садовский был по преимуществу актером театра Островского. Драматург всегда уделял большое внимание Садовскому и многие роли в своих пьесах предназначал именно для него. При этом Садовский не был актером одноплановым. В его репертуаре, связанном с Островским, поражает обилие самых разных характеров, типов.

С большой обличительной силой, сатирической заостренностью играл Садовский роль Подхалюзина в комедии «Свои люди — сочтемся». Ю. М. Юрьев писал об этом герое Садовского: «А вот Подхалюзин, заставивший хозяина просватать за него свою сдобную дочку, весь согнулся дугой в порыве благодарного трепета, и только скошенные глаза выдают внимательному зрителю его давно созревший замысел после свадьбы окрутить своего доверчивого тестя»¹.

С необычайным богатством психологических подробностей, ярких, колоритных деталей играл Садовский купца Барабошева в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». «Издавательства этого вечно пьяного самодура, „подлеца своей жизни“, над Платоном в первом действии, деловой тон с Никандром и Маврой Тарасовной о сватовстве и эта фраза, вскользь брошенная: „шато ла-Роз, новый сорт, грудь мягчит и приятные мысли производит...“ — все это было выдержано так художественно, переходы так естественны и просты, что зритель как бы воочию видел этих замоскворецких монстров»², — вспоминал В. А. Михайловский.

Михаил Садовский был первым исполнителем одной из самых трудных комических ролей Островского — роли Аполлона Мурзавец-

¹ Цит. по сб.: *Семья Садовских. М.—Л., 1939, с. 111.*

² Там же, с. 114.

кого в «Волках и овцах», которую он играл до конца своей жизни. Сложность этого замечательного образа для актеров — в большом соблазне впасть в грубый шарж, в чисто внешние комические эффекты, изображая пребывающего почти постоянно навеселе барина-приживала. Садовский избежал этой опасности. В его игре была бездна юмора, злой иронии, он вызывал дружный смех всего зрительного зала, — но ни на секунду не впадал в карикатурность. А в финальной сцене артист даже вызывал сочувствие к своему герою. «Лучшего друга», собаку Тамерлана, съели волки; неподдельно горе Мурзавецкого — Садовского. Он решительно не понимает, какой опасности только что избежала его тетушка и чего он навсегда лишился сам, — но оказывается способным искренне переживать гибель своей собаки. Именно это на мгновение многое искупало в ничтожном фанфароне, делая его лучше, намного безобиднее тех, кто его окружает.

Большой творческой удачей Садовского было исполнение одной из самых сложных ролей мирового комедийного репертуара — роли Хлестакова в «Ревизоре». Впервые актер сыграл Хлестакова в 1877 году. Он очень много и долго работал над этой ролью, внимательно изучил все, что писал Гоголь о своем герое. И сумел прекрасно воспользоваться очень важным советом Гоголя: «Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет»¹. Чистосердечие и простота были основными качествами образа в исполнении Садовского. «Теперь в Москве одолели Хлестакова, — писал в 1884 году Островский, — и Садовский изображает его так художественно и с такой правдой, как он никогда не был игран в Петербурге»².

Чрезвычайно близка была таланту Садовского гуманистическая тема защиты «маленького» человека, утверждение его права на счастье. Эта тема звучала и в комическом образе Аркашки Несчастливцева в «Лесе», и в сыгранном с большой драматической силой образе Дергачева в «Последней жертве» Островского.

Горячую любовь и признание демократической интеллигенции, и прежде всего молодежи, вызвал Садовский в роли Мелузова («Таланты и поклонники»). Об общественном значении этого образа писал Ю. М. Юрьев: «Пьеса кончается монологом Мелузова. Садовский произносил его в мажорном тоне, твердо, убежденно. Чувствовалось, что его Мелузов — собирательный образ интеллигента конца 70-х годов, идущий на смену Жадовым и им подобным, что он не пойдет в критический момент к дядюшке „просить доходного места“, не сдастся так легко, а будет бороться до конца за свою правду». Окончив монолог, «Мелузов — Садовский быстро направляется к выходу, оставляя после себя в зрительном зале бодрящее настроение и веру в человека»³.

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 т., т. 4. М., 1952, с. 9—10.

² Цит. по сб.: Островский о театре. Л.—М., 1941, с. 114.

³ Юрьев Ю. М. Записки. Л.—М., 1948, с. 132.

М. П. Садовский, как и другие крупнейшие актеры Малого театра, вел постоянную борьбу за подлинно художественный, высокоидейный репертуар. Будучи чрезвычайно одаренным к языкам, прекрасно владея французским, немецким, итальянским и польским, он переводил пьесы западноевропейских классиков. Расин, Бомарше, Голдони, Гоцци шли на сцене в его переводах. Многие из этих переводов брала для своих бенефисов великая Ермолова.

С радостью отнесся М. П. Садовский к появлению на сцене пьес Льва Толстого и прекрасно сыграл в них две роли — Петра («Власть тьмы») и 1-го мужика («Плоды просвещения»).

Михаил Садовский был известен и как писатель, автор рассказов и повестей. Его литературные произведения близки очеркам писателей «натуральной школы»; он изображал ту же причудливую среду замоскворецких жителей, что и Островский. В 1890 году Садовский был избран в действительные члены Общества любителей российской словесности при Московском университете.

О. О. САДОВСКАЯ

ГЛУБОКО народны истоки творчества замечательной артистки Малого театра Ольги Осиповны Садовской (до замужества — Лазаревой; 1850—1919). Глубокое знание народной речи, песен, обрядов, быта, психологии русской женщины позволили ей стать одной из лучших представительниц русской актерской школы, театра Островского.

От няньки своей, бывшей крепостной крестьянки, восприняла актриса красоту и образность родной речи. У отца, известного оперного певца Лазарева, научилась она петь народные песни, понимать их поэтический смысл, задушевность. Ее мудрым советчиком и наставником с первых шагов в искусстве был Островский, — он открыл ее талант и дал ему нужное направление.

Ольга Осиповна не получила театрального образования как драматическая актриса. В юности она серьезно занималась музыкой, брала уроки у знаменитых пианистов, обучалась вокалу у отца. Отец ее был не только одаренным певцом — он прекрасно знал литературу, поэзию, фольклор. Песни, сочиненные им, пользовались большой популярностью, народ воспринимал их как свои. Отец стал для актрисы примером беззаветного служения искусству, народу.

В 1867 году семнадцатилетняя артистка-любительница выступила на сцене созданного Островским Артистического кружка в роли старухи Брусковой («В чужом пиру похмелье»). За этой ролью последовали роли молодых героинь — Дуни («Не в свои сани не садись»), Марьи Андреевны («Бедная невеста»), Груши («Не так живи, как хочешь»), Агнии («Не все коту масленица»), Варвары («Гроза»). Но молодая, красивая актриса не оставляла и ролей пожилых женщин, старух; она находила для них сочные жизненные краски, наделяла их запоминающимися характерами.

В рецензиях на первые выступления Садовской отмечался несомненный талант актрисы, умение быть искренней, испытывать неподдельные чувства на сцене.

В театре Артистического кружка Садовская выступала в течение десяти лет; роли свои она готовила под руководством Островского. Театр этот был прекрасной школой, из которой вышли одаренные артисты, такие, как М. Садовский, В. Макшеев. Спектакли здесь тщательно готовились; каждой роли, даже маленькой, уделялось серьезное внимание. Крупнейшие драматурги, писатели, композиторы являлись консультантами спектаклей, советчиками актеров. В истинно художественной атмосфере развивался и креп талант Садовской.

На сцене Малого театра Ольга Осиповна дебютировала в 1870 году — в роли «пожилой девушки» Арины Федотовны («Не в свои сани не садись»). Она создала колоритный образ старой девы, сумела в коротких эпизодах рассказать об ушедшей молодости своей героини.

В течение нескольких лет всеми признанная талантливая актриса служила на императорской сцене безвозмездно. Только в 1881 году она была зачислена в состав труппы Малого театра.

Садовская выступала в пьесах различных драматургов, создала несколько сотен ролей. Но самым любимым драматургом для нее оставался Островский. Актриса лучше всех понимала своеобразие его драматургии, ее речевой строй, реалистическую глубину образов. Создавая портреты купчих, свах, приживалок, бедных чиновничьих вдов, обездоленных старух, нянек, она никогда не повторяла ранее найденных сценических красок, не ограничивалась колоритностью внешнего рисунка.

Главной сценической краской для Садовской было слово. Бесконечно богатая речевая палитра, умение придать значительность фразе, слову помогали ей создавать портреты удивительной жизненной достоверности. Артистка прекрасно владела и выразительной мимикой; гримом она пользовалась скупой, экономно. И наконец, большое значение в создании реалистических образов Садовской имела пластика рук, разнообразная, всегда индивидуальная. Это и домовитые, нагруженные руки Домны Пантелеевны («Таланты и поклонники»); и алчные, загибающие руки Арины Галчихи («Без вины виноватые»); и похожие на когти пальцы мрачной самодурки Кабанихи («Гроза»); и ласковые руки старухи-няньки, укачивающей внучонка («Воевода»)...

Каждый из создаваемых артисткой образов был социально значителен, нес в себе обобщение. Бездушной, властной, попирающей все живое была ее Кабаниха, охранительница уродливых законов домостроя. Скорбь, трагическую судьбу народа выражала ее старуха-крестьянка, укачивающая внучонка. И в господской наушнице Улите, пресмыкающейся перед барыней («Лес»), и в мастерице налаживать и расстраивать свадьбы, не забывая при этом хорошо поесть, Глафире Фирсовне («Последняя жертва») Садовская показывала типы, порожденные социальными условиями жизни.

Придирчиво строгий к исполнителям своих пьес Л. Толстой высоко ценил игру Садовской в «Плодах просвещения» (кухарка) и «Власти тьмы» (Матрена). Подлинно народные характеры создавала актриса. В них все было правдиво, все от жизни: и бабьих говор, и повадки, и внешний облик...

О. О. Садовская играла много. В некоторые сезоны она выступала почти ежедневно, так как ее не заменяли дублерами. Роли свои она неустанно совершенствовала, углубляла, стремясь к правде и простоте. Это была не только одареннейшая актриса, но и редкий труженик.

А. И. ЮЖИН-СУМБАТОВ

ИЗВЕСТНЫЙ актер Александр Иванович Сумбатов (1857—1927) родился в грузинской княжеской семье. Еще учась в тифлисской гимназии, он увлекся театром. Сумбатов и его товарищи «одолевали бесчисленные препятствия гимназической фериулы для устройства всяких тайных спектаклей на окраинах и частных квартирах, куда не достигали бы проницательные взоры надзирателей, классных наставников и всякого рода шпииков»¹.

Поступив в 1877 году, по требованию отца, на юридический факультет Петербургского университета, Сумбатов не оставляет мечты о театре. И в конце концов, поссорившись с отцом, не допускавшим и мысли об актерском будущем сына, берет псевдоним «Южин» и начинает выступать на клубных сценах Петербурга.

В 1882 году Южин-Сумбатов, автор нескольких пьес и актер, уже сыгравший немало ролей в Петербурге и Москве (в созданном актрисой А. А. Бренко частном театре), поступает в Малый театр, чтобы остаться в нем до конца жизни.

Вступив в труппу блистательных мастеров, Южин быстро занял в ней заметное место. Он был не только актером, но и режиссером, драматургом, теоретиком сценического искусства, педагогом, организатором театрального дела. Все, чем бы ни занимался Южин, он делал глубоко, серьезно. Он выступает пропагандистом демократических традиций прославленного коллектива; его статьи, доклады утверждают ведущее место актера на театре, общественное значение его деятельности: «Русский актер... пробьет себе в обществе то место, на которое он имеет полное право по сущности своего дела — место общественного и государственного слуги-деятели»².

Южин выдвигает тезис о постоянном совершенствовании артиста. Упорное развитие личности актера, наравне с развитием его таланта, должно привести к созданию такого состава труппы, «который стоял бы так же высоко, как высока сама основная идея театра»³.

¹ Ю ж и н - С у м б а т о в А. И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 33.

² Ю ж и н - С у м б а т о в А. И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 115.

³ Т а м ж е, с. 311.



*А. И. Южин — маркиз
Поза в драме Шиллера
«Дон Карлос». 1894*

Яркая образность, художественность в сочетании с подлинной жизненностью, но без излишнего бытовизма, заземленности, — таким виделся Южину театр. «Театр, — писал он, — должен быть прежде всего так же верен жизни, как географическая карта верна очертаниям и подразделениям страны, с которой она снята»; он должен быть такой картой, «в которой в известном масштабе отражалось бы все, что есть в стране», «где были бы зима и лето, где бы жили, умирали, боролись, любили и ненавидели», «по с непременным условием, чтобы в своей основе он обладал главным свойством обыкновенной хорошей карты — верностью правде»¹.

Истинный реализм для Южина «есть не что иное, как органическое слияние быта с романтизмом»². Это также связывало его с традициями Малого театра.

В годы, когда театральное искусство все больше теряло свою социальную значимость, когда исчезла, по словам Южина, «прочная амальгама художественности и общественности», он продолжал отстаивать высокое духовное значение театра.

¹ Южин-Сумбагов А. И. *Записки. Статьи. Письма*. М., 1951, с. 115.

² Там же, с. 439.

Теоретическая программа Южина последовательно воплощалась им в первую очередь в собственной актерской деятельности. Он являл собою тип романтического актера яркой театральной эмоции, лишенной, однако, стихийности. Артист высокого интеллекта и культуры, он вскрывал социальную сущность образа, создавая своих неповторимых, сценически необычайно выразительных героев.

Дебютировав на сцене Малого театра в роли Чацкого, Южин придал этому образу заостренное социальное звучание. Он избегал чрезмерной театральной пафосности, стремился к полному внутреннему оправданию монологов героя. Он сделал Чацкого деятельным, лишенным элементов резонерства и поэтому еще более ярким, впечатляющим.

Целая галерея образов создана Южиным на сцене Малого театра. Это герои Гюго и Шиллера, Шекспира и Мопе де Вега, Гоголя и Островского. Диапазон его актерского дарования поразителен. С равным интересом обращался Южин к трагическим ролям (Макбет, Ричард III, Шейлок), комедийным (Репетилов, Телятев, Боллинброк) и романтическим (Рюи Блаз, Эрнани, маркиз Поза). И что бы он ни играл — романтическую драму или высокую трагедию, сатирическую комедию или мелодраму, — казалось, что именно это — главное его амплуа. «Широкий талант имеет Александр Иванович, — писал Луначарский в статье «Староста Малого театра». — От добродушнейшего юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высокого пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального только в лучшем смысле этого слова»¹.

Каждый из создаваемых Южиным характеров был живым, ярким, выпуклым, наполненным глубоким общественным звучанием. Везде было найдено основное смысловое зерно, переданное точными художественными средствами. Актер был мастером скупого, несколько замедленного, но всегда выразительного смыслового жеста. Он обладал богатейшей мимикой, владел сложнейшим искусством наполненной паузы.

Заняв в 1909 году пост управляющего труппой Малого театра, Южин до конца жизни оставался одним из руководителей этого театра. Он был выборным председателем Театрального совета, председателем дирекции, единоличным директором и в конце жизни — почетным директором Малого театра.

После Великой Октябрьской революции Южин принимает активнейшее участие в сохранении традиций лучших театральных коллективов. Он понимает, «что сохранить живое — значит давать ему развиваться, а не превращать его в музейную мумию, и он прекрасно чувствует, что вверенный ему театр — живой»². Именно потому, что Малый театр оставался живым, развивающимся организмом, не утратившим связи с современностью, так органично вошли в его репертуар «Посадник» А. Толстого, «Оливер Кромвель» А. Луначарского.

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т., т. 3. М., 1964, с. 134.

² Там же, с. 135.

Не нарушая традиций театра, эти две пьесы стали его откликом на события новой эпохи. Коллектив обращался к темам народных волнений, революций, чтобы в истории найти ответы на вопросы, поставленные современностью.

Несомненной удачей Южина стали роли Глеба Мироновича в «Посаднике» и Оливера Кромвеля. Романтически приподнятые, героически цельные, эти характеры были близки индивидуальности актера. Они стали закономерным продолжением цепи образов, созданных им на сцене Малого театра до революции.

Октябрьская революция дала огромные возможности для воплощения идеи Южина о демократизации театра. Еще в 1916 году он писал: «Не только театр нужен народу... но еще больше театру нужен широкий, огромный, свежий, пока далекий от него народ»¹.

С первых послереволюционных лет Южин стал инициатором поездок театра в рабочие районы, принимал деятельные меры для сближения нового зрителя с прославленным старым театром.

Всю свою жизнь отдал Александр Иванович Южин служению русскому искусству, театру. Смерть застала его за работой: он сидел за письменным столом, рука его лежала на рукописи пьесы «Рафаэль». «Пьеса была закончена, и он успел начертать слово „Конец“»².

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

ПОЛИТИЧЕСКАЯ реакция, усилившаяся после убийства в 1881 году Александра II, особенно остро сказалась на судьбе Александринского театра. Близость его ко двору, засилье бюрократической рутины пагубно влияли на искусство петербургской сцены. Театр оказывается далеким от прогрессивного общественного движения.

Пост директора императорских театров занимал с 1881 по 1889 год И. А. Всеволожский. Он отличался от многих своих предшественников широкой образованностью, но все его симпатии были отданы опере и балету. К русской драматургии он относился с высокомерным презрением, всячески препятствовал постановкам пьес Островского. Репертуар театра был заполнен огромным количеством бездарных пьес, часто не выдерживавших больше двух представлений. Классика еще продолжала идти, но лучшие пьесы современных западных и русских авторов проникали на сцену с большим трудом.

Оформление спектаклей было на очень низком уровне. Дирекция не выделяла денег на обновление костюмов, на создание новых декораций для драматических спектаклей. Приходилось пользоваться старыми, которые далеко не всегда соответствовали пьесе.

Но, несмотря на все отрицательные стороны своей жизни, Александринский театр оставался значительным явлением в художествен-

¹ Ю ж и н - С у м б а т о в А. И. *Записи. Статьи. Письма*. М., 1951, с. 242.

² Т а м ж е, с. 199.

ной жизни России. Этим он обязан замечательным актерам, пришедшим в труппу театра в 70—80-х годах, таким, как М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов.

В 1881 году на александринскую сцену поступает крупнейшая русская провинциальная актриса, обладающая огромным трагическим дарованием, — П. А. Стрепетова. Ее творчество стоит как бы особняком в искусстве императорского театра. Через девять лет она вынуждена была подать в отставку.

Творчество Стрепетовой, Савиной, Давыдова, Варламова составляет целую эпоху в истории русского театра. Их искусство обогащает сценический реализм новыми средствами. Способность изображать человеческие характеры во всей их сложности и противоречивости, проникать в суть образов развивается и совершенствуется в игре этих актеров, прокладывая дорогу достижениям театра нового времени.

П. А. СТРЕПЕТОВА

ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ русская актриса Полина (Пелагея) Антипьевна Стрепетова (1850—1903) большую часть своей сценической жизни отдала провинциальному театру. Она гастролировала по всей России, не обходя и маленькие, захолустные города. Ее искусство воспевало простую русскую женщину, рассказывало о ее многострадальной судьбе, было проникнуто гневом против социальной несправедливости. В предсмертные часы, подводя жизненные итоги, Стрепетова сказала: «Я служила народу...» В этих словах — великая правда.

Жизнь Стрепетовой была горькой, трудной; биография ее во многом похожа на биографии ее героинь. Детство она провела в атмосфере нищеты, забот о куске хлеба. Воспитывалась Стрепетова в семье нижегородского театрального парикмахера и его жены, провинциальной оперной певицы. Многосемейные бедняки, едва сводившие концы с концами, любили и никогда не обижали подкинутого им ребенка. Но горькая правда о ее положении в доме открылась впечатлительной и болезненной девочке, и это надломило ее характер, сделало замкнутой, подозрительной.

Стрепетова не получила образования. Элементарной грамоте ее короткое время обучал старичок, сам когда-то учившийся в семинарии. А воспитанием ведала няня, бывшая крепостная; она пела маленькой Поле грустные песни, рассказывала сказки и как со взрослой рассказывала о тяготах жизни.

С детских лет Стрепетова мечтала стать актрисой. Она верила в свое призвание, стремилась к осуществлению заветной мечты. Горячая любовь к искусству и вера в свои силы помогали ей в борьбе с косными нравами провинциальной сцены, куда она поступила.

Стрепетова не обладала красотой, яркими внешними данными. Она была невысокого роста, сутуловата; непропорционально длинны-

*П. А. Стрепетова*

ми казались ее руки. Но у Полины Антипьевны были на редкость красивые, выразительные глаза, полные грусти, тревоги; она обладала удивительно проникновенным грудным голосом. Природный талант, темперамент трагической актрисы, умение владеть своими сценическими данными — все это делало ее прекрасной на сцене.

В четырнадцать лет Стрепетова стала актрисой Рыбинского театра: летом 1865 года она впервые вышла на сцену в роли горничной в водевиле «Зачем иные люди женятся». С этого дня начались ее скитания по дорогам России во славу русского театра.

С ранних лет Стрепетова пристрастилась к чтению и читала всегда много. Ее любимым критиком и мыслителем был В. Г. Белинский. В его статьях искала она ответы на волнующие вопросы театральной эстетики. Актриса любила и толко воспринимала русскую природу, народные песни. Полину Антипьевну всегда отличала самостоятельность художественного мышления, тяга к реалистическим, правдивым и сложным образам.

По кабальным условиям антреприз Стрепетова должна была выступать в любой предложенной хозяином театра роли. Иногда в один вечер ей доводилось играть в пятиактной мелодраме, а затем петь в дивертисменте или развлекать публику в водевиле. За долгие годы

провинциальных странствий Стрепетова не раз пела главные партии в опереттах Оффенбаха.

Больше всего тяготилась актриса водевилем и мелодрамой. Наделенная трагическим даром, пламенным темпераментом, выше всего ценившая сцепическую правду, она не могла мириться с фальшью, трескучими эффектами, идейной убогостью мелодрам. Выступать в таких пьесах было мукой для актрисы, но благодаря ее таланту и вдумчивой игре многие мелодраматические образы имели успех и надолго удерживались в репертуаре.

В огромном списке ролей Стрепетовой в провинциальный период значатся драмы Шиллера, трагедии Шекспира, лермонтовский «Маскарад», где она играла Нину. Но всероссийскую славу и горячую любовь зрителей завоевала актриса образами простых русских женщин. На провинциальной сцене она впервые сыграла Лизавету в «Горькой судьбине» Писемского, Катерину в «Грозе», Василису Мелентьеву в одноименной драме Островского.

Роли Лизаветы и Катерины занимают особое место в творчестве Полины Антипьевны. «В этих двух ролях — Катерины и Лизаветы — и определилась с наибольшей ясностью личная тема Стрепетовой; трагедия русской женщины из народа пошла в ней свою гениальную исполнительницу. Женщины Стрепетовой — чистые, любящие, глубокие — привлекают зрителя душевным благородством, цельностью натуры, гордой независимостью характера. Как лучшие из писателей-народников, как художники-передвижники, она выполняла своим искусством серьезную общественную миссию, воспитывая в зрителях любовь к народу, веру в его силы, в его талантливость»¹.

К сердцам простых людей обращала Стрепетова свое искусство. В нем мощно звучали ноты социального протеста, гневно обличались существующие порядки. Защитником прав обездоленного народа выступала гениальная художница. Имя Стрепетовой было знаменем тружеников, студенчества, разночинной интеллигенции.

Недоброжелательно относилась к творчеству актрисы реакционная пресса. Не спешила и дирекция императорских театров приглашать на свою сцену актрису-бунтарку.

Москва познакомилась с искусством Стрепетовой в 80-е годы: она гастролировала сначала в Общедоступном театре², а затем на сцене Артистического кружка. Здесь актриса близко познакомилась с Островским. Он считал ее одной из лучших исполнительниц его пьес и называл «великим талантом».

В 1880 году Полина Антипьевна вошла в состав труппы частного театра Бренко³. Труппа была очень сильная, составленная из ода-

¹ Фельдман З. П. А. Стрепетова. М.—Л., 1947, с. 17.

² Общедоступный театр — частный театр, существовавший в Москве с 1873 по 1877 год.

³ Этот театр, созданный актрисой А. А. Бренко, существовал в Москве с 1880 по 1882 год. Его называли также «Театр близ памятника Пушкину».



П. А. Стрепетова — Лизавета в «Горькой судьбине» Писемского. Гравюра В. Матэ с картины И. Репина. 1881

реннейших актеров провинции. Коллектив театра имел обширный классический репертуар; большое место в нем занимали драмы русских авторов. Спектакли готовились тщательно, костюмы и декорации соответствовали стилю пьесы. В этом театре Стрепетова занимала самое видное место. Она играла здесь, непрерывно совершенствуя их, свои любимые роли, в том числе Катерину и Лизавету. Спектакли с ее участием превращались в крупнейшие события театральной жизни.

В 1881 году Стрепетова была зачислена в труппу Александринского театра. Дирекция императорских театров долго и упорно уклонялась от этого шага, но слава актрисы вынудила принять ее на столичную сцену. Нелегкой оказалась жизнь Стрепетовой в императорском театре. Безраздельная хозяйка Александринского театра М. Г. Савина видела в ней серьезную соперницу и всеми силами боролась за сохранение своего приоритета. Репертуар Стрепетовой привлекал демократическую публику, — эта публика заполняла в дни спектаклей и бенефисов Полины Антиповны зрительный зал. Великосветскую же публику шокировали героини из простонародья, что вызывало недовольство и придирки дирекции.

На александринской сцене Стрепетова создала образы Степаниды в драме В. А. Крылова «Около денег» (по роману А. А. Потехина),

Марьи Андреевны в «Бедной невесте» и Юлии Тугиной в «Последней жертве» А. П. Островского, Сарры в «Иванове» А. П. Чехова и другие.

Талант Стрепетовой в полном расцвете; она испытывает новый творческий подъем, хотя свои роли готовит в обстановке сложной, напряженной, а порой и откровенно недоброжелательной. Каждое выступление актрисы сопровождается яростной полемикой в прессе. В одних статьях ее хвалят, благодарят, называют гениальной, в других припирают артистическое и человеческое достоинство.

В эти трудные годы Стрепетова особенно сближается с Островским; он защищает актрису и специально для нее пишет пьесы. Новой победой стало выступление Стрепетовой в роли Кручининой («Без вины виноватые»). В ее исполнении портрет провинциальной актрисы был особенно трепетным и драматичным. События пьесы были ей близки, порой и биографичны. «В Кручининой — Стрепетовой отчетливее всего вставала тема трудно прожитой жизни. „И обид, и оскорблений, и всякого горя я видела в жизни довольно. Мне не привыкать стать“. Эти слова Кручининой можно было бы поставить эпиграфом к образу, полному проникновенной любви к людям, стремления помочь обиженным, протянуть руку забитому»¹.

Но творить на казенной сцене становится все труднее. О положении актрисы красноречиво говорит ее письмо па имя директора театра: «Мои лучшие роли передавались другим артисткам, меня лишали права очереди с другими исполнительницами, я проводила целые месяцы в невольном бездействии, и либо вовсе не получала новых ролей, либо мне поручали роли, не отвечающие характеру моего дарования...»².

Измученная нравственно, не в силах больше вести борьбу, Стрепетова покидает казенную сцену. И снова начинаются странствия по провинции, выступления в столицах на частных сценах со случайными партнерами.

За эти годы репертуар актрисы пополнился ролью старухи Матрены в пьесе Л. Толстого «Власть тьмы». Этот образ Стрепетова создавала сочными бытовыми красками. Старуха Матрена была у нее злобщей, она потрясала своими страшными злодеяниями. Но сам Толстой отдавал предпочтение другой исполнительнице — О. Садовской. Характер ее Матрены получался более топким и более обобщенным.

Почти перед самой кончиной Стрепетова была снова принята в Александринский театр, на амплуа комических старух. Роли эти ей не удавались, и, выступив в них несколько раз, она вновь рассталась с императорской сценой.

Искусство П. А. Стрепетовой оставило глубокий след в истории русского театра. Актриса развивала демократические традиции, совершенствовала реалистический метод исполнения.

¹ Бенъяс Р. Пелагея Стрепетова. Л., 1967, с. 213.

² Цит. по кн.: Фельдман Э. П. А. Стрепетова. М.—Л., 1947, с. 31.

М. Г. САВИНА

ОДНОЙ из самых прославленных актрис александринской сцены последних десятилетий XIX века была Мария Гавриловна Савина (1854—1915).

Савина была дочерью провинциальных актеров Подраменцевых (по сцене — Стремляновых). Ее творческий путь начался в провинции. Выступать на сцене она стала очень рано, с восьми лет. В 1869 году, пятнадцати лет, она уже была зачислена в труппу Минского театра. В 1870 году молодая актриса поступает в Харьковский театр и вскоре выходит замуж за бывшего морского офицера, провинциального актера Савина. Брак этот не стал счастливым.

Савиной очень рано пришлось самой заботиться о себе, завоевывать место в жизни. Благодаря воле, твердости, никогда не покидавшей ее уверенности в своих силах она преодолела все трудности провинциальной актерской жизни и в борьбе с личными невзгодами вышла победительницей.

Большое значение для Савиной в годы провинциальной деятельности имела встреча с П. М. Медведевым, одним из самых образованных и авторитетных антрепренеров своего времени. В его театре Савина познакомилась с известной актрисой, ученицей Щепкина, А. И. Шуберт; Шуберт много внимания уделяла молодым актерам театра, передавала им заветы своего великого учителя. В труппе Медведева играл также В. Н. Давыдов — как и Савина, в будущем знаменитость александринской сцены.

Репертуар актрисы состоял тогда из комедийных ролей озорных девушек в незатейливых водевилях. Она быстро обрела уверенность на сцене, пользовалась шумным успехом у публики. Живость, непосредственность, энергия, молодой задор, прекрасные сценические данные обеспечивают ей успех. «Скромная, тихая, но с лукавыми глазенками, со звонким мелодическим голосом, вся изящная, хрупкая — она была очаровательна в оперетке и комедии»¹, — вспоминал В. Н. Давыдов. Уже в этот ранний период проявляется и гордость, независимость Савиной, чувство собственного достоинства.

В 1874 году актриса дебютирует в Петербурге. Ее выступления проходят с большим успехом, газеты наперебой пишут о необходимости пригласить актрису в труппу Александринского театра. В августе 1874 года Савина была принята в театр. Популярность Марии Гавриловны растет от спектакля к спектаклю. Ее участие в пьесе гарантирует переполненный зрительный зал. Дирекция пользуется этим и безжалостно эксплуатирует актрису. В течение одного сезона она выступила в 22 ролях.

Савина необыкновенно трудоспособна, дисциплинирована как художник, постоянно совершенствует свое мастерство. Продолжая

¹ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.—М., 1962, с. 97.



М. Г. Савина

играть роли обаятельных, энергичных девушек, она начинает выделять в этих ролях важную и естественную для себя тему внутренней независимости, становления характера. «Савина первая, и с тем совершенством, какого никто до нее не достигал, — писал А. Кугель, — нашла живую художественную форму для тех искорок протеста, деятельной воли и разумной энергии, которые вспыхнули в душе русской женщины»¹.

Большое значение для укрепления этой темы в творчестве Савиной 70-х годов имели ее выступления в пьесах Островского. Она играет роль Нади в «Воспитаннице» и Наташи в «Трудовом хлебе». Своевольные, независимые героини Островского, отстаивающие свое человеческое достоинство, получили в исполнении Савиной широкий общественный резонанс. В 1876 году она с большим успехом играет Поликсену в комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше», а в 1879 году создает одну из своих лучших ролей — роль Вари в пьесе Островского и Соловьева «Дикарка». В этой роли с блеском проявились самобытная сила, обаяние, искрометный талант актрисы. Кри-

¹ К у г е л ь А. *Театральные портреты.* Л., 1967, с. 148—149.



*М. Г. Савина — Варя в
«Дикарке» Островского
и Соловьева. 1879*

тика писала о глубоко национальных чертах созданного ею образа. В ее Варе, вспоминал через много лет один из рецензентов, «чувствуется свежесть, дыхание весны, замечается воздействие родной знакомой природы, беспредельной мощи и обаятельной силы вдохновения»¹. С этой ролью Савина не расставалась на протяжении 20 лет.

Особое место в творческой жизни Савиной занимает встреча с Тургеневым. В 1879 году она впервые сыграла Верочку в его пьесе «Месяц в деревне». Эта роль стала своего рода этапом в художественном становлении актрисы. Савина покоряла чистотой, наивностью, поэтическим очарованием своей Верочки. В этой почти детской, неискушенной душе просыпался глубоко чувствующий, страдающий человек. Тургенев, считавший свою пьесу не слишком пригодной для сцены, был поражен исполнением. Он пришел за кулисы к Савиной, чтобы выразить свое восхищение: «Неужели эту Верочку я написал?! Я даже не обращал на нее внимания, когда писал... Все дело в Наталье Петровне... Вы живая Верочка... Какой у вас большой талант!»²

¹ Цит. по кн.: Шнейдерман И. Мария Гавриловна Савина. М.—Л., 1956, с. 98.

² «Тургенев и Савина». Пг., 1918, с. 66.

С этого момента началась дружба актрисы с великим русским писателем. Позже другая роль в этой пьесе — Наталья Петровна — станет сценическим шедевром, вершиной творчества Савиной.

В 80-е годы положение Марии Гавриловны в театре делается все более прочным. Успех постоянно сопутствует ей, авторитет растет. С ней вынуждено считаться театральное начальство. Однако в этот период сказывается и известная идейная ограниченность искусства Савиной.

Театр отнимает у актрисы массу сил и времени. Кроме того, ее манит успех в обществе. Жизнь ее необыкновенно насыщена, интенсивна. Савина знакомится с известными художниками, литераторами, критиками, много читает. Но она оказывается в стороне от того широкого общественного движения, которое захватило лучших актеров Малого театра, таких, как Федотова, Ермолова, Ленский. Савина никогда не была так связана, как, например, Ермолова, с демократической интеллигенцией.

Шумная светская жизнь, сложная борьба в театре заслоняют от Савиной то, что зреет внутри русского общества; широкий общественный протест почти не затрагивает ее. И это неминуемо ограничивает масштабы ее творчества.

В 80—90-х годах Савина создает образы современных светских женщин. Она прекрасно знает своих героинь и порой не щадит их: показывает расчетливость, холодный эгоизм, себялюбие жадно хватающихся за жизнь светских авантюристок. Виртуозный мастер, Савина обладает тайной лаконичной, предельно скупой и вместе с тем исчерпывающей характеристики. Критики отмечают в ее творчестве некоторую суровость.

Когда в 1891 году Савина приезжает на гастроли в Москву, она приводит в недоумение публику Малого театра. Актриса играет две роли, хорошо знакомые москвичам по исполнению Ермоловой и Федотовой, — Елену Протич в «Симфонии» М. Чайковского и Нину Волицеву в «Цепях» А. Сумбатова. Если актрисы Малого театра трогали зрительный зал драматизмом судьбы своих героинь, вызывали глубокое сострадание к ним, то Савина разоблачала этих героинь. В отличие от Ермоловой — «адвоката» женщин, Савину называют «прокурором» своих героинь.

К высшим достижениям актерского искусства Савиной относятся две роли в современном русском репертуаре — роль Натальи Петровны в «Месяце в деревне» и Акулины во «Власти тьмы». Тургенев и Толстой оказались очень близки таланту Савиной. В этих столь разных ролях со всем блеском проявилось замечательное дарование актрисы. Но такие роли все же были для нее исключением на рубеже веков. Современная серьезная драматургия не смогла вытеснить привычные «салонные» драмы из репертуара Савиной. Будущее принадлежало театру с волнующей современной темой, в том числе чуждому актрисе театру Чехова. Это будущее было за Комиссаржевской и за Московским Художественным театром.

Тем не менее искусство Савиной является одной из ярких страниц в истории русского реалистического театра.

Велико значение Савиной и как общественной деятельницы. В 1883—1884 годах она была одним из создателей Русского театрального общества, вела постоянную борьбу за улучшение материального положения актеров, отстаивала их интересы. В 1896 году Мария Гавриловна стала одним из организаторов «Убежища для престарелых артистов».

В. Н. ДАВИДОВ

ОДНИМ из крупнейших представителей русского реалистического искусства, развивавшим традиции щепкинской школы, был Владимир Николаевич Давыдов (1849—1925; настоящее имя — Иван Николаевич Горелов). Им восхищались такие писатели, как Островский, Толстой, Тургенев, Чехов. Высоко ценил Давыдова А. В. Луначарский.

Родился артист в небольшом южном городке Новомиргороде. Отец его был офицером. Еще в детстве у юного Горелова пробудилась страсть к лицедейству. В гимназические годы он часто принимал участие в любительских спектаклях. Приехав в 1866 году в Москву поступать в университет и не выдержав вступительных экзаменов, он остался здесь и горячо увлекся Малым театром. Шумский и Самарин были его любимыми актерами.

Познакомившись с Самариным, Горелов по его совету отправился в Орел, чтобы поступить на службу в театр. Родные, в особенности отец, не могли примириться с мыслью о том, что их сын станет актером. Но Горелов не изменяет принятого решения и берет для сцены имя пропавшего при загадочных обстоятельствах гимназического друга — Владимира Давыдова. Так в 1867 году на орловской сцене появилась будущая знаменитость русского театра Владимир Давыдов.

До 1880 года артист играет в провинции, в основном у известного антрепренера Медведева. В 1880 году, по настоянию Савиной, которая до 1874 года вместе с ним играла в труппе Медведева, он приезжает в Петербург и поступает в Александринский театр.

Давыдов прожил долгую жизнь, и 58 лет этой жизни безраздельно принадлежат сцене.

Это был актер чрезвычайно широкого диапазона. Еще в провинции он играл самых разных персонажей в водевилях, мелодрамах, комедиях и трагедиях. Репертуар Давыдова огромен. Только в пьесах Островского он сыграл больше 80 ролей. Во многих пьесах актер выступал в разное время в нескольких образах. Так, в «Ревизоре» он сыграл 7 ролей, причем одна из них женская — роль Пошленкиной.

Давыдов — актер яркого, самобытного таланта, с большим внутренним темпераментом. Вместе с тем это художник постоянно думающий, совершенствующий свое искусство. Он был врагом театральной условности. Яркие сценические приемы воплощения образа он всегда наполнял глубоким жизненным содержанием.



В. Н. Давыдов — Расплюев в «Свадьбе Крепчинского» Сухова-Кобылина

Лучшие роли Давыдова созданы в русской классической драме — в пьесах Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского, Сухова-Кобылина. Такие образы, как Фамусов, Городничий, Подколесин, Кочкарев, Расплюев, Хлынов, Мамаев, Оброшенов, Кузовкин, Мошкин, навсегда вошли в его исполнении в историю театра.

В 1884 году Давыдов выступил на сцене Александринского театра в роли Фамусова. Он долгое время продолжал работать над этой ролью и впоследствии. Его Фамусов не был важным барином, высокопоставленным вельможей. Давыдов давал почувствовать в своем герое чиновника, всегда радевшего о своей карьере, о «крестипках» и «местечках». Критика отмечала жизненность, достоверность Фамусова — Давыдова как главную удачу спектакля. «Когда смотришь на Давыдова, — писали «Русские ведомости», — театральность совершенно улетучивается, перед вами стоит не театральный Фамусов, декламирующий стихи, а живой типичный Фамусов, такой ясный, понятный и объяснимый, стоит реальный человек, до такой степени реальный, что порой совершенно исчезает театр...»¹

¹ Цит. по кн.: Б р я н с к и й А. Владимир Николаевич Давыдов. Л.—М., 1939, с. 89.



В. Н. Давыдов — Бальзаминов в «Женитьбе Бальзамина» Островского

Современники, видевшие Давыдова в ролях Мошкина и Кузовкина («Холостяк» и «Нахлебник» Тургенева), невольно вспоминали Мартынова, гуманистическую силу его искусства. В этих ролях Давыдов предстал как глубокий актер-психолог.

Одним из самых замечательных созданий Владимира Николаевича была роль Расплюева в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина. Несмотря на то что этот образ уже имел таких замечательных интерпретаторов, как П. М. Садовский и П. В. Васильев, Давыдов создал образ, по праву занимающий самое почетное место в сценической истории пьесы. Он раскрывал серьезную общественную опасность аморализма Расплюева, его внешне наивной беззаботности; показывал возможность превращения Расплюева в блюстителя порядка в «Смерти Тарелкина». Эта роль по богатству находок, удивительно сочных деталей относится к числу шедевров великого артиста. Он не расставался с ней в течение 50 лет.

Хитрым, вкрадчивым был Давыдов в Городничем, особенно в сценах с Хлестаковым. И чем обходительнее и мягче держался он с мнимым ревизором, тем резче проступала в нем тупая, жестокая сила типичного бурбона николаевского времени в обращении с подчиненными. Хотя в целом черты тупого служаки были значительно смягче-

ны, отодвинуты на второй план за счет лисьего лукавства. В фипальной сцене Давыдов переводил комический тон роли почти в трагический: комедийная развязка «Ревизора» оборачивалась трагедией для главного участника событий.

Островский нашел в Давыдове замечательного интерпретатора своих ролей, чуткого художника, воплощавшего его образы на сцене с предельной жизненной правдивостью и обаянием щедрого таланта. Актер умел передать своеобразную атмосферу мира Островского, несколькими штрихами создать настроение пьесы, раскрыть внутренний мир героя. Высочайшая культура речи, ощущение слова также сделали Давыдова выдающимся актером театра Островского.

Давыдов с большим драматизмом исполняет роль Оброшениова в «Шутниках», создает образ пошлого, мелкого существователя Бальзаминова, целую галерею образов самодуров, стоящих на разных ступенях общественного положения и умственного развития. Актер поражает мастерством внутреннего перевоплощения в пьесах Островского. Необыкновенно яркие комические детали, вызывавшие смех в зрительном зале, рождались не от желания смешить публику, а от постижения самой сущности изображаемого характера. Этот принцип был всегда главным в искусстве Давыдова.

Замечательный художник многое дал Александринскому театру и всему русскому сценическому искусству. Своим творчеством он продолжал традиции высокогуманного, демократического искусства Мартынова, отдавал должное виртуозному профессионализму Самойлова, развивал сценический реализм Щепкина и Садовского, крупнейших актеров Малого театра. Искусство Давыдова отличалось тонкостью и глубиной психологического анализа, отточенностью мастерства и вдохновением.

Свой огромный сценический опыт Давыдов передавал своим ученикам. Он воспитал не одно поколение талантливых актеров русского театра.

К. А. ВАРЛАМОВ

СЫН известного композитора, Константин Александрович Варламов (1848—1915) рос в артистической среде и с детства увлекался театральным искусством.

На сцену Александринского театра Варламов поступил в 1875 году. Более 1000 ролей сыграл он за свою долгую артистическую жизнь. Это был актер редчайшей одаренности. Немирович-Данченко говорил о нем: «Варламов — громадный талант. По качествам, дарованным ему природой, едва ли найдется ему равный во всей России»¹.

У Варламова был необычайный по силе, красоте тембра и диапозону голос; артист свободно распоряжался тремя октавами. Замеча-

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, в 2-х т., т. 2. М., 1954, с. 59.

тельный голос и абсолютный слух вызывали зависть профессионалов-вокалистов. Варламов легко и свободно выступал в жанрах музыкального театра. В водевилях и опереттах он приобрел отточенную технику. Ни одна оперетта на сцене Александринского театра не обходилась без него, а Менелай в «Прекрасной Елене» стал эталоном для артистов этого жанра. Константин Александрович выступал и в опере. «Севильский цирюльник» с участием Комиссаржевской и Варламова был событием в театральной жизни Петербурга.

Но не только голос давал Константину Александровичу право на выступления в музыкальных спектаклях. Удивительно образной и музыкальной была пластика артиста. Он двигался удивительно свободно, умел легко переключаться с быстрых темпов на медленные. В его репертуаре значились и балетные партии, в том числе партия Марцелины, одна из главных в балете «Тщетная предосторожность». В позднем возрасте, потеряв былую динамичность, Варламов умел ритмической организованностью движений, выразительным жестом создать впечатление легкости и изящества.

Великолепные сценические данные Варламова, их гармоническое сочетание сообщали его образам неотразимое обаяние. Любовь к жизни и к людям, «всечеловеческое добродушие» определили гуманистический пафос его искусства. Вспоминая Живокини и Варламова, Станиславский говорил, что они «просто выходили на сцену и говорили: „Здравствуйте!“ — но нередко в этом был всеисчерпывающий комизм данной минуты. Это был не Варламов, выходящий на сцену, и, может быть, не добродушие русского народа вообще, это были секунды и минуты всечеловеческого добродушия»¹.

Творчество Варламова наиболее близко стихии народного площадного театра. Гротеск, импровизационная легкость, яркая, дерзкая форма отличали искусство великого мастера. Отвечая самым высоким требованиям художественного вкуса, его творчество было понятно и доходчиво. Он был любимым артистом Петербурга и всей России. «...Никто из актеров,— пишет Н. Ходотов, партнер Варламова по многим спектаклям,— не имел такого непосредственного слияния со зрительным залом, как он, и никого так радостно не встречала публика, как своего любимого „дядю Костю“»².

К. А. Варламов был одним из тех мастеров, которые умели в своих сценических портретах отражать современность, веяния времени. Так, расслоение деревни 90-х годов, создавшее фигуру кулака, нашло точное отражение в созданном великим артистом образе Акима Недососова в «Хрущевских помещиках» А. Федотова (1889).

Варламова считали королем водевиля. Артист рисовал водевильных героев яркими и броскими штрихами, наделял их острой характерностью. Водевиль давал простор музыкальности Варламова; его

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 6. М., 1959, с. 255.

² Ходотов Н. Близкое — далекое. Л.—М., 1962, с. 77.



К. А. Варламов — Берендей в «Снегурочке» Островского

пластической выразительности. Гибкий голос, отличная фразировка позволяли актеру в коротенький куплет вместить сложные сплетения эмоций. Великий мастер, не давая зрителю заметить изменения формы, легко переходил от речи к пению, от бытового движения к танцу. Музыка, пение, танец, текст, действие и чувство, сливаясь в одно целое, сообщали водевильным творениям артиста ту душевность и теплоту, без которых нет водевиля в его лучших образцах.

Но наиболее полно богатый талант Варламова раскрывается в произведениях русской классической драматургии.

Варламов, как никто из артистов Александринского театра, был связан с творчеством Островского. Он играл в 29 пьесах драматурга и создал в них 40 ярких, глубоких, социально заостренных образов. Среди них прежде всего следует назвать образ самодура Тита Титыча Брускова в комедиях «Тяжелые дни» и «В чужом пиру похмелье». В роли Ахова («Не все коту масленица») Варламов рисовал самодура, теряющего силу; его Ахов был скорее смешным, чем страшным. В образе Курослепова артист бичевал тупость, беспробудное невежество как социальное зло, порожденное «темным царством». Огромной силой обобщения отличался созданный им образ купца Большова, ставшего жертвой собственного мошенничества.

В контрасте с самодурами «темного царства» представлял купец Русаков («Не в свои сани не садись»). Это был глубоко любящий отец, страдающий за судьбу дочери.

Представителем «темного царства» чиновничье-бюрократического аппарата царской России выступал Юсов Варламова («Доходное место»).

Вершиной творчества Варламова стал царь Берендей в «Снегурочке» Островского. Полный поэзии, добра и справедливости, образ царя Берендея просветлял души. В этом исполнении необычайно ярко звучала гуманистическая тема, прославлялась любовь к человеку, к жизни.

Целая область в творчестве Варламова — гоголевский репертуар. В течение своей долгой сценической жизни он сыграл Землянику, Ляпкина-Тяпкина, Городничего, Осипа в «Ревизоре»; Глова в «Игроках»; Чичикова, Собакевича в «Мертвых душах»; Степана, Кочкарева, Яичницу в «Женитьбе».

Около 500 раз играл Варламов Осипа в «Ревизоре». Предельно скупыми средствами давал он яркую характеристику этого образа. Речевая выразительность актера в роли Осипа проявлялась с особым блеском. Он создавал социально типичный образ крепостного слуги, развращенного общественным строем.

Две роли сыграл Варламов в пьесах Сухово-Кобылина: Муромского в «Свадьбе Кречинского» и Варравина в «Деле». В Муромском артист передавал драматические и комические черты, сделав внутренней пружиной поступков героя горячую любовь к дочери. Это был сильный человек с большим сердцем. Но именно цельность его натуры, его доверчивость, почти детская наивность делали Муромского — Варламова беспомощным против лжи и лицемерия. «В нем пленяла необыкновенная мягкость, доброта, деликатность — не наносная, а органическая, — вспоминал Юрьев, — и это проявлялось во всем, в частности в необычайной мягкости речи его бархатного голоса»¹.

Образ Варравина в «Деле» был не типичной для К. А. Варламова ролью. Варламов — Варравин предстал перед зрителями антиподом доброго, мягкого, благородного Муромского. Артист придавал этому образу социальную масштабность, подчеркивал бесчеловечность «правителя дел и рабочего колеса какого ни есть ведомства», а через него и бесчеловечность всех «сил» и «властей» самодержавной России.

В пьесе «Месяц в деревне» Варламов играл роль Большинцова, создавая тонко разработанный психологический рисунок роли.

Артист с успехом играл и в пьесах Чехова: Сорина и Шамраева в «Чайке», Лебедева в «Иванове», Симеонова-Пищика в «Вишневом саде». В роли Симеонова-Пищика он раскрывал и комедийные и драматические грани характера, сообщая образу необычайное обаяние. Часто выступал Варламов в инсценированных рассказах Чехова на

¹ Юрьев Ю. М. Записки. М.—Л., 1948, с. 322.

концертной эстраде. «Трагик поневоле» был панисап Антоном Павловичем специально для него.

Варламов глубоко понимал чеховский стиль, самую душу произведений писателя, создавал образы, в которых трагическое уживалось с комедийным, подобно тому как в жизни часто соседствуют горе и смех.

Зарубежная драматургия представлена в репертуаре Варламова семью ролями. В шекспировских пьесах он играл Греммо («Укрощение строптивой»), Гоббо («Венецианский купец»), первого могильщика («Гамлет»), Клюкву («Много шуму из ничего»), Основу («Сон в летнюю ночь»). В ранний период сценической деятельности артист сыграл Тристана в «Собаке садовника» («Собака на сене») Лопе де Вега.

Последней ролью великого комика был Сганарель в «Дон Жуане» Мольера, поставленном В. Э. Мейерхольдом в 1910 году. В роли Сганареля Варламов использовал излюбленные приемы игры, продолжающие традиции народного театра: прямое обращение к зрителям, импровизацию в интермедиях. Способность быть предельно органичным даже в самых невероятных сценических обстоятельствах, отличавшая великого артиста, сообщала достоверность острой характеристике мольеровского персонажа. Варламов создавал живой образ лукавого, простодушного, дерзкого и трусоватого слуги.

«Дон Жуан» был решен Мейерхольдом в тапцевальных ритмах и построен по законам хореографической пластики. Старый артист, грузный и больной, уже не мог принять этот способ существования на сцене. Как утверждают современники, он стоял или сидел то у одной, то у другой ширмы. Но, вспоминает Е. И. Тиме, «произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители... порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычайно подвижен...»¹

Для Варламова не было на сцене ничего «незначительного»; каждый его образ был отточен и завершен. Блестящий комик-буфф, он был наделен идеальным художественным вкусом. Бесценным качеством его дарования было и чувство юмора. Недаром артиста называли «царем русского смеха». При этом Константин Александрович в совершенстве владел искусством глубокого психологического анализа, блестяще играл самые сложные и серьезные драматические роли.

Литература

Чернышевский Н. Г. «Бедность не порок» А. Островского.— Полн. собр. соч. в 16 т., т. 2. М., 1940.

Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы.— Полн. собр. соч. в 16 т., т. 3. М., 1947.

Добролюбов Н. А. Темное царство.— Собр. соч. в 9 т., т. 5. М., 1962.

Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве.— Собр. соч. в 9 т., т. 6. М., 1963.

¹ Тиме Е. И. Дороги искусства. М., 1967, с. 143.

Островский А. Н. Свои люди — сочтемся. Не в свои сани не садись. Бедность не порок. Доходное место. Воспитанница. Гроза. Козьма Захарыч Минин-Сухорук. Воевода (Сон на Волге). Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский. На всякого мудреца довольно простоты. Горячее сердце. Бешеные деньги. Лес. Снегурочка. Трудовой хлеб. Волки и овцы. Последняя жертва. Бесприданница. Таланты и поклонники. Без вины виноваты.

Салтыков-Щедрин М. Е. Смерть Пазухина. Тени.

Сухова-Кобылин А. В. Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина.

Толстой А. К. Смерть Иоанна Грозного. Царь Федор Иоаннович. Царь Борис.

Толстой Л. Н. Власть тьмы. Плоды просвещения. Живой труп.

Данилов С. С., Португалова М. Г. Русский драматический театр XIX века, т. 2. Вторая половина XIX века. Л., 1974.

«А. Н. Островский в русской критике». Сборник. М., 1962.

Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961.

Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963.

Зелотницкий Д. И. Щедрин-драматург. М.—Л., 1961.

Клейнер И. Драматургия Сухова-Кобылина. М., 1961.

Рудницкий К. А. В. Сухова-Кобылин. Очерки жизни и творчества. М., 1957.

Ломунов К. Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956.

Зюграф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960.

Альтшулер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968.

Асеев Б. Н. Мартынов. М.—Л., 1946.

Беньяш Р. М. П. А. Стрепетова. Л., 1947.

Гоян Г. Гликерия Федотова. М., 1940.

Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. М., 1953.

«Мария Николаевна Ермолова». Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955.

Зюграф Н. Г. А. П. Ленский. М.—Л., 1959.

Филиппов В. А. Актер Южин. М.—Л., 1941.

Крыжидский Г. К. А. Варламов. М.—Л., 1946.

Брянский А. М. В. Н. Давыдов. Л.—М., 1939.

Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина. Л.—М., 1956.

Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951.

Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М.—Л., 1950.

ТЕАТР
НА РУБЕЖЕ
XIX-XX
ВЕКОВ

РУБЕЖ XIX и XX веков в жизни русского общества — время подготовки и свершения событий поистине исторического значения.

Развитие капитализма в России в эти годы отличалось необычайной интенсивностью. «В настоящее время,— писал В. И. Ленин в конце 1897 года,— мы переживаем, видимо, тот период капиталистического цикла, когда промышленность „процветает“, торговля идет бойко, фабрики работают вовсю и, как грибы после дождя, появляются бесчисленные новые заводы, новые предприятия, акционерные общества, железнодорожные сооружения и т. д. и т. д.» Однако, продолжал Ленин, «не надо быть пророком, чтобы предсказать неизбежность краха (более или менее крутого), который должен последовать за этим „процветанием“ промышленности»¹.

Вступление капитализма в высшую и последнюю стадию — империализм — способствовало не только укреплению буржуазии, но и росту консолидации рабочего класса, могучему революционному подъему народных масс. Конец XIX и начало XX века — время подготовки первой русской революции, создания Российской социал-демократической рабочей партии. Этот период, охарактеризованный Лениным как пролетарский период революционной борьбы, привел в итоге к Великой Октябрьской социалистической революции.

Вещие слова Горького «Буря! Скоро грянет буря!», прозвучавшие в 1901 году, выражали настроение передовых сил и чаяния эпохи. Воздействие революционной ситуации на все сферы художественной жизни было в высшей степени плодотворным. Демократизация стала существеннейшей тенденцией развития художественного творчества этих лет, сблизившей прогрессивно мыслящих художников.

Новый этап в истории русской критики и теории искусства обозначила статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», появившаяся в момент подъема революционного движения 1905 года. В ней был развеян миф о возможности свободы художника в буржуазном обществе, впервые сформулирован и всесторонне объяснен принцип партийности литературы и искусства.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 2, с. 465—466.

Предощущением революционных перемен полны драматургические произведения Горького и Чехова, спектакли Художественного театра, лучшие актерские работы В. Ф. Комиссаржевской, созданные в эти годы, а также смятенные, подчас хаотические, но неизменно яркие режиссерские искания В. Э. Мейерхольда.

Величайшим достижением русской литературы конца XIX — начала XX века стало драматургическое творчество А. П. Чехова. Его немногочисленные пьесы знаменовали качественно новый этап в истории европейского реализма. Драматургия Чехова проложила русло для основного направления поисков всей реалистической драматургии XX века, оказав на нее воздействие, не исчерпавшее себя до настоящего времени.

Следующий шаг был сделан М. Горьким. Значение его драм, написанных в первое десятилетие нового века («На дне», «Мещане», «Дети Солнца», «Враги»), не ограничивается содержащимися в них элементами демократической и социалистической культуры. Это драматургия, заложившая основы социалистического реализма, пронизанная духом социалистических идей, опирающаяся на глубокое понимание интересов народа.

Историческая роль Московского Художественного театра в эволюции европейской театральной культуры примерно та же, что и драматургии Чехова в развитии мирового драматургического искусства XX века. Актеры и режиссура Художественного театра во главе с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, опираясь на традиции русского реалистического театра, обобщили богатый, но достаточно противоречивый опыт европейского театра последней четверти XIX столетия, прежде всего опыт, накопленный в области разнообразных, дерзких режиссерских исканий Андре Антуана, Отто Брами, Чарлза Кина и театра из маленького немецкого города Мейнингена («мейнингенцев», как их называли во всех странах, где они побывали с гастрольями). Самоопределение режиссера как активной творческой силы, как своего рода идеолога театра — важнейшая примета этого времени.

Но организаторы Художественного театра были менее всего похожи на людей, занятых подведением итогов. По существу они являлись первооткрывателями, новаторами. Их творческая практика и теоретические открытия в первые годы нового века дали надежный компас большому числу их коллег в России и за рубежом в развитии искусства, верного идеалам гуманизма, высокой гражданственности, приверженного жизненной правде. В спектаклях, поставленных Станиславским и Немировичем-Данченко, нашла решение задача, вставшая перед деятелями театральной культуры на рубеже XIX и XX веков: изображение человека на сцене в его многообразных связях с окружающим миром, как личных, так и общественных.

Для нового этапа развития реализма в русском театре характерна органическая связь с реалистическими традициями литературы и театра XIX века. Станиславский в своих трудах и воспоминаниях не

раз ссылался на Гоголя и Щепкина, Ермолову и Садовских, Мочалова и Шумского. Классическое наследие было для него образцом высокой идейности и красоты. Особенно важна преемственность искусства и теории Станиславского по отношению к творчеству и личности Л. Н. Толстого. Созданный Станиславским и Немировичем-Данченко Художественный театр заставил современников говорить о новом театральном искусстве с той же серьезностью, с какой относились ранее к лучшим произведениям реалистической литературы.

Борясь за новый тип современного актера-интеллигента, художника высоких гуманистических и нравственных принципов, Станиславский и Немирович-Данченко широко обращались к опыту лучших зарубежных актеров-реалистов, прежде всего к опыту итальянских трагиков Томмазо Сальвини и Элеоноры Дузе.

Театр играл огромную роль в духовной жизни русского общества конца XIX — начала XX века. Близость сцены событиям революционной действительности находила выражение в бурной реакции зрителей, когда зал превращался в место политических манифестаций, как это было на премьерах горьковских пьес в Художественном театре и театре В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже, на премьере «Доктора Штокмана» Ибсена со Станиславским в главной роли.

Зарождение и активное развитие социалистических тенденций — бесспорный факт истории русского театра, вступившего в двадцатое столетие. Однако этим тенденциям противостояли явления модернизма, декаданса (от французского *decadence* — «упадок»), заметно умножившиеся в пору растерянности и разброда части интеллигенции после поражения революции 1905—1907 годов.

Еще в 1896 году, давая характеристику европейским декадентам в статье «Поль Верлен и декаденты», Горький писал: «... декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, явление, с которым необходимо бороться». Русский пролетарский писатель хотел быть объективным по отношению к своим зарубежным коллегам. Он отмечал, что декаденты — это «люди, изнемогавшие от массы пережитых впечатлений, чувствовавшие в себе поэтические струны, но не имевшие в душе камертонов в виде какой-либо определенной идеи...» Тем не менее его интересовал итог — суть воздействия творчества декадентов, даже самых одаренных из них, на современников. Итог был безрадостным: «странные, развинченные и развинчивающие нервы сонеты» наводняют страницы западных журналов, «говоря о чем-то неясном, туманном и зловещем». «Эти песни разлагающейся культуры звучат похоронным звоном зарвавшемуся, нервно истощенному и эгоистическому обществу и все более истощают его»¹, — заключал Горький.

Декадентство, возникшее в конце XIX века в культуре и искусстве Западной Европы, а затем, несколько позже, проявившееся и

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 23. М., 1953, с. 125, 131, 136.

в России, выразило кризис буржуазной культуры в условиях глубокого обострения противоречий капиталистической формации, вступавшей в последнюю стадию своего существования. Декадентское искусство было проникнуто настроениями упадка, ощущением страха перед жизнью. Оно говорило, что человек слаб и бессилён перед лицом судьбы, а стало быть, попытки изменить мир бессмысленны. От ужасов действительности предлагалось скрыться в замкнутый мир своего «я», в область «чистого», т. е. освобожденного от социальной проблематики, искусства. Декадентство родилось как воплощение своеобразного бунта художников-интеллигентов и против буржуазно-бывальческих вкусов, и против «устаревшего», по их мнению, реалистического искусства. Но антиобщественные в большинстве своем устремления, культ индивидуализма, страх перед неизбежной катастрофой — все это объективно делало декадентство одной из форм буржуазного мироощущения «конца века».

В яростных спорах о путях дальнейшего развития русской сцены скрещивались противоположные мнения, взаимоисключающие друг друга идеи. Быть ли театру? — и так стоял вопрос. Согласно одним предложениям, театр должен был слиться с религиозным действием, в нем должно было одержать верх «соборное начало». Согласно другим — театру следовало раствориться в повседневной жизни: каждый может играть сам для себя у себя дома и вне дома. Настойчиво говорилось о плодотворности стилизации современного театрального зрелища под театральные представления разных эпох, и чем дальше эпоха, тем лучше. По счастью, далеко не все эти теоретические умозаключения и гипотезы нашли свое выражение в театральной практике.

Знаменательно и сложно место русского символизма в развитии русского театра начала века. У русского театрального символизма есть свои особенности, отличающие его от символизма западноевропейского. Русский символизм как особое художественное направление сложился позднее европейского и сумел преодолеть некоторые его слабости и болезни. Более последовательно и остро проявилась антибуржуазность этого направления на русской сцене. Чрезвычайно важна прямая, непосредственная связь русского театрального символизма с русской поэзией, прежде всего в лице Александра Блока. Общественная направленность, возвышенный лиризм и горькая ирония представляют собой безусловные достоинства русского театрального символизма. И наконец, для понимания судеб русского символизма очень показателен факт приятия революции такими его представителями, как Блок, Брюсов, Мейерхольд.

Русский символизм не столько эпатировал буржуа и выражал оппозицию натурализму, сколько был занят задачами идейного осмысления исторической действительности и при этом содержал в себе элементы социальной критики. Эстетические проблемы интересовали многих русских символистов как вторичные. Революционная ситуация в России наложила свою печать и на двойственное, противо-

речивое в своих основах художественное направление. Русский символизм был чужд проповедям бездеятельности, пассивности. В лучших произведениях русских поэтов-символистов звучали ноты бунтарства.

В творческий поединок превратилась встреча главы новаторского русского реалистического театра Станиславского с главой европейского символизма Гордоном Крэгом в их совместной работе над шекспировским «Гамлетом» (1911). Инициатива приглашения Крэга в Художественный театр на эту постановку исходила от Станиславского, искренне заинтересовавшегося опытами английского режиссера и художника. Разумеется, этот союз не мог привести к полному взаимопониманию. Но в процессе подготовки спектакля произошло любопытнейшее сопоставление творческих принципов двух театральных систем, сыгравшее определенную положительную роль в развитии искусства в целом, хотя русская сцена не приняла многих требований английского символиста.

Мы не останавливаемся подробно на реакционных, охранительных тенденциях в развитии театра на рубеже веков. Но подчеркнем, что борьба демократических и социалистических элементов с буржуазными, реакционными в искусстве русского театра приобретала тем большую остроту, чем ближе становились революционные события 1917 года.

Драматургия

А. П. ЧЕХОВ

ТВОРЧЕСТВО Антона Павловича Чехова (1860—1904) завершает вековой путь развития русской литературы XIX века. Оставаясь в русле ее лучших, ведущих традиций, оно по своему художественно-историческому значению занимает особое место в истории русской литературы. В творчестве Чехова нашла психологически достоверное, глубокое отражение жизнь русского общества, уходящая в прошлое вместе с веком, и в то же время в нем явственно слышатся голоса нового столетия, с его социальными бурями и потрясениями.

Вступив на литературное поприще в самом начале 1880-х годов, Чехов застал Россию в пору жестокой политической реакции, следовавшей за убийством народовольцами Александра II. Реакция породила в части интеллигенции настроение социальной бесперспективности, «идейного бездорожья». Атмосфера духовного гнета должна была выдвинуть на первый план интересы личного и узкосемейного благополучия. Однако естественные нормы гармоничного, нравственно и духовно развитого человека были неизмеримо богаче и шире тесных рамок обывательского существования. Чехов показал, что глубокая неудовлетворенность жизнью из-за невозможности полного рас-

крытия своих способностей не являлась чем-то исключительным в существующих условиях, а была постоянной и обычной принадлежностью жизни передовой части интеллигенции.

Бросая «грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неумение жить»¹, Чехов вместе со своими героями мечтал о «невообразимо прекрасной, изумительной жизни», не зная еще той конкретной силы, которая могла сделать эти мечты реальностью. Поэтому главную цель он видел не в том, чтобы давать ответы, которые, подобно теории «малых дел», могли бы только частично утолить духовную жажду общества, но в том, чтобы объективным показом действительности пробуждать желание коренного улучшения жизни.

Творческий принцип объективного показа действительности, выдвинутый Чеховым, привел его к отказу от проповеднического, открыто тенденциозного выражения своих собственных взглядов, что входило во внешнее, но только во внешнее противоречие с обличительной направленностью прогрессивной русской литературы. Чехов подвергал сомнению право писателя на роль судьи, выносящего авторитетное решение по каждому затронутому вопросу. Право судить он оставлял за читателем или зрителем, считая обязанностью писателя лишь правильную постановку вопроса. В этой позиции Чехова вовсе не было равнодушия к социальным, идеологическим или нравственным проблемам, в чем его упрекала либерально-народническая критика. В ней сказались его более демократические взгляды на творчество и принципиальное отрицание претензий художника поучать народ. Свой идеал человека, свободного от всяких форм политического и духовного рабства, Чехов выразил в художественной системе, открывшей новые пути развития реализма.

Огромную роль в развитии русской литературы и театра сыграла и новаторская драматургия Чехова.

Уже в первые годы творчества, сотрудничая в юмористических журналах, Чехов использовал для многих своих рассказов, юморесок, сценок театральные впечатления. Свои размышления о состоянии современного театра он высказывал в фельетонах и критических статьях, посвященных новым московским постановкам, выступлениям знаменитых гастролеров.

С резким осуждением отзываясь Чехов об общей атмосфере застоя, парализовавшей театр, об идейном убожестве драматургии, оторванной от жизни и ушедшей в узкую семейно-бытовую проблематику, о невежестве актерской среды, о пошлой и манерной игре актеров. Позднее отношение Чехова к театру найдет свое концентрированное выражение в словах Треплева в «Чайке»: «Современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, посят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 23. М., 1953, с. 316.

стараятся выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью».

В 1885 году Чехов переделывает свой рассказ «Осенью» в одноактную пьесу «На большой дороге». Но пьеса была запрещена цензурой за острую социально-критическую направленность. В 1887 году Чехов пишет драму «Иванов». Она первой из его драматических произведений и увидела свет на сцене.

Премьера «Иванова» в театре Корша¹ вызвала ожесточенные споры и создала в зале, по словам самого Чехова, атмосферу «брожения» и «всеобщего аплодисменто-шиканья». Критика не поняла драму и долго выясняла характер главного героя. Непонимание пьесы Чехов относил за счет своей драматургической неопытности и дважды — в 1888 и 1889 годах — переделывал ее для Александринского театра. Сохраняя первоначальную концепцию пьесы, он уточнял характер основных персонажей.

«Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим „Ивановым“ положить предел этим писаниям»², — объяснял свой замысел Чехов. Типичная для эпохи безвременья фигура разочарованного и утомленного жизнью героя была весьма популярна в литературе. Одного из таких людей драматург выбрал в качестве главного персонажа драмы и, подчеркнув его типичность, наделил самой распространенной русской фамилией. Однако в понятие типичности своего героя Чехов вкладывал широкий смысл, который не поддавался толкованию с односторонних морализаторских позиций. Если в литературе либерально-народнического толка страдающие от неудовлетворенности жизнью люди обычно изображались в ореоле мученичества, а в их «благородной тоске» оплакивались возвышенные идеалы, то в «нытье» Иванова ничего возвышенного нет. Он не является членом какой-либо общественно-политической группировки, потерпевшей поражение, его неудовлетворенность — явление гораздо более универсальное. Полностью его не объясняет и та «чисто медицинская точка зрения», на которую встает сам Иванов, считая, что он «надорвался» в борьбе с жизнью. Состояние апатии, неожиданно овладевшее Ивановым, оскорбляет в нем гордость нормального и здорового человека, еще совсем недавно жившего в согласии с самим собой. Это состояние свидетельствует о глубоком разладе героя с действительностью и оказывает губительное влияние на его судьбу и судьбу близких ему людей.

Осознав с беспощадной трезвостью свою жизненную непригодность, Иванов решает уйти из жизни. Самоубийство не искупает его

¹ Театр Корша — крупнейший частный театр в России, основанный Ф. А. Коршем в Москве в 1882 году; находился в здании нынешнего филиала МХАТ.

² Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т., т. II. М., 1963, с. 317.

объективной вины перед женой, по отводит от него обвинение доктора Львова в нравственной порочности. Являясь, с одной стороны, виновником, Иванов в то же время жертва условий жизни. Приговор, выписанный им себе, становится приговором общественному укладу.

Сложность, неоднозначность оценки Иванова вызвала споры критиков, привыкших к однолинейным нравственным характеристикам персонажей. Чехов пояснял свою позицию: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами, — пойдика пайди сии элементы во всей России! Найти-то пайдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам... Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...»¹.

Вслед за «Ивановым» Чехов пишет четырехактную комедию «Лепший» (1889—1890). Современники видели в ней «прекрасную драматизированную повесть, но не драму». Впоследствии Чехов переделал ее в новую пьесу — «Дядя Ваня».

Одновременно с работой над «Ивановым» и «Лепшим» создавались знаменитые одноактные шутки, составившие самостоятельную группу драматических произведений Чехова. Для многих из них писатель инсценировал собственные рассказы. В этих драматических миниатюрах развивались традиции русского водевиля. Но Чехов значительно расширил возможности выбора тем и обогатил характеры героев, хотя при этом и упразднил обязательные для данного жанра куплеты. Наиболее популярны одноактные шутки «Медведь» (1888), «Предложение» (1888—1889), «Трагик поповоле» (1889—1890), «Свадьба» (1889—1890), «Юбилей» (1891).

После довольно значительного перерыва Чехов написал комедию «Чайка» (1896), ознаменовавшую еще один шаг на пути осуществления новых драматургических принципов. Премьера «Чайки», состоявшаяся 17 октября 1896 года в Александринском театре, прошла неудачно. Хотя Чехов лично участвовал в репетиционной работе, помогал артистам советами, принципы его драматургии остались чуждыми и режиссуре, и прославленным мастерам Александринки. Несмотря на прекрасную игру В. Ф. Комиссаржевской в роли Нины Заречной, театр не сумел передать своеобразие «Чайки». Следующие спектакли шли с большим успехом, но подлинно «чеховское» содержание «Чайки» так и осталось нераскрытым, пока ее не поставил в 1898 году Московский Художественный театр.

«Чайка» еще глубже и острее, чем «Иванов», вскрывает неблагополучие человеческих судеб, вызванное общественными условиями. Если в «Иванове» острое чувство неудовлетворенности жизнью испытывал один человек, то в «Чайке» ощущение внутреннего неблагополучия — удел почти всех персонажей. Поэтому гибель Треплева в конце пьесы воспринимается не как исключительный случай, а

¹ Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т., т. 11. М., 1963, с. 155.

как наиболее жестокое проявление закономерности, царящей в мире. В сфере действия этой закономерности находятся все чувства и желания человека, которые поднимают его над ровным течением обывательской повседневной жизни. Людям недоступно даже естественное счастье взаимной любви: пять человек страдают от неразделенного чувства, образуя некий замкнутый круг, в котором любовь одного оказывается пенужной другому. Сами собой делаются карьеры, по не осуществляются высокие стремления героев, и это заставляет их мучиться от ощущения внутренней неустроенности. Уйти от страданий невозможно, так как несбывшиеся желания продолжают жить потаенно. Перед нивелирующей, грубой силой этой закономерности уязвимее других люди, одаренные талантом художника.

Как и во всей окружающей действительности, в искусстве царят узкие обывательские нормы, которые ломают или извращают все подлинно талантливое. Благополучно существуют в этом мире только те, для кого, как для Аркадиной, главным в искусстве является их личный успех. А для писателя Тригорина литература и действительность уже давно — две разомкнутые сферы, и поэтому чувство внутренней неудовлетворенности постоянно живет в нем.

Нина Заречная — цельная и страстная натура. В ее представлении искусство — царство творчества и славы, ничего общего не имеющее с повседневной действительностью. Свою влюбленность в искусство она переносит и на отношение к людям. Жизнь разбивает иллюзию о театре, а любовь к Тригорину оказывается несчастливой. Но из этих несчастий Нина выносит умение сохранять душевную стойкость в повседневном «ужасе жизни». Свое художественное призвание она находит теперь в противостоянии несчастьям: «Умей нести свой крест и веруй».

В отличие от Нины, Треплев оценивает мир искусства, людей, к нему принадлежащих, весьма трезво. Он ощущает потребность отдавать свое искусство «важному и вечному». «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как она должна быть, а такую, как она представляется в мечтах», — говорит Треплев.

Для него самого мечты о гармонии материи и духа слишком конкретно воплотились в облике Нины. Поэтому, когда любимая покидает его окончательно, он утрачивает цель в искусстве и остается один на один с «ужасом жизни». Утратив последнюю надежду на возвращение Нины, Треплев кончает с собой...

Чем драматичнее складываются судьбы героев «Чайки», тем настойчивее возникает вопрос «кто виноват?». Ответом на него является общий результат многостороннего объективного анализа действительности, данного в «Чайке». Эта пьеса явилась первым произведением Чехова, в котором его новые драматургические принципы сложились в законченную систему.

В традиционной дочеховской драматургии вопрос «кто виноват?» решался в острой схватке враждующих сторон и ответом на него могло служить указание на чью-то злую волю или на вину самих героев.

В «Чайке», как и в других драматических произведениях Чехова, пет выповников, умышленно причиняющих зло. Исполнению желаний героев препятствует сама действительность, с которой невозможна активная борьба в обычном смысле. Поэтому в «Чайке» отсутствует традиционная интрига, объединяющая всех персонажей в сквозном конфликте. Чехов заменяет ее свободной композицией самостоятельных эпизодов, подчиненных не логике единого события, а задаче создания атмосферы быта, в постоянном внутреннем противоречии с которым находятся действующие лица.

В силу неизменности конфликтного состояния героев «Чайки» с окружающей средой их внутренние переживания становятся будничными, привычными. Поскольку подобные переживания не требуют, как правило, выражения через традиционные монологи, Чехов разработал так называемый «подтекст», позволяющий раскрыть чувства героев не напрямую, а косвенным путем, с помощью отрывочных высказываний, реплик, интонаций, жестов. Подтекстом пользовались и до Чехова Тургенев, Островский, Ибсен. Но у них подтекст служил чаще всего задаче «сокрытия» мыслей персонажа. У Чехова через подтекст вырывается наружу, становится явной глубоко скрытая, интимная жизнь человеческой души, реплики персонажей обретают характер лирических откровений.

Именно эту драматургическую особенность «Чайки» не постигли артисты Александринского театра. Правильно понятый молодым Московским Скудельным театром подтекст (или, по выражению Немировича-Данченко, «подводное течение» роли) стал могучим выразительным средством театрального искусства.

Вызывая глубокое зрительское сочувствие к драматической судьбе героев «Чайки», Чехов сохраняет объективный взгляд на них, не скрывает их слабостей. Неврастеничность, гипертрофированное восприятие «ужаса жизни» у Треплева, экзальтированность в любви и страданиях Нины Заречной объясняются не только несовершенством жизни, но и «несоответствием» героев ей. В этом «несоответствии» заключена ирония, которая и позволила драматургу назвать «Чайку» комедией.

Горький писал Чехову: «Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это»¹. Не предусматривая однозначного ответа на вопрос «кто виноват?», Чехов ведет зрителя к широким размышлениям обо всем укладе жизни, при котором люди могут быть столь несчастны.

Следующая пьеса — «Дядя Ваня» — появилась в печати в 1897 году, но написана была раньше, на основе пьесы «Леший», и впервые поставлена в провинции. Постановка ее в 1899 году в МХТ закрепила успех чеховской драматургии на сцене.

Тематически «Дядя Ваня» продолжает предыдущие пьесы Чехова. Вновь в центре внимания автора — конфликт между потенциаль-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 28. М., 1954, с. 52.

ными возможностями духовно богатого человека и тусклыми буднями обывательской жизни. В «Дяде Ване» Чехов достигает совершенства в создании атмосферы быта, приобретающей почти физически ощутимый образ застойного болота.

«Скучная, глупая, грязная» жизнь опошляет и измельчает мысли людей, притупляет их чувства; а те, кто не укладывается в ее узкие нормы, слышат «чужаками». Астров и Войницкий, «дядя Ваня», — тоже «чужаки».

«Чужачество» Астрова — его талант. Талант — быть человеком энергичным, широко и свободно мыслящим, деятельно любить природу. «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», — говорит Астров. Но сам он за десять лет сильно «постарел, заработался, испошиллся». Женская красота может только увлечь его, но полюбить по-настоящему он уже не способен. Пищу для души Астров находит в мечтах о будущем, для которого сажает леса. Но к возможности собственного счастья он давно относится скептически: «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, — те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы...»

Жизнь Войницкого, тонкого, интеллигентного человека, загублена мелочными заботами об имени профессора Серебрякова. Долгие годы он работал, преклоняясь перед научным авторитетом своего родственника, и, наконец, понял, что авторитет этот — «мыльный пузырь», а собственные поклонение и труд — напрасно принесенная жертва.

Войницкий прекрасно понимает, что лично Серебряков не виноват, что никто его не «морочил» специально, заставляя верить в гениальность профессора. Поэтому ничего, кроме «острого чувства стыда», он в результате своего бунта против Серебрякова не испытывает. Профессор с женой уезжают, а Войницкий возвращается к прежним обязанностям. Гнетущая беспросветность смыкается над героями пьесы. «Что мне делать?» — спрашивает дядя Ваня. «Что же делать, надо жить! — отвечает ему Соня. — Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты». Пьеса заканчивается словами Сони, в которых звучит вера в грядущую справедливость: «Мы отдохнем!»

В отличие от персонажей предыдущих драм, все герои «Дяди Вани» остаются живы, но в приглушенных страданиях Сони, в трезвом скептицизме Астрова и неудачном бунте Войницкого еще острее ощущается трагическая безысходность жизни.

Новая пьеса — «Три сестры» — была написана в 1900 году специально для Московского Художественного театра, где спустя год и состоялась ее премьера. Хотя события пьесы связаны с жизнью военной интеллигенции, по теме она продолжает «Дядю Ваню». Здесь та же расстановка сил и та же конфликтная ситуация, в которой талантливые, образованные, душевно благородные люди — сестры Прозоро-

вы, Вершинин, Тузенбах — не находят себе достойного места в жизни, обречены на неудовлетворенность и тоску о лучшем будущем, а торжествует агрессивная пошлость «мелких, шершавых животных» вроде Наташи.

Сестры Прозоровы олицетворяют собой ту высокую, естественную норму человека, которая вступает в резкий конфликт с действительностью. «В этом городе знать три языка — ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего», — говорит Маша. Их образование здесь такое же «чуждачество», как талант Астрова. Поэтому сестры страстно мечтают вырваться из этого города. «В Москву! В Москву! В Москву!» — повторяют они на все лады и связывают с Москвой представление о каком-то чудесном преображении всей жизни. Эта мечта так конкретна, что кажется — она вот-вот осуществится. Так же конкретно, как о завтрашнем дне, мечтает о будущем Вершинин: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной». «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги», — вторит ему Ирина.

Все живут в состоянии ожидания. «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лепь, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку» — в этих словах Тузенбаха явно слышится отзвуки тех социальных потрясений, в преддверии которых писалась драма.

Однако постепенно мечты о Москве становятся все призрачнее, «труд без поэзии, без мыслей» не удовлетворяет Ирину, иностранные языки забываются, а сами люди, будто сорной травой, зарастают мелочами мещанской провинциальной жизни. Так Андрей Прозоров, мечтавший стать профессором Московского университета, стал членом земской управы.

На какое-то время счастье улыбнулось Вершинину: он и Маша полюбили друг друга. Но рядом с их любовью остается все та же реальная жизнь, «неудобная, неумная, недостаточно чистая, быть может даже грешная». Эта жизнь разлучает Вершинина и Машу, позволяет Соленому под видом дуэли убить Тузенбаха накануне свадьбы с Ириной и равнодушно взирает на то, как Наташа превращает светлый мир дома Прозоровых в мещанскую берлогу. В «Трех сестрах» торжество грубой действительности над духовно высокими людьми воспринимается особенно трагически. В пронзительно печальном по общему настроению финальном аккорде сливаются вместе голоса и надежды, и безнадежности, и страстной жажды постигнуть смысл страданий.

Комедия «Вишневый сад», написанная в 1903 году, стала последним драматическим произведением Чехова. Постановкой ее, осуществленной в 1904 году Московским Художественным театром, писатель остался недоволен, так как считал, что театр неправильно понял

жанр пьесы. «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»¹ — писал Чехов. А в театральных афишах «Вишневый сад» объявлялся драмой. Это расхождение в понимании пьесы вызывалось тем, что театр подошел к ней с прежними мерками «лирических драм» Чехова, не замечая значительного усиления иронического момента в изображении персонажей.

В условиях, когда готовилась «здоровая, сильная буря», Чехов не мог оставаться равнодушным к вопросу о том, какие духовные силы восторжествуют в близящейся схватке. Для своей новой пьесы он нашел тему, которая давала возможность показать наряду с интеллигенцией представителей других социальных слоев в общественно-исторической ситуации, сложившейся в России. Центральное событие «Вишневого сада» — продажа имения Раневской и приобретение его купцом Лопахиним. Тема разорения «дворянских гнезд» и перехода их в руки буржуазии уже получила широкое освещение в русской литературе к моменту написания «Вишневого сада». Чехов перенес главное внимание с противоречий социально-экономических на сложность духовных и душевных связей, объединяющих персонажей.

Казалось бы, разорение одних и обогащение других героев «Вишневого сада» должно было породить между ними острый конфликт, однако они не питают друг к другу личной неприязни. Наоборот, атмосфера взаимной доброжелательности царит почти на всем протяжении пьесы. Она наглядно проявляется, например, в том, что купец Лопахин нашел средство спасти Раневскую и Гаева от разорения и сам готов помочь им.

Однако его средство — вырубить сад и отдать землю в аренду дачникам — кажется кощунственным владельцам имения. Раневская не мыслит себя без вишневого сада: ведь с ним связаны самые счастливые и самые горестные события в ее жизни. Лопахину, человеку дела и сыну бывшего крепостного, чувства Раневской представляются бессмысленными, так как сохранить имение в прежнем виде все равно невозможно. Сама Раневская и не делает ничего для того, чтобы спасти свой любимый сад. Она не замечает, что в данной ситуации ее доброта и бескорыстие оборачиваются легкомыслием и расточительностью, выдают в ней человека, привыкшего жить на чужой счет. Недаром ее привязанность к имению вызывает чувство протеста у Трофимова.

С Трофимовым в драматургию Чехова впервые входит открытая социальная критика. «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней», — говорит Трофимов Ане и призывает ее бросить «ключи от хозяйства», начать новую жизнь. Искренней верой в торжество своих идей он увлекает за собой юную Аню, но в глазах Раневской и Лопахина и его правда сомни-

¹ Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т., т. 12. М., 1963, с. 504.

тельна, так как она не подкреплена его собственной человеческой основательностью.

Лопахин — богатый человек, предприниматель, но у него «топкие, нежные пальцы, как у артиста», тонкая, нежная душа. Он во многом больше похож на интеллигента, чем на купца. И это позволяет ему остро чувствовать, что жизнь, которую все они ведут, — «дурацкая, нескладная и несчастливая». Он не видит высокого смысла и в своей энергичной деятельности, в бесконечной «циркуляции дела». Поэтому, хотя он и стал владельцем имения Раневской и уже «хватил топором по вишневому саду», вся его предприимчивость и все его деловые проекты на будущее — это, по определению Трофимова, только «размахивание руками». Лопахин не способен построить новую жизнь, и сам это понимает.

Итак, доминирующим настроением героев «Вишневого сада», как и прежних пьес Чехова, является неудовлетворенность настоящим и мечта о новой, лучшей жизни. Но раньше эта мечта создавала духовную общность между героями и придавала им мужество перед лицом грубой, пошлой действительности. Как бы тяжело ни было сестрам Прозоровым и какими бы одинокими ни были в своем личном несчастье дядя Валя, Астров и Соня, они находили душевный отклик друг у друга и верили в искупительную силу грядущей счастливой жизни. И вот она совсем рядом — герои «Вишневого сада» стоят на ее пороге. Но, разные по своему социальному положению и условиям жизни, они и будущее видят по-разному, и их страдания и надежды не находят отклика друг у друга. «Все враздробь», — говорит старый Фирс.

Гибель вишневого сада имеет символический смысл. Слова Трофимова «Вся Россия — наш сад» подчеркивают подлинный масштаб переживаемого события.

Откликнувшись на подъем общественного движения призывом к новой жизни, Чехов остался верен своему трезвому и объективному взгляду на действительность. С чуткостью гениального художника он увидел наметившуюся духовную и идейную разобщенность в среде интеллигенции и в своей последней пьесе настойчиво обращал внимание на опасность этого явления для судеб России.

С появлением драматургии Чехова русское искусство поднялось на новую высоту. Глубоко и правдиво отразив общественную жизнь России последних двух десятилетий прошлого столетия, Чехов дал русскому театру высокие образцы литературы и помог ему преодолеть кризисное состояние, выйти из идейного тупика. Новаторские особенности пьес Чехова внесли огромный вклад в развитие теории драмы и оказали благотворное воздействие на крупнейших драматургов не только России, но и всего мира. Столь же значительную роль драматургия Чехова сыграла в развитии собственно сценического искусства, во многом послужив благодатной почвой для реформаторской деятельности К. С. Станиславского и создания его театральной системы.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

ВЕЛИКОМУ пролетарскому писателю Максиму Горькому (1868—1936), основоположнику искусства социалистического реализма, принадлежит выдающееся место в истории русской и всей мировой культуры XX века. Вступив в литературу почти одновременно с началом пролетарского этапа освободительного движения в стране, Горький первым из русских писателей сумел увидеть в лице пролетариата, вооруженного революционной марксистской идеологией, ту единственную силу, которая была способна сделать реальностью мечты героев Чехова о будущей «прекрасной, изумительной» жизни. Горький обогатил литературу новым видением мира, раскрыв динамику его революционного развития. Если Чехов объективным показом действительности пробуждал жажду коренного переустройства жизни, то в произведениях Горького нашел отражение сам процесс этого переустройства, завершившийся социалистической революцией в России.

Максим Горький (Алексей Максимович Пешков) уже в одиннадцать лет начал познание всей горечи жизни, на которую был обречен трудовой народ России. Чувство протеста против несправедливости социального строя и жажда найти ответ на вопрос о ее причинах приводят Горького в кружок одного из первых русских марксистов, Н. Е. Федосеева. За участие в кружке он в 1888 году был арестован и с тех пор находился под постоянным наблюдением полиции.

Свои еще незрелые революционные настроения Горький выразил в ранних произведениях, с романтическим пафосом воспевающих стихийный бунт героя-одиночки. Однако знакомство с марксистским учением, а также революционный подъем пролетарских масс убеждают писателя в том, что не индивидуальный бунт, а только социальная революция способна изменить мир. На рубеже нового века Горький решительно вступает на путь революционной борьбы с самодержавием, принимая непосредственное участие в рабочем движении. В 1901 году его снова арестовывают и высылают из Нижнего Новгорода. В. И. Ленин протестовал против того, что «европейски знаменитого писателя... самодержавное правительство высылает без суда и следствия из его родного города»¹.

Именно в этот период Горький обращается к драматургии. В первой же пьесе — «Мещане» — главным действующим лицом он делает рабочего. Образ Нила знаменует принципиально новый подход к изображению человека из народа: впервые рабочий показан непримиримым борцом со всеми «свинцовыми мерзостями» жизни. «Мещане» были по существу первым крупным шагом на пути формирования метода социалистического реализма.

Значительной вехой в создании нового творческого метода стала пьеса «Враги». Наряду с повестью «Мать» она раскрывала процесс перерастания стихийного возмущения рабочих в сознательную поли-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 5, с. 369.

тическую борьбу с буржуазией, руководимую большевиками. В образах рабочих-революционеров, воплотивших рожденный в ходе социальной борьбы человеческий тип, Горький утверждал в искусстве нового героя истории, активного и сознательного ее творца, уверенно смотрящего в будущее.

Формировавшийся в творчестве Горького метод социалистического реализма развивал лучшие реалистические и романтические традиции русской литературы. Как великий национальный художник, Горький не мог пройти мимо завоеваний своих предшественников и, конечно, испытывал могучее влияние новаторской драматургии Чехова и искусства Московского Художественного театра.

Глубоко усвоив драматургические открытия Чехова, Горький так же, как и он, делает центральным конфликтом своих драм непосредственное столкновение человека с действительностью. Но Горький не останавливается на фиксации трагической безысходности этого противоречия, — он идет дальше Чехова, видя решение конфликта в активной общественно-политической борьбе. В этом сказалось принципиальное различие мировоззрения писателей. Если Чехов, не веря в реальность осуществления буржуазно-либеральных теорий совершенствования общества, совсем отказался от какого бы то ни было учительства, то Горький, вооруженный верой в правильность марксистского понимания законов общественного развития, решительно возвращает в литературу проповедническое начало, выступает яростным поборником идей пролетарской революции. Марксистское мировоззрение и обращение к новой тематике во многом определило и новаторство идейно-художественной позиции Горького.

Вслед за Чеховым Горький отказывается от традиционного сюжетного построения драмы и прибегает к внутреннему объединению множества самостоятельных эпизодов, не связанных единой интригой. У Чехова такое построение драмы служит созданию атмосферы быта, враждебного человеку и неумолимо подчиняющего его своей бездушной силе. Горький тоже уделяет огромное внимание бытовой характеристике действия, но быт у него лишен прежней власти над человеком: его влияние подорвано дыханием революции, которым буквально наэлектризована атмосфера горьковских пьес. Подтачивая устои прежней жизни и активно воздействуя на людей, на формирование их мировоззрения, приближающаяся революция создает возможность выбора, предлагает каждому сказать «да» или «нет» тому будущему, которое она несет с собой.

Таким образом, персонажи Горького обладают внутренней свободой и действуют по убеждению, а не только под давлением внешних обстоятельств. Но противоположность их отношений к будущему, к революции, к жизни, выявляется ли она в ожесточенном философском споре или в открытой политической борьбе, разделяет их на два противоборствующих лагеря — революционный, демократический, и реакционный, буржуазный. Осуществляя свой выбор, они руководствуются прежде всего классовыми интересами, которыми обусловлены

и наиболее общие для представителей каждого лагеря классовые признаки. Так, сторонники революционного преобразования жизни едины в своих стремлениях с народом, и это придает им спокойную уверенность в собственных силах и наделяет чувством исторического оптимизма. Их противники, цепляющиеся за старое, развращенные и опустошенные паразитическим образом жизни, эгоистичны, раздражительны, часто впадают в истерику и компенсируют свою слабость жестокостью.

Социальная характеристика персонажей всегда дается у Горького в тесной взаимосвязи с индивидуальными особенностями их характеров. Сложная диалектика этой взаимосвязи раскрывается под влиянием очистительной бури революции, смертоносной для всего отжившего, косного и больного, но животворной для здорового, творческого начала в человеке. В силу этого лучшие представители буржуазии сознают обреченность своего класса и встают против него.

Исключительным своеобразием отличается язык героев Горького. Активно участвуя в непримиримой социальной борьбе, они стремятся осмыслить и в наиболее действенной форме выразить свои философские и политические взгляды. Поэтому их речь тяготеет к сжатости и изобилует афоризмами, в своей агитационной направленности приобретающими характер лозунгов.

Смелая, вдохновенная проповедь идей социальной революции, демократии и свободы придала драматургии Горького ярко выраженный публицистический характер, что потребовало от театра новых средств сценической выразительности и освоения новой манеры игры. Актер в пьесах Горького должен был научиться передавать не только чувства, но и мысли своего героя, с политической страстностью и убежденностью отстаивать его позиции со сцены.

Новаторские идейно-художественные особенности драматургии Горького стали основой для дальнейшего развития прогрессивного реалистического искусства нашего времени.

Драматургию М. Горького можно разделить на три периода, в каждом из которых в исторической последовательности отразились знаменательные этапы развития русского революционного движения вплоть до Октября 1917 года.

Первый период совпадает с годами подготовки и свершения первой русской революции и включает пьесы, в которых главенствует тема идейного и политического размежевания основных социальных сил русского общества под влиянием надвигающейся революции: «Мещане» (1902), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети Солнца» (1905), «Варвары» (1905), «Враги» (1906).

Пьесы второго периода написаны Горьким после поражения революции 1905—1907 годов и вскрывают несостоятельность внутренних устоев буржуазно-дворянского общества России перед революцией 1917 года. К этому периоду относятся пьесы: «Последние» (1908), «Чудаки» (1910), первый вариант «Вассы Железновой» (1910), «Фальшивая монета» (1913), «Зыковы» (1913), «Старик»

(1915) и неоконченная пьеса «Яков Богомолов», вероятно написанная в начале 1910-х годов.

Последний, третий период драматургии Горького охватывает пьесы, написанные им уже после Октябрьской революции и с наибольшей силой показавшие процесс гибели буржуазии и торжество пролетариата, руководимого партией большевиков. В эти годы написаны: «Сомов и другие» (1931), «Егор Булычов и другие» (1931), «Достигаев и другие» (1932) и второй вариант «Вассы Железновой» (1935).

Первая пьеса Горького, «Мещане», замысел которой относится еще к 1900 году, была напечатана в 1902 году и тогда же поставлена Московским Художественным театром. Тема мещанства и борьбы с ним, как с одной из самых страшных социальных сил реакции, давно волновала Горького. В пьесе она получила наиболее завершенное выражение.

Мещанство олицетворяется семьей старика Бессеменова. Сам Бессеменов, всю жизнь жадничая и крохоборствуя, сумел стать зажиточным человеком и даже получил возможность дать детям образование. Считая, что этим он честно выполнил жизненный долг, Бессеменов требует к себе уважения. Но деспотичность, жестокость и грубая самонадеянность отталкивают от него окружающих. Жена, забитая и недалекая женщина, боится его; детей, Петра и Татьяну, корбит примитивность его эгоистического мышления.

Однако именно индивидуализм делает Петра и Татьяну подлинными детьми своего отца, не только по крови, но и по духу. Петр когда-то принял участие в студенческих волнениях. Выгнанный за это из университета, он раскаивается и с мещанской истовостью непавидит общество, заставившее его быть «гражданином — полчас». Остатки гражданской совести ставят его в положение человека, разрывающегося между «хочу» и «должен», и свое потревоженное обывательское благополучие он возводит в ранг трагедии. Татьяна, как и Петр, поглощена заботами о собственном благополучии, и вне личного «я» жизнь для нее не представляет ценности. Поэтому неудача в любви выбивает ее из колеи и толкает к попытке самоубийства.

Замкнувшись в узком эгоистическом мире и оберегая его от посторонних влияний, Бессеменовы тем самым пытаются сохранить неизблемыми внутренние устои породившего их буржуазного общества. В результате они неизбежно вступают в конфликт с теми свежими веяниями жизни, которые вызваны надвигающейся революционной бурей. Настроениям злобной раздражительности, пессимизма и уныния, царящим в семье Бессеменова, противостоит твердая вера в возможность и необходимость переделки мира, которая исходит от рабочего, машиниста Нила. Охранительной философии «бессеменовщины» Нил противопоставляет тезис «Хозяин тот, кто трудится», — и этим предъявляет свои права на руководство жизнью. Когда Петр возмущенно спрашивает, кто дал ему эти права, Нил отвечает: «Прав — не дают, права — берут... Человек должен сам себе завоевывать права, если не хочет быть раздавленным грудой обязанностей».

Нил — жизнелюб. «Большое это удовольствие — жить на земле!» — говорит он и спорит с Петром и Татьяной, уныло разглагольствующими о скуке жизни. Но он не прекраснодушный оптимист. Он лучше, чем кто-либо, видит, «что жизнь — тяжела, что порою она омерзительно жестока, что разнузданная грубая сила жмет и давит человека», — и это возмущает его. «Я этого порядка — не хочу!» — твердо заявляет Нил. Он уверен, что те «свиньи, дураки и воры», которые командуют честными людьми, «исчезнут, как исчезают нарывы на здоровом теле».

Революционная философия и программа действий, недвусмысленно выраженные в словах Нила, ясно показали, что в России созрели могучие силы, которые не будут мириться с положением жертв «бессеменовщины», готовы вступить с ней в непримиримую борьбу.

Вслед за «Мещанами» в том же 1902 году Горький написал «На дне», обратившись к героям своих ранних рассказов — босякам и бродягам. Но если прежде он изображал их в романтическом ореоле вольницы, то теперь драматург нарисовал страшную своим беспощадным реализмом картину жизни отверженных обществом людей. Этим произведением Горький предъявлял суровое обвинение существующему социальному строю, в то же время с революционным пафосом восславив свободного человека.

Пьеса знакомит с представителями самых разных общественных слоев, опустившимися на дно жизни и нашедшими убежище под мрачными сводами ночлежки Костылева. Здесь рядом с вором Васькой Пенлом ютятся бывший аристократ, а ныне сутенер Барон; бывший телеграфист — картежный шулер Сатин; спившийся актер; выходцы из пролетарской среды, утратившие связь со своим классом, — картузник Бубнов, слесарь Клещ, сапожник Алешка — и другие. Из безвыходного положения этих «бывших» людей извлекают выгоду мелкие хищники — Костылев и его жена Василиса.

Драки, ссоры, ругань, пьянство, картежная игра и развращающее безделье составляют повседневный быт обитателей ночлежки. Злоба, жестокость и обман становятся их нравственным законом. Презрительное прозвище «золотая рота» как несмыслаемая печать отверженности преследует их, не позволяя вырваться из этой трясины. Каждый попавший на дно, по выражению Бубнова, «линяет» и делается «голым человеком»: не только утрачивает классовые, профессиональные и прочие признаки, ранее отличавшие его от других, но теряет даже имя свое, заменяемое кличкой. Таким образом, здесь угнетены оказывается не какой-то один класс, а само звание человека.

Оторванные от труда и неспособные что-либо изменить в своей судьбе люди живут по привычке, страшась трезво взглянуть правде в глаза и пытаясь иллюзиями заглушить в себе приступы отчаяния. Но вот в ночлежке появляется странник Лука. Умный, много повидавший на своем веку старик прекрасно знает жестокую правду жизни, загнавшую людей на дно, и искренне им сочувствует. Но сострадая людям и желая им помочь, он не спешит прояснить причины их

бедственного положения. Напротив, он с готовностью поддерживает иллюзии, а если таковых нет, то сам создает их. Лука избегает доискиваться до корней правды, считая, что она может оказаться «обухом» для людей. Обосновывая свою позицию, он рассказывает притчу о человеке, которого в трудной жизни поддерживала иллюзия о существующей где-то «праведной земле»; когда же ему объяснили, что на самом деле такой земли не существует, он не вынес безжалостной правды и удавился. Лука видит причину гибели этого человека не в самой иллюзии, а в ее грубом разрушении.

В своей любви к людям старик исходит из их слабости и утешительной ложью старается внести покой в их души, примирить с действительностью. Умиравшую Анну он утешает рассказами о райской загробной жизни, убеждая ее умирать «с радостью»; для актера выдумывает историю о лечебнице, в которой якобы бесплатно лечат алкоголиков; делает вид, что верит рассказам проститутки Насти о ее «настоящей любви»; советует Ваське Пеплу идти в Сибирь, которая будто бы для сильных и разумных людей — «золотая сторона».

Однако все эти выдумки никому не приносят реальной пользы. Поманив человека призрачной надеждой, они при первом же столкновении с жизнью развеиваются, — и тогда наступает катастрофа, как это случилось с актером да и с прочими обитателями ночлежки. Субъективно доброе отношение Луки к человеку — жалость — объективно утверждает в нем бессилие перед лицом действительности и оборачивается трагедией, когда человек прозревает. Горький не случайно называет своего героя «Лукой», подчеркивая этим лукавость и жестокость исповедуемого им «христианского гуманизма».

«По из утешений хитрого Луки Сатин сделал свой вывод о ценности всякого человека»¹, — отмечает Горький. Действительно, Сатин призывает не жалеть человека, а уважать его. Раскрывая смысл утешительства Луки, он говорит: «Кто слаб душой... и кто живет чужими соками, — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие — прикрываются ею... А кто сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого, — зачем тому ложь? Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!» Возвышая звание Человека, Сатин провозглашает: «Человек — свободен... Человек — вот правда!.. Все — в человеке, все для человека! Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

В своем понимании человека Сатин смыкается с шекспировским Гамлетом, называвшим человека «красой Вселенной, вепцом всего живущего». И это высокое предназначение несомненно с жизнью, которую люди вынуждены вести. В словах Сатины ясно звучал протест против унижающего звание человека социального порядка.

Выводя в «Мещанах» силу, готовую вступить в борьбу за переделку мира, Горький в пьесе «На дне» сформулировал гуманистический идеал, во имя которого должна начаться эта борьба.

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 6. М., 1950, с. 551.

В 1904 году Горький написал третью свою пьесу — «Дачники», поднимавшую проблему отношения интеллигенции к надвигающейся демократической революции. Объясняя свой замысел, он писал: «Я хотел изобразить ту часть русской интеллигенции, которая вышла из демократических слоев и, достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом — родным ей по крови, забывая о его интересах, о необходимости расширить жизнь для него»¹.

Под влиянием формирующегося в обществе демократического мировоззрения часть буржуазной интеллигенции примыкает к революционному лагерю. Другая же часть, оберегая свое благополучие, все больше отдаляется от народа и объединяется в стане воинствующего мещанства. Этих вторых, за их ленивую, эгоистическую и пусто-порожную жизнь, Горький и называет «дачниками». К ним относится адвокат Басов, самодовольный, плотоядный пошляк, наживающийся на грязных делишках; его помощник Замыслов, сделавший целью своей жизни «срывание цветов удовольствия»; инженер Суслов, возведший цинизм в ранг философии; писатель Шалимов, вместе с романтическими порывами юности утративший прежних читателей, но приспособившийся к запросам буржуазной публики и теперь — сытый господин, раздраженно реагирующий на упреки в отходе от жизненно важных проблем; сестра Басова Калерия, воспевающая в своих стихах болезненную красоту...

В центре противостоящей им группы находится врач Марья Львовна. Смелые демократические взгляды и строгая нравственная красота притягивают к ней всех, кто испытывает чувство здоровой брезгливости к пошлой, обывательской жизни. Под влиянием Марьи Львовны жена Басова Варвара Михайловна, все более презирующая своего мужа, порывает с ним, а мальчишески дерзкое поведение ее брата Власа, смертельно ненавидящего «дачников», перерастает в осмысленную борьбу.

Между сторонниками обеих группировок постоянно возникают вспышки острой взаимной неприязни. Атмосфера действия постепенно накаляется, пока наконец в яростной финальной полемике не выясняется принципиальная противоположность жизненных и идейных позиций персонажей пьесы. Обращаясь ко всем окружающим, Марья Львовна напоминает им об их долге перед народом: «Мы все должны быть иными, господа! Дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей — мы должны быть иными! Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с массою народа родством крови...» Выразителем противоположной философии выступает инженер Суслов в своем ответном, истерическом монологе: «Мы наводновались и наголодались в юности; естественно, что в зрелом возрасте нам хочется много и вкусно есть, пить, хочется отдохнуть... вообще наградить себя с избытком за беспокойную, голодную жизнь юных дней... Я обыватель — и больше ничего-с. Вот мой план жизни.

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 6. М., 1950, с. 552.

Мне нравится быть обывателем... Я буду жить как хочу, и, наконец, наплевать мне на ваши рассказы... призывы... идеи!» В этих словах Суслова мракобесие объявляет войну тем силам, которые стоят за Марьей Львовной, — силам революции. От их имени вызов принимает Влас: «Пока я жив, я буду всегда срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь... вашу пошлость... нищету ваших чувств и разврат мыслей!»

В следующих двух пьесах — «Дети Солнца» и «Варвары» — Горький развивает тему оторванности от народа той части интеллигенции, которая приняла сторону буржуазии, и разоблачает несостоятельность ее индивидуалистической философии.

Драму «Дети Солнца» Горький написал в январе—феврале 1905 года в Петропавловской крепости, куда был заключен по обвинению в «государственном преступлении» — за составление воззвания «Ко всем русским гражданам» о кровавых событиях 9 Января.

В центре пьесы — ученый-химик Павел Протасов, человек с головой ушедший в науку, полностью изолированный от всего житейского, отчего для окружающих он — чужак, «ребенок», «не от мира сего». Честность Протасова проявляется на каждом шагу, чистота его субъективных побуждений неоспорима. Но рядом с ним страдает его жена Елена, постепенно мутится рассудок у его сестры Лизы, его дом прибирает к рукам делец новой формации Назар Выгрузов, — а Протасов не желает ничего замечать, не списывает до земных дел. Он гордится своим правом принадлежать к избранным — к «детям Солнца», кого природа наградила умом, талантом, — и не хочет знать обязанностей перед близкими людьми и перед теми, кто составляет для него «простой народ». Но жизнь мстит ему. Во время стихийно разыгравшегося «холерного бунта» слепая ненависть толпы — гнев от отчаяния, от безысходности — обрушивается именно на Протасова, а во главе толпы выступает слесарь Егор, которого ученый считал преданным себе человеком. И Протасов, который еще не может понять ошибки своей и вины, со слезами в голосе кричит: «Что я вам сделал, Егор? Что?»

Горький называл «Детей Солнца» «трагикомедией». Он высмеивал пикетность оторвавшегося от жизни человека, бесплодность «чистой» науки, которая не ставит своей задачей изменение действительности. Да, творчество прекрасно, но без человека — как цели и как смысла его — и само творчество неполноценно, несостоятельно. Пьеса Горького развенчивала предрассудок буржуазной интеллигенции о «чистой» науке, о «чистом» искусстве, который оборачивался отрывом от жизни трудового народа, от борьбы за изменение действительности.

Летом того же 1905 года Горький пишет «Варваров» — «сцены в уездном городе». Действие происходит в провинциальном городке Верхополье, где в сонной одуре коптят свою жизнь его обитатели: жестокий и тупой самодур городской голова Редозубов, лесопромышленник Прыткин, мещанин Павлин Головастикив, акцизный надзиратель Монахов, казначейский чиновник Дробязгип... Приехавшие строить железную дорогу инженеры Черкун и Цыганов называют затхлый

городишко «Огненной землей», а его жителей «дикарями». Поначалу кажется, что название пьесы относится именно к обитателям Верхополя, — для этого есть все основания. Но постепенно выясняется, что «варвары» — это и считающие себя «цивилизаторами» Черкун и Цыганов. Вместе с благами промышленной цивилизации они несут с собой бездушие и безнравственность современного капитализма.

Главным «варваром» в пьесе оказывается инженер Черкун — этот обличитель провинциального «варварства». Энергичный, волевой, с твердыми убеждениями, Черкун в деловых отношениях четок и целеустремлен. Но за всем, что бы он ни делал и ни говорил — и как бы правильно ни говорил, — проступает бездушие, черствость, бездуховность. Его действия не окрашены теплотой и человечностью, его деловой рационализм бесплоден. «Варварская первобытность» Надежды Монаховой оказывается большей ценностью, чем утонченная культура инженера Цыганова или просвещенные взгляды Черкуна.

В Черкуне и Цыганове Горький разоблачил античеловечность отношений, которую порождает капитализм, раскрыл в психологическом и социальном плане бездушие правящего класса. Нет, утверждает драматург, не смогут люди этого класса построить дороги, которые приведут человека к счастью.

Над заключительной пьесой первого периода — «Врагами» — Горький работал в 1906 году, одновременно с работой над повестью «Мать». И о «Врагах», как и о «Матери», можно сказать, что это — пролетарская революция в действии. Если в предыдущих драматургических произведениях Горький показывал, как под воздействием надвигающейся революции и ее идей внутри различных социальных слоев происходит размежевание на два лагеря, то здесь предстает столкновение этих лагерей. Впервые в русской драматургии во «Врагах» нашла отражение непосредственная борьба буржуазии и рабочего класса. Естественно, что пьеса такой острой политической направленности была запрещена царской цензурой для постановки на сцене. Сценическая жизнь ее началась только при Советской власти, и особенно после замечательной постановки 1935 года в Московском Художественном театре.

Конкретной причиной изображенного в пьесе столкновения послужило намерение одного из владельцев завода, Михаила Скроботова, закрыть предприятие, чтобы не удовлетворять некоторые требования рабочих. Жестокий и властолюбивый эксплуататор, он с раздражением относится к самому факту требований. «Да вот, все этот пролетариат!.. Он там — требует!.. Раньше он у меня смиренно просил», — говорит Скроботов, невольно сам подчеркивая рост революционных настроений в пролетарской среде. В состоянии злобной запальчивости он при встрече с рабочими ударил одного из них и, спровоцировав этим ответное действие, был убит.

Горький писал пьесу в то время, когда высший подъем революционных событий был уже позади. Поэтому, оставаясь на реальной почве, он не мог продемонстрировать торжество справедливости и зако-

чил пьесу сценой внешнего поражения рабочих и ареста их руководителей. Однако, развивая новаторский метод социалистического реализма, драматург с такой убедительностью выявил моральное и идейное превосходство рабочих над представителями буржуазного лагеря, что пьеса не оставляла сомнений относительно исторической закономерности окончательной победы пролетариата.

Горький прослеживает, как процесс расследования обстоятельств, при которых был убит Скроботов, обнажает подлинную социальную и человеческую сущность каждого представителя капиталистического мира и одновременно обнаруживает их внутреннюю разобщенность. В образе Захара Бардина, второго владельца завода, и его жены Полины разоблачается либеральное красноречие «добрых» хозяев. Рабочие знают настоящую цену их доброты. «И строгий — хозяин, и добрый — хозяин. Болезнь людей не разбирает», — говорит старый рабочий Левшин. Потерпев крах в заигрываниях с рабочими, Захар Бардин допускает превращение своего дома в «жандармскую канцелярию»: «Но что же делать? Если нападают — надо защищаться».

Товарищ прокурора Николай Скроботов, холодный и такой же жестокий человек, как его убитый брат, отчетливо понимает, что рабочие «верят только тем, которые обращаются к ним с речами на тему „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“», и поэтому не играет с ними «в доброту». Он — убежденный идейный враг пролетариата и не скрывает этого, берясь лично вести дело об убийстве брата.

Непривлекательность позиций Захара Бардина и братьев Скроботовых отталкивает от них Якова Бардина и его жену, актрису Татьяну Луговую. Испытывая отвращение к происходящему, Яков спивается и, по-видимому, готов покончить с собой, а его жена, хотя и не решается помочь рабочим на деле, с уверенностью говорит о них: «Эти люди победят». С еще большей симпатией относится к рабочим Надя, племянница Бардина: она чувствует правоту рабочих и всем сердцем становится на их сторону.

Рабочие во «Врагах» действуют как сплоченный коллектив, руководимый профессиональным революционером Синцовым. Спокойное и мужественное служение Синцова идее пролетарской борьбы резко контрастирует с нервной развинченностью Михаила и беспринципной жестокостью Николая Скроботовых. Чувство товарищества и взаимовыручка создают монолитный фундамент единства рабочих. Молодой рабочий Рябцев берет на себя вину в убийстве Скроботова, чтобы спасти своего многосемейного товарища, по тот не принимает этой жертвы и сам отдает себя в руки жандармов.

Рабочие предстают не безликой массой — каждый из них имеет свое индивидуальное лицо. Особого обаяния исполнен образ старого рабочего Левшина. Общие для всех рабочих мысли и настроения обретают в его простых словах форму глубокой народной мудрости: «Копейку надо уничтожить... схоронить ее надо! Ее не будет — зачем враждовать, зачем теснить друг друга?» Сознание справедливости своей борьбы вооружает рабочих несокрушимой верой в ее оконча-

тельное торжество, и эта вера также находит выражение в завершающих пьесу пророческих словах Левшина: «Не погасите нас никаким страхом, не погасите!» Эти слова перекликаются с другими, завершающими повесть «Мать»: «Морями крови не угасят правды». Тематическое и идейное родство этих двух произведений позволяет отнести к «Врагам» положительную оценку, данную В. И. Лениным повести «Мать», за то что она способствовала росту революционного сознания рабочих.

Пьеса «Враги», завершая первый период драматургической деятельности Горького, явилась высшей точкой в развитии его основной темы — социального размежевания русского общества и идейно-политического созревания пролетариата. Первая русская революция шла на спад, пролетариат вынужден был временно отступить, чтобы с возросшими силами начать следующий этап своей борьбы с самодержавием. Складывавшаяся в России политическая ситуация ставила перед демократическим движением качественно новые задачи, нашедшие свое отражение в драматургии Горького второго периода.

Актерское и режиссерское искусство

МАЛЫЙ ТЕАТР. РЕФОРМЫ А. П. ЛЕНСКОГО

КОНЕЦ XIX — начало XX века — время небывалого подъема революционного движения и вместе с тем время духовного кризиса буржуазной интеллигенции. Русская культура переживала критический момент. Даже старейший Малый театр, извечно сохранявший в своем искусстве гуманистические устремления и реалистические традиции, находился в творческом кризисе.

В Малом театре продолжали выступать корифеи русского театра; их выступления, как и прежде, оставались ярким сценическим праздником; как и прежде, они отдавали искусству весь свой талант и труд, — но их творения все более утрачивали связь с современностью. То был объективный ход развития искусства. Менялось время, появлялись новые проблемы, новые веяния современности, осуществить которые надлежало следующему поколению — своей собственной судьбой, своим искусством. Кризис должен был разрешиться созданием нового театра, способного отразить дух нового времени. Таким театром и стал Московский Художественный театр.

В ежедневной практике императорских театров кризис протекал мучительно, с особой разрушительной силой отражаясь на судьбах тех художников, которые пытались, вопреки окружавшей их рутине, следовать велению времени. Это в первую очередь относится к судьбе

«первого артиста» Малого театра, большого художника русской сцены Александра Павловича Ленского.

В конце XIX века Ленский, крупнейший актер, неумолимый преобразователь русской сцены, занимает одно из ведущих мест в развитии отечественного театра. В последние годы жизни главным для Ленского становится не актерское творчество, а педагогическая и режиссерско-реформаторская деятельность. С 1888 по 1908 год он преподает в Театральном училище. За двадцать лет он воспитал почти все молодое поколение Малого театра. Это — А. Остужев, В. Пашенная, А. Яблочкина, Е. Турчанинова, А. Гзовская, С. Яковлев...

В течение двух лет (1895—1897) Ленский со своими учениками — молодыми актерами Малого театра — осуществляет утренние спектакли. Репертуар утренников составляли классические произведения русских и зарубежных авторов. В 1898 году по инициативе Ленского дирекция императорских театров организует «Новый театр» (как филиал Малого театра), в котором молодой труппой руководит Александр Павлович. Работа Ленского с молодежью как в утренних спектаклях Малого театра, так и в Новом театре имела огромное значение. Поставив ряд прекрасных спектаклей, он подготовил для Малого театра талантливую театральную смену и ввел ее во все основные спектакли текущего репертуара. В течение последних лет жизни Ленский ставит в Малом театре спектакли как очередной режиссер, а в 1907 году назначается главным режиссером.

В чем же состояли новые идеи Ленского, проводимые им на занятиях и в беседах с учениками, на репетициях, в многочисленных докладных записках, поданных руководству театра, в неоднократных выступлениях в печати, но на практике полностью никогда не осуществленные? Прогрессивные, новые идеи Ленского затрагивали главным образом две области жизни театра: организационно-постановочную и репертуарную.

Многое из того, что практически ввели с 1898 года «художественники» в организационно-постановочную культуру театра, уже ранее было выдвинуто Ленским в качестве теоретических идей. В течение всей своей педагогической и режиссерской деятельности Ленский стремился к созданию труппы, единой по своим устремлениям и духу. Поэтому такое огромное значение придавал он своей работе в театральной школе. По его мнению, только школа могла дать театру образованных и добросовестных тружеников, воспитанных в единой художественной «вере».

Реформы Ленского касались и подготовки спектакля. Вся идейная и художественная атмосфера театра, а также весь процесс создания спектакля определялись в его время стоящими на страже царского порядка чиновниками конторы императорских театров. Ленский еще до возникновения Художественного театра выдвигал идею о том, что единственным руководителем постановки должно быть творческое лицо — режиссер. Он постоянно повторял: «Режиссер отвечает в театре за все», а потому необходимо декоратора, музыканта, балетмей-

стера, костюмера... — всех подчинить режиссеру, а не чиновникам конторы¹. Именно Ленский первый в России назвал режиссера не «организатором-администратором», как это было в старом театре, а самостоятельным художником сцены. Он первый признал деятельность режиссера *искусством*, назначение которого — создание «поэзии целого».

Существующий в старом театре порядок оформления спектаклей также вызывал резкую критику Ленского. Александр Павлович требовал, чтобы декорации и костюмы соответствовали воспроизводимой эпохе и к каждому спектаклю изготовлялись новые, а не подбирались из старого реквизита, «много раз виденного московской публикой в разных операх и драмах»².

Желая сохранить атмосферу спектакля, цельность художественного впечатления, Ленский выступал против выхода артистов на аплодисменты во время действия, против бенефисных оваций и унизительных подношений, против продолжительных антрактов с развлекательной, не имеющей отношения к спектаклю музыкой.

Несмотря на максимальные усилия Ленского, спектакли, поставленные им как в Новом, так и в Малом театре, большого художественного успеха, решающего, поворотного для судьбы Малого театра значения не имели. Ибо практически осуществить свои замыслы у Ленского не было возможности. Дирекция и контора императорского театра в силу своей косности не реализовали ни одной новой идеи Ленского. Все душевные и физические силы его были отданы на преодоление препятствий, на борьбу за условия, необходимые для режиссерского творчества. Но он так и не получил этих условий.

Постоянно чувствуя безвыходность своего положения, Ленский с горечью писал одному из чиновников конторы:

«Мы ставим „Венецианского купца“».

Но ведь того же „Венецианского купца“ ставит и Алексеев [Станиславский] с Немировичем... 1) Для своей постановки... он делает все, обратите Ваше внимание, глубокоуважаемый Владимир Петрович, *все*, что только ему понадобится, все, что подкажет ему его знание, талант и воображение. Мало того, он одно и то же по несколько раз переделывает, меняет, подгоняет, примеривает... и выходит перед публикой во всеоружии. Я же пользуюсь только тем, что имеется налицо. Имеются же намозолившие глаз костюмы и декорации...

2) Он со своей молодой труппой имеет возможность репетировать без конца с костюмами и декорациями — и репетировать именно на той самой сцене, на которой впоследствии и пойдет репетируемая пьеса... тогда как я получу на свою долю для двух пьес (Ревизор и Шейлок) не более 6 репетиций на настоящей сцене»³.

¹ См.: Ленский А. П. Статьи. Письма. Записи. М., 1950, с. 235.

² Ленский А. П. Статьи. Письма. Записи. М., 1950, с. 238.

³ Там же, с. 238.

С годами положение в Малом театре не изменилось, интерес публики к театру падал. Не имея более сил для борьбы, Ленский в 1908 году подает заявление об уходе из театра.

В продолжавшемся кризисе Малого театра были, кроме косности и реакционности системы управления казенных театров, и иные, чисто художественные причины, которые со всей очевидностью проявились в репертуарной политике театра.

В 1901 году А. И. Южин, крупный актер, современник Лепского, писал, что «Царь Федор», весь Ибсен, Чехов — «прозваны» Малым театром¹. В этот период большинство современных пьес текущего репертуара Малого театра не имело литературной ценности. Ленский, как и все лучшие актеры театра, не принимал бессодержательного современного репертуара, поддерживаемого дирекцией и конторой. Выход, однако, он видел только в одном: пустоте современных пьес-однодневок противопоставить классическую русскую и зарубежную драматургию — Шекспира, Гоголя, Островского. Уже существовала драматургия Чехова и Ибсена, но Ленский не увидел в этих остро-современных авторах гениальных художников.

Чехов не был драматургом, близким Ленскому по мироощущению. Сам же Чехов очень любил мастеров Малого театра. К бенефису Ленского он пишет в 1885 году пьесу «Леший» (первый вариант «Дяди Вани»). Но Ленский, прочитав пьесу, отказывается от нее и советует автору совсем бросить писать для театра. Несколько раз в Малом театре возникали слабые намерения поставить Чехова: «Чайку» — в 1898 году, «Дядю Ваню» — в 1899 году. Но эти намерения так и не были осуществлены. И совершенно очевидно, что Лепский не испытывал внутренней необходимости в постановке пьес именно этого автора и никакого другого, как это было с Немировичем-Данченко при организации Художественного театра.

Кризис Ленский ощущал остро, по объяснял его только организационно-постановочной рутинной и бессодержательным репертуаром. В его объяснении отсутствовала еще одна причина — несовременность репертуара. Трагедия этого большого человека и художника, неутомимого реформатора состояла в том, что идеи современности не было ни в его мировоззрении, ни в природе дарования. Отрыв Малого театра от современной жизни Лепский не считал главной причиной утраты былого могущества.

Безмерно любя Малый театр, его высокое и гуманное искусство, Ленский не мог понять, что усовершенствовать, улучшить систему казенного театра невозможно, что нужны не преобразования, а полный разрыв с этой системой, нужна не эволюция, а скапическая революция. Знамением времени становились не реформы, а открытия — и мировоззренческие, и художественные. Их принес в русское театральное искусство Художественный театр.

¹ См.: Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 561.

**МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР В
ПЕРИОД 1898—1905 ГОДОВ. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И В. И. НЕМИРОВИЧА-
ДАНЧЕНКО**

НАЧАЛОМ нового этапа в развитии русского и мирового сценического искусства явился 1898 год. В этот год начал свою деятельность Московский Художественно-Общедоступный театр. С весны 1901 года он стал именоваться Московским Художественным Театром (МХТ). В настоящее время он носит название Московский Художественный Академический театр (МХАТ) имени М. Горького.

Возникновение Художественного театра было подготовлено всем предшествующим развитием русского сценического искусства, передовые деятели которого всегда мечтали о театре пародном, общедоступном, о театре для демократического зрителя.

Начало существованию Художественного театра положила историческая встреча двух его будущих руководителей — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, состоявшаяся 21 июня 1897 года.

Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858—1943) к моменту организации Художественного театра был уже известным в Москве театральным деятелем и популярным драматургом, его пьесы часто шли в Малом театре. Он выступал и как режиссер, ставя собственные драматические произведения с участием крупнейших актеров — Ермоловой, Федотовой, Ленского, Южина, Садовского. Талантливый театральный педагог, Немирович-Данченко в течение ряда лет вел класс драматического искусства в Музыкально-драматическом училище при Московском филармоническом обществе.

Великий реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский (настоящая фамилия Алексеев; 1863—1938) до создания Художественного театра не был связан с профессиональным искусством. Но с ранних лет он был неутомимым организатором и участником любительских спектаклей. Сначала это домашний любительский кружок («Алексеевский»), в котором он переиграл множество ролей в комедиях, опереттах, водевилях. Позже он принял активное участие в создании Общества искусства и литературы (1888—1898). Любительская драматическая труппа Общества постоянно показывала новые спектакли, сделавшие имя Станиславского — актера и режиссера — известным и популярным в Москве. В эти годы Станиславский ставит «Плоды просвещения» Толстого (первая режиссерская работа в драме), «Отелло» и «Много шума из ничего» Шекспира, «Коварство и любовь» Шиллера, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Самоуправцы» А. Писемского и т. д.

Вместе со зрелостью пришли неотступные думы о собственном театральном коллективе. Работа с любителями на маленькой сцене все менее удовлетворяла. Немирович-Данченко, являясь преподавателем Музыкально-драматического училища, также связывал все на-

дежды свои и своих учеников с будущим самостоятельным театром. Оба искали союзника, чтобы вместе пачать путь в профессиональном искусстве.

На первой, исторической встрече двух будущих руководителей Художественного театра была намечена труппа, в которую должны были войти наиболее одаренные ученики В. И. Немировича-Данченко и наиболее талантливые участники Общества искусства и литературы. Из училища это были: В. Э. Мейерхольд, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, И. М. Москвин, М. Л. Роксанова, Е. П. Муратова, Е. М. Мунт, Н. Н. Литовцева. Из Общества искусства и литературы — М. П. Липа, М. Ф. Андреева, А. А. Санин, А. Р. Артем, А. В. Лужский, М. А. Самарова, Е. М. Раевская, Г. С. Бурджалов.

Руководители будущего театра решили, что с середины июня 1898 года весь состав намеченной труппы соберется в подмосковной дачной местности Пушкино, где в специально приспособленном помещении начнутся подготовительные репетиции к будущему первому сезону. 14 июня состоялось первое собрание труппы нового театра.

В своей вступительной речи Станиславский сказал: «...мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь»¹.

Художественный театр, как театр частный, не подчинился бюрократической чиновничьей конторе императорских театров, т. е. имел творческую независимость, о какой всю жизнь мечтал Ленский. Благодаря этому театр получил возможность воплотить идею, выдвинутую временем и всем ходом развития русского сценического искусства, — идею главенства режиссера как идейно-художественного и административного руководителя театрального коллектива.

Создание единой по своему нравственному облику труппы и театра в целом также было важным достижением МХТ. Выработывая этику, нормы поведения актера как в театре, во время репетиций, так и вне его, Станиславский и Немирович-Данченко стремились «создать храм вместо балагана». Культура и высота общественного положения художника сцены как личности фактически началась с Художественного театра.

Но главный, решающий успех молодому театру принесло *новаторство мировоззренческое и художественное*. В основе мировоззрения коллектива Художественного театра лежала главная идея — идея равенства и ценности каждого человека на земле. Эта ведущая демократическая идея времени поставила искусство Художественного театра вровень с развитием других искусств, с развитием русской

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 5. М., 1958, с. 174—175.



*К. С. Станиславский.
1899*

реалистической литературы XIX века — с произведениями Толстого, Чехова, Горького. Художественный театр внес в сценическое искусство новый взгляд на мир, согласно которому каждый человек интересен подлинностью своего ежедневного существования, нераздельностью своей душевной жизни с окружающим миром. Согласно этому взгляду в человеческой жизни все важно — и течение мыслей, и общественная среда, и подробности частного бытия, — а в результате на сцене должна была возникнуть жизнь единая, не изолированная от окружающего мира и его проблем, не отгороженная от него театральными условностями.

Художественное новаторство Станиславского состояло прежде всего в том, что он оказался способен рассказать на языке театра о своей мировоззренческой идее равенства, достичь высокой правдивости в изображении реальной действительности, «воспроизвести жизнь на сцене как органический процесс»¹. В соответствии с этим ведущим стремлением к объективной правде Художественным театром и были преобразованы все компоненты сценического искусства.

¹ Юзовский Ю. *Максим Горький и его драматургия*. М., 1959, с. 593.

Репертуар театра состоял в основном из передовой современной драматургии, русской и зарубежной, а также из классических пьес. В первые годы театр поставил пьесы Чехова, Горького, Л. Н. Толстого, Ибсена, Гауптмана, А. К. Толстого, Шекспира, Островского и т. д.

Искусство режиссуры — искусство идейной и художественной целостности — в Художественном театре становится ведущим и включает в сферу своего влияния не только актеров, но буквально все компоненты спектакля. Художник, костюмер, бутафор, подчиняя свой труд общей идее, умели создать на сцене обстановку «обжитой комнаты» с естественной планировкой, где актерам было уютно, «как дома». Понятно, что в такой обстановке не могли находиться исключительные герои — в ней должны были жить обыкновенные люди. К этому и стремился в актерском искусстве Художественный театр.

Открылся Московский Художественно-Общедоступный театр 14 октября 1898 года спектаклем «Царь Федор Иоаннович». Открытие состоялось в театре «Эрмитаж» в Каретном ряду.

«Когда спектакль был сыгран, для всех стало ясно, что родился театр с большим будущим,— вспоминал театральный критик П. М. Ярцев.— Это чувствовалось по тому тихому, полуудивленному, полувопрошающему вниманию, с каким был прослушан спектакль. Никаких восторгов в зале, и в антрактах тихо, суждения неуверенные — больше молчание. Что это красиво и интересно — в этом могло быть разноречие, но об этом никто не говорил. Не говорили потому, что всеми ощущалось здесь что-то другое, и каждый сознавал, что оно-то и есть главное»¹.

Успех спектакля был общепризнанным.

Трагедия «Царь Федор Иоаннович», вторая часть исторической трилогии («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Борис Годунов»), была поставлена одновременно на сценах двух театров: Художественного театра и театра петербургского Литературно-художественного общества (частный театр А. В. Суворина). Пьеса, написанная в 1868 году и в течение 30 лет находившаяся под запретом цензуры, только в 1898 году, благодаря настойчивым хлопотам Немировича-Данченко в Москве и владельца собственного театра Суворина в Петербурге, была допущена на сцену. Но именно в Художественном театре пьеса зазвучала так, что это стало событием театральной и общественной жизни.

Спектакль поставил К. С. Станиславский, при ближайшем участии в работе с актерами В. И. Немировича-Данченко. Декорации выполнил художник В. А. Симов.

В своих постановочных поисках К. С. Станиславский шел от действительной жизни Руси XVI века. С этой целью театр совершил экспедиции в старорусские города Ростов и Углич. Для оформления спектакля привезли подлинный исторический реквизит — древнюю

¹ Цит. по кн.: *Московский Художественный театр*, т. 1. М., 1913, с. 48.



Н. М. Москвин — царь Федор в спектакле «Царь Федор Иоаннович». 1898

утварь, старинную одежду. Это помогло артистам и режиссеру проникнуться духом эпохи, воссоздать историческое время и обстановку.

В первой же сцене спектакля зрители были восхищены невиданной прежде в русском профессиональном театре жизненностью открывшейся перед ними картины. Не было ни «погоны за мишурным блеском», ни «крикливых красок и всякой фольги, которую так долго приучали принимать в театре за роскошь и эффектность обстановки. Напротив, тона несколько тусклые, краски мягкие». И «всякого захватила своим общим тоном эта размашистая Русь XVI века, со всем ее своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа»¹.

Порой одна фраза драматурга разворачивалась в воображении постановщиков в богатейшую по краскам и звучанию картину. Так было, например, с эпизодом «Берег Яузы» в четвертом действии, где А. К. Толстой дает лишь следующее краткое указание: «По мосту проходят люди разных сословий». На спектакле эта ремарка превра-

¹ Эфрос Н. Е. «Царь Федор». — «Новости дня», 18 октября 1898 г.

тилась в одну из самых ярких народных сцен и вызвала шумные, долго не смолкавшие аплодисменты. Массовые сцены обретали принципиальное значение. Станиславский говорил об этом на репетициях: «В „Царе Федоре“ главное действующее лицо — народ, страдающий парод...»¹.

В спектакле было много замечательных актерских удач. Среди них выделялся образ царицы Ирины, созданный О. Л. Книппер. Но самый большой, триумфальный успех выпал на долю тогда еще совсем юного И. М. Москвина, выступившего в труднейшей роли царя Федора. С этой роли он стал знаменит.

В исполнении Москвина Федор был тихим, кротким, с печным, любящим сердцем — скорее просто человеком, чем московским царем. Он по-детски, наивно верил, что можно примирить непримиримое, «всех согласить, все сгладить». Он нес в себе святую идею добра, веры и согласия. Слабый волей и печный сердцем, он не мог выносить лжи, коварства, интриг, жестокости, т. е. всех тягот правления. По природе своей Федор вовсе не был ни правителем, ни государственным деятелем и сознавал свою непригодность, трагическую бесполезность.

Образ московского царя был создан Москвиным самими современными актерскими средствами. Характерной чертой этого современного стиля игры, обязательного для всех артистов Художественного театра, становилась певиданная ранее подлинность существования на сцене, когда зрителям казалось, что не актер играет роль, а сам Федор проходит по своим царским покоем.

К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», рассказывая о первом периоде деятельности МХТ, условно разделяет ее на несколько линий развития.

К линии историко-бытовой он относит спектакли «Царь Федор Иоаннович» (1898) и «Смерть Иоанна Грозного» (1899) А. К. Толстого, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (1902), «Юлий Цезарь» Шекспира (1903) и некоторые другие.

Линия интуиции и чувства — это все пьесы А. П. Чехова: «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), «Иванов» (1904).

Линия общественно-политическая — это пьесы М. Горького: «Мещане» (1902), «На дне» (1902), «Дети Солнца» (1905) — и драма Г. Ибсена «Доктор Штокман» (1900).

Линия символизма и импрессионизма и линия фантастики — это пьесы Г. Ибсена «Эдда Габлер» (1899), «Дикая утка» (1901), «Снегурочка» А. Н. Островского и др.

Итак, историко-бытовую линию продолжил спектакль «Смерть Иоанна Грозного». Сохраняя тот же, что и в «Царе Федоре», постановочный принцип, режиссура по-прежнему большое внимание уделяла верному воспроизведению исторической эпохи. В истории МХТ спек-

¹ Волькенштейн В. Станиславский. М., 1922, с. 54.

такль «Смерть Иоанна Грозного» представляет весьма интересное явление, хотя у зрителей и критики он не имел такого яркого успеха, как «Царь Федор».

Исполнитель роли Иоанна Грозного К. С. Станиславский вступил в сложную полемику с образом, созданным драматургом. Отчетливо сказался в этом спектакле главный интерес Станиславского в актерском искусстве — не к «герою», а к обыкновенному, конкретному человеку.

Согласно авторскому замыслу Иоанн Грозный — выдающаяся личность. По своей натуре, уму, воле он намного превосходит всех окружающих. Трон он занимает по внутреннему праву. Драматург писал, что первостепенная задача играющего — показать величие Иоанна Грозного. Главный упрек, сделанный критикой Станиславскому, — сужение масштаба личности Грозного. У Станиславского Грозный вел себя как человек мелкий, незначительный, неводержанный. Никакого превосходства над окружающими ни по уму, ни по величию духа он не имел. Его жестокость, властное сумасбродство выглядели как следствие данной ему неограниченной власти. Это был ехидный, вздорный, с вспышками бешенства, упрямый старик. Обыкновенный человек, лишь обстоятельства поставленный во главе государства.

Станиславского-режиссера заинтересовала в спектакле тема внутреннего рабства людей, способных терпеть деспотизм. В ряде остро-сатирических сцен, которые выглядели несколько неожиданно в трагедии Толстого, Станиславский вскрывал характер взаимоотношений Грозного и его окружения. У Толстого бояре, придя просить Иоанна Грозного остаться на царство, встают на колени. В Художественном театре в этой сцене бояре, уткнувшись лицами в пол, «лежат на брюхе», не смея поднять головы. Далее Станиславский прибегает к еще более резким краскам: «Не имея возможности разобрать что-либо в этой куче спин... Иоанн останавливается среди них, задумывается, поднимает за воротник какую-то голову и смотрит ей в лицо»¹.

Интересный замысел Станиславского не привел к несомненной удаче из-за несоответствия его драматургическому материалу. Это несоответствие отметил критик Васильев, сказав, что не может играть Грозного «человек с улыбающимися глазами». В конфликт с пьесой вступило и общее постановочное решение. Замысел Станиславского создать могучее народное полотно также не подкреплялся драматургическим материалом.

В 1902 году в МХТ была поставлена пьеса Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Труппа ездила знакомиться с жизнью деревни в Тульскую губернию. Станиславскому, постановщику пьесы, «хотелось дать подлинного мужика и, конечно, не только по костюму, но главным образом по внутреннему складу»². Но проникнуть в духовное содержание

¹ Васильев С. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 4 октября 1899 г.

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962, с. 317.

пьесы Толстого, показать «душевную тьму» театру не удалось в полной мере. Душевная драма была заслонена внешней правдивостью деревенского быта.

Постановочные принципы «Юлия Цезаря» Шекспира, показанного в 1903 году, совпадали с предшествующими спектаклями историко-бытовой линии. Главные герои спектакля — античный Рим и народ. Историческая и бытовая правда была воспроизведена режиссером этого спектакля В. И. Немировичем-Данченко с замечательным мастерством. Немирович-Данченко и художник Симов несколько месяцев изучали в Риме античную культуру. Зрители были поражены картинами «ожившего Рима», шумной жизнью его красочных улиц, темпераментной толпой, в которой каждое лицо было и типично, и индивидуально, жило своей особой жизнью.

С момента появления первого спектакля историко-бытовой линии — «Царя Федора Иоанновича» — и на всем протяжении деятельности Художественного театра постоянно обсуждался вопрос о степени влияния на искусство МХТ мейнингенской труппы, гастролировавшей в России в конце XIX века. Не отрицая факта влияния мейнингенской труппы на К. С. Станиславского, важно установить содержание этого влияния и определить его границы.

Немецкая драматическая труппа герцога Мейнингенского под руководством режиссера Людвига Кронекера гастролировала в Петербурге и Москве в 1885 и 1890 годах, т. е. до организации МХТ. Основу репертуара мейнингенцев составляли трагедии Шекспира и Шиллера. Современная драматургия почти отсутствовала.

Гастроли привлекли всеобщее внимание. Крупнейшие деятели театра сочли необходимым высказаться о выступлениях мейнингенцев. В России впервые увидели труппу с такой образцовой организацией: все, от рабочих сцены до первых артистов, подчинялись единому лицу — режиссеру. Главное внимание режиссера уделяла исторической точности в костюмах и оформлении и мастерски поставленным массовым сценам. Массовые сцены были «живые, как в жизни».

Но этим новаторство мейнингенцев и ограничивалось. Разрыв между новаторской постановкой массовых сцен и архаичной манерой игры большинства солирующих артистов был для всех очевиден. Островский в заметках о мейнингенской труппе писал об «отвратительно ноющих и ломающихся» актрисах¹.

Вспоминая то время, К. С. Станиславский писал: «В жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап»². Этот новый этап состоял в том, что рядом с прежним огромным интересом к тайнам актерского творчества, к естественности существования актера на сцене развращается в полной мере бурное, блестящее постановочное искусство Станиславского.

¹ Островский А. Н. Собр. соч. в 10 т., т. 10. М., 1960, с. 359.

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962, с. 174.

Изучая то новое, что внес мейнингенский театр в мировое искусство, Станиславский лучше всех увидел ограниченность его открытий, в которых отсутствовала главная, венчающая все достижения стадия — новый тип актера. В этой области мейнингенцы оставались в рамках старых актерских приемов, исполненных пафоса и декламации. В их спектаклях не было живого, естественного человека, которого бы окружала созданная ими в массовых сценах живая, как в жизни, толпа; имелись отдельные талантливо поставленные эпизоды, но не единая, целостно воплощенная жизнь.

Одновременные новаторские искания Станиславского в области и актерского, и режиссерского искусства сообщили его театральной системе целостное эстетическое единство. С появлением на сцене естественного человека чисто постановочные приемы мейнингенцев (тщательно разработанные массовые сцены, подлинные вещи, детали и т. д.) выросли в определенный метод познания окружающей жизни, суть которого — единство, взаимосвязь человека и среды, воссоздание реального, объективного мира.

В 1898 году, в первый же свой сезон, Художественный театр сыграл чеховскую «Чайку». Премьера состоялась 17 декабря 1898 года. Огромный успех «Чайки» в Художественном театре был закономерен, к этому было готово все: и творческий союз Немировича-Данченко и Станиславского, и их постановочный метод, и передовая организация, и мировоззрение постановщиков и актеров.

Немирович-Данченко был влюблен в Чехова и в чеховскую драматургию еще задолго до организации Художественного театра. Он и принес имя Чехова в Художественный театр. В его репертуарных планах «Чайка» стояла первой. В чеховских пьесах Немирович-Данченко чувствовал новое, неожиданное отражение той повседневной жизни, которую и он сам старался передать в своих пьесах — схватить ее идеи, ритм, тон, сделать явной для всех. Но его человеческое и художническое мироощущение, родственное Чехову, проявилось не в собственной драматургии, а в ином виде творчества — в создании современного типа актера. Преподавая в Музыкально-драматическом училище, Немирович-Данченко бережно растил новых актеров, передавал им свое понимание мира, свое понимание новой литературы — Ибсена, Чехова, Гауптмана. Как сказал позже Чехов, это были «не актеры, а современные интеллигентные люди».

С гениальной интуицией Немирович-Данченко предвидел, что драматургический талант Чехова обновит старую театральную систему, а остросовременное звучание его пьес сделает Художественный театр выразителем передовых идей своего времени.

Не воспринимая вначале «Чайку» с той горячностью, влюбленно-стью, как Немирович, считая ее несценичной, Станиславский тем не менее, уехав в Харьков работать над пьесой, прислал в Москву поразительно жизненные и полностью отвечающие духу чеховской пьесы мизансцены. «Должен признаться, что „Чайки“ я тогда совсем не понимал, не знал, как это можно играть,— передает слова Констан-



*Сцена из спектакля
«Чайка» в МХТ. А. Луж-
ский — Сорин, В. Мейер-
хольд — Треплев, М. Рок-
санова — Нина*

тина Сергеевича первый историк Художественного театра Н. Е. Эфрос. Он (Немирович-Данченко. — Э. Г.) убеждал меня, долго уговаривал... Я уехал, не понимая, как это можно воспроизвести в театре... Хотя я увез ее с собою в Харьков совсем нерастолкованную, сама пьеса невольно затащила меня свою силою и, как потом оказалось, я инстинктивно сделал то, что было нужно и чего я не понимал разумом...»¹ Немирович-Данченко позже назвал материал, присланный Станиславским, «гениальным».

Если Немировича соединило с Чеховым родство мироощущения, то Станиславский, только начав обдумывать мизансцены, т. е. пытаясь воспроизвести жизнь героев на сцене единственно возможным для него режиссерским методом, попал в русло чеховской стихии. При этом обнаружилось, что у Чехова-драматурга и у Станиславского-режиссера единый творческий метод воплощения действительности, существо которого заключалось в объективном и психологически тонком изображении существования человека в окружающем мире. Для Станиславского как режиссера не существовало человека изолированно от обстоятельств, от вещей, среды. Это окружение необходимо и акте-

¹ Эфрос Н. Е. *Детство Художественного театра.* — «Московский Художественный театр», т. 1. М., 1913, с. 15.

ру, «едва ли не главным несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому себе, точно находится вне времени и пространства. Эта режиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова»¹.

Никакие иные актеры, кроме «художественников», не могли играть пьесы Чехова столь органично. Для этого нужно было целое поколение новых артистов, несущих в себе дух современности. Актеры, играющие Чехова, не могли на сцене *казаться* интеллигенцией. Они должны были *быть ею в жизни* по уровню своего духовного развития.

Станиславский и Немирович-Данченко проводили перестройку не только техники актера, но и всего его духовного, эмоционального аппарата. Ученики их впитывали высокое понимание нравственности, красоты, культуры, демократическое восприятие мира и человека. Новый облик актера определялся у обоих режиссеров требованиями современной жизни в ее лучших, прогрессивных тенденциях.

Еще задолго до организации МХТ Станиславский стремился отойти от общепринятой техники актерской игры, найти средства сценической выразительности более простые, естественные, близкие к собственным человеку в обычной жизни. Режиссер требовал от всех актеров своей любительской труппы раскрытия внутренней жизни героев, скрытой за словами, за внешними проявлениями. Без такого овладения новой, более тонкой актерской техникой и невозможно было бы сыграть чеховских героев, так как вся особенность их сценического существования заключена в напряженной духовной жизни.

Именно потому, что творческие силы Художественного театра были готовы к встрече со своим драматургом, на премьере «Чайки» 17 декабря 1898 года, когда после окончания спектакля упал занавес, всем присутствующим стало ясно, что Чехов — гениальный драматург. Доказывая это, театр создал самого себя.

«Чайка», как и почти все чеховские спектакли, была поставлена Станиславским и Немировичем-Данченко совместно. Оформление осуществлял главный художник театра В. А. Симов, дарование которого идеально отвечало требованиям театра. Он умел передавать в декорациях, в интерьере ощущение живой натуры. Художник школы «передвижников», Симов работал со Станиславским еще в Обществе искусства и литературы. В период 1898—1905 годов он оформил все пьесы Чехова и Горького.

В чеховских спектаклях Художественного театра впервые на русской сцене был показан многомиллионный пласт русского общества — российская городская и провинциальная интеллигенция. Главной темой, определившей содержание всех чеховских постановок МХТ, стала тема неудовлетворенности передовой, демократической части общества окружающей буржуазной действительностью и мечта о

¹ Немирович-Данченко Вл. Ив. Из прошлого. М., 1936, с. 168—169.

лучшем, светлом будущем. Впервые перед зрителями на сцене появилась во всей правде их собственная ежедневная жизнь, до боли близкая и знакомая, в которой мало светлого, радостного, в которой лучшие силы души истощались мелкой борьбой за существование. «Публика переставала ощущать театр... На сцене было то, о чем так много лет мечтали... была „настоящая“, а не театральная жизнь...»¹

Однако в первом чеховском спектакле «художественникам» не удалось до конца передать мужественное, жизнеутверждающее начало творчества Чехова. Театр выделил тему трагического, безысходного существования русской демократической интеллигенции. Главным для театра было показать, как писал Немирович-Данченко, в каждой фигуре «скрытые драмы и трагедии». И Чехов, посмотрев спектакль 1 мая 1899 года, сразу же это почувствовал. Ему не понравился ни вялый, разбитый жизнью Тригорин (К. С. Станиславский), ни излишне нервная Нина (М. Л. Роксанова).

Наибольший успех выпал на долю прекрасных актрис Художественного театра М. П. Лилиной (Маша) и О. Л. Книппер (Аркадина). Лилина, с большой глубиной и правдой передав одиночество своей героини, ее безнадежную любовь к Треплеву, внесла в спектакль необходимую для мироощущения Чехова тему мужественности, стойкого сопротивления жизни.

Успех «Чайки» определил обращение театра и к другой пьесе Чехова — «Дядя Ваня» (премьера состоялась 25 октября 1899 года). Это один из лучших чеховских спектаклей Художественного театра. На премьере постановка не имела такого бурного, ошеломляющего успеха, как «Чайка», но на последующих спектаклях публика по достоинству оценила тонкую, одухотворенную игру и безупречный актерский ансамбль. Тема современности, тема правды жизни тогдашней русской интеллигенции была и в этом спектакле настолько сильна и верна, что даже профессиональная театральная критика в своих высказываниях не могла отделить происходящее на сцене от волнений реальной жизни. Перед глазами возникала «сама жизнь». (Понятно, что для последующих поколений современность Чехова не ощущалась так остро, как для зрителей начала века.)

Главным героем спектакля «Дядя Ваня» стал доктор Астров — яркая, талантливая натура в исполнении К. С. Станиславского.

Уникальная актерская индивидуальность позволяла Станиславскому создавать на сцене людей «идеальных», людей необыкновенной духовной красоты, с благородными чувствами, возвышенными мыслями. Его идеальные герои не становились неестественными, ходульными, как все слишком идеальное, напротив — они были предельно жизненны и просты.

Лучшим моментом роли, ее идейным центром стал монолог о лесах, до конца раскрывающий деятельную, творческую натуру Астро-

¹ Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о Вл. Ив. Из прошлого М., 1936, с. 193.

ва. Книппер-Чехова рассказывала, как ей, игравшей Елену Андреевну, легко было говорить Соне: «Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...» И в тонком скептицизме Астрова — Станиславского постоянно сквозило понимание своих неиспользованных возможностей.

По окончании второго сезона, весной 1900 года, театр всей труппой, вместе с обслуживающим персоналом, отправился в Ялту — показать свои спектакли Чехову. Эта поездка молодой труппы к своему любимому автору осталась как знаменательное событие в истории театра. В тот год в Ялте собралось много литературных знаменитостей: молодой, только что прославившийся Максим Горький, Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк... Все они были покорены искусством Художественного театра.

«Художественники» не мыслили ни одного сезона без новой чеховской пьесы. Отчасти с тайной целью воздействовать на Чехова своим искусством и была предпринята поездка в Ялту.

Тридцать первого января 1901 года состоялась премьера «Трех сестер». Из всех постановок своих пьес в Художественном театре только «Три сестры» Чехов принял безоговорочно.

На сцене была уездная, обывательская Россия, где не живут, а задыхаются, не работают, а тянут лямку. Театр старался приблизить своих героев к более массовой среде, демократизировать их общественное положение.

Исполнение роли полковника Вершинина К. С. Станиславским стало событием в театральной жизни. Высокий, статный, с белоснежной седой головой, с безупречной военной выправкой, полковник Вершинин, как и доктор Астров, был человеком необыкновенно высокой духовной организации, идеально прекрасным, возвышенным. Лейтмотивом роли для Станиславского стал монолог о будущем, о том, что человек должен «ждать, мечтать, готовиться» к «жизни невообразимо прекрасной, изумительной», — иначе жить невозможно. Книппер-Чехова, игравшая Машу, писала: «У Вершинина — Станиславского звучали все эти тирады о счастливой жизни... не просто привычкой к философствованию, а чувствовалось, что это исходило из его сущности, давало смысл его жизни, давало возможность идти поверх серых будней и всех невзгод, которые он так покорно и терпеливо переносил»¹.

Для самой Книппер-Чеховой образ Маши, созданный с предельной психологической глубиной и правдой, стал лучшим в чеховском репертуаре.

Символ мещанства, натуру тупую, бездуховную, воплотила в роли Наташи М. П. Лилина.

Самую долгую жизнь из всех чеховских спектаклей имел «Вишневый сад», премьера которого состоялась 17 января 1904 года. Тема

¹ О Станиславском. Сборник воспоминаний. М., 1948, с. 266—267.

этого спектакля — пугающий ход истории вперед, к новому, и грустное прощание с неизбежно гибнущим, но в чем-то дорогим прошлым.

История постановки этой последней пьесы Чехова складывалась не просто. Станиславский воспринял «Вишневый сад» как тяжелую драму русской жизни. Чехов же был искренне убежден, что написал веселую комедию, почти водевиль. Поэтому он категорически не принял спектакля МХТ.

Главное противоречие спектакля и пьесы было заключено в решении образов Раневской и, особенно, Гаева. С точки зрения Чехова, это люди никчемные, хотя и милые; они прежде всего нелепы и смешны. Станиславский же, оттепив очаровательное чудачество «большого ребенка», сыграл Гаева духовно богатой, глубокой и тонкой натурой, лучше всех понимающей существо собственной трагедии — неизлечимую неспособность к жизни, непостоянство существования. Силою своего гениального дарования Станиславский сместил значение образа Гаева — сделал его ведущим, приблизил к своему тревожному времени. Трагизм, острота переживаний, неудовлетворенность своей судьбой придавали образу Гаева, человека уходящего поколения, особенно современное звучание.

Последняя чеховская постановка МХТ — «Иванов» — состоялась уже после смерти писателя, в память о нем, 19 октября 1904 года. Роль Иванова, определившую идейное звучание спектакля, играл В. И. Качалов. Его Иванов, обыкновенный человек 80-х годов, искренне стремился к осуществлению высоких идеалов, но окружающая жизнь жестокими ударами возвращала его к реальности и напоминала о невозможности что-либо изменить.

Подъем революционного движения, предшествовавший первой русской революции, сделал искусство активным участником событий общественной жизни.

Четвертого марта 1901 года в Петербурге, на площади у Казанского собора, состоялась студенческая демонстрация, участники которой протестовали против царских законов, запрещавших свободу собраний, массовых сборищ, митингов. Для разгона собравшихся были вызваны казаки, которые нагайками жестоко избили участников демонстрации.

Вечером того же дня Московский Художественный театр, находившийся в это время на гастролях в Петербурге, показывал пьесу Ибсена «Доктор Штокман». Атмосфера в зрительном зале достигла крайнего напряжения, присутствующие — демократическая интеллигенция, профессора и преподаватели, учащаяся молодежь, в том числе участники утренней демонстрации, — встречали бурей аплодисментов каждое слово протеста, звучавшее в речах доктора Штокмана. Роль Штокмана исполнял К. С. Станиславский.

Сохранилось взволнованное описание игры Станиславского Леопидом Андреевым: «Уже в первые минуты после входа в театр... по

оживленным и даже возбужденным лицам входящих было заметно, что ожидается что-то новое, необыкновенное и страшно интересное... И когда зал погрузился во тьму и, колыхаясь, раздвинулся серый полог, открыв квартиру д-ра Штокмана со всей ее поразительно переданной интимностью жилища частного лица, недоступного посторонним, я уже готов был плакать, радоваться, улыбаться, страдать — делать все, что прикажут мне со сцены... Штокман (мне невольно хочется прибавить „господин“, — так трудно поверить в недействительность, в небытие этого человека) только еще вошел, он только еще сказал несколько „домашних“ слов, а вы уже видели его всего, как на ладонке, уже знали, что за дивно светлая, наивно честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого, с его добродушной, конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой и бесконечно милой суетливостью... 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...»¹

Станиславский непроизвольно, в силу своего художественного родства с Чеховым, наделил доктора Штокмана мироощущением чеховского героя. Но при известном внутреннем родстве с персонажами Чехова доктор Штокман в исполнении Станиславского имел одно принципиальное отличие: этот герой активно вступал в борьбу с твердыней мещанства. Именно поэтому спектакль «Доктор Штокман» явился родоначальником общественно-политической линии Художественного театра.

На гастролях в Петербурге в 1902 году состоялась премьера первой пьесы М. Горького — «Мещане». Вокруг этого спектакля создавалась политически напряженная атмосфера, так как накануне премьеры Горький был исключен из числа членов Академии. Однако «Мещане» имели не только политический, но и несомненный художественный успех.

На премьере спектакля «На дне» 18 декабря 1902 года в зале присутствовал Горький, пользовавшийся особой популярностью, любовью зрителей, повсюду встречаемый нескончаемыми овациями. После каждого акта зрители по многу раз вызывали автора и исполнителей.

По своему историческому значению успех «На дне» в МХТ можно сравнить разве что с успехом чеховской «Чайки». Художественный театр, поставив эту пьесу, одержал огромную творческую победу. Горьковский мир идей и образов, его авторская индивидуальность — бунтарство, оптимизм, уверенный энергичный тон — неповторимо отличались от мотивов всей предшествующей драматургии. Горький

¹ Цит. по кн.: Линч Джмс и Глаголь Сергей. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, с. 43.



Сцена из спектакля «На дне» в МХТ. В роли Сатина — К. С. Станиславский

принес в искусство театра открытую политическую тенденциозность. Его герои страстно отстаивали свою точку зрения, высказывали свой взгляд на человека, на мир. «Каждый персонаж... пришел на сцену с мыслью о том, как ему дальше жить и что делать, он хочет получить ответ... Желание разобраться... добраться до корня... — вот что составляло нерв пьесы»¹.

Актерам Художественного театра, привыкшим к драме скрытых, сдержанных чувств, на первых порах было трудно передать эту особенность драматургии Горького. Для того чтобы раскрыть его идеи, нужна была новая манера игры. Помог театру найти особый, горьковский «тон» Немирович-Данченко. Станиславский писал: «Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роли». Объясняя позже рабочий термин «докладывать роль», исследователь творчества Горького Ю. Юзовский отметил, что это обозначает необходимость «выразить мысль», которую захвачен каждый персонаж² и для доказательства которой он явился на сцену.

Главная идея пьесы Горького «На дне» для постановщиков спектакля и для Станиславского как исполнителя роли Сатина заключа-

¹ Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959, с. 601.

² Там же.



И. М. Москвин — Лука в спектакле «На дне». 1902

лась в монолог четвертого действия — «о Человеке». Особенностью постановки 1902 года была внутренняя близость Луки и Сатина, несмотря на все различия во внешнем рисунке ролей (романтический размах Сатина и аскетическая строгость Луки). Оба они, хотя и по-разному, верили в достоинство Человека.

В книге «Работа актера над собой» Станиславский рассказывает, как он искал эту внутреннюю связь образов Сатина и Луки, как старался «проследить путь от монолога „о Человеке“ до основной идеи пьесы, ради которой она писалась». «Как назвать эту идею? — спрашивает Станиславский. — Свободой? Самосознанием Человека? О них, в сущности, все время, с начала пьесы, говорит странник Лука»¹.

Горьковский Лука — одна из этапных ролей в творческой биографии И. М. Москвина. Н. Е. Эфрос рассказывал: «В самом гриме этого Луки не было никакой особой благостности, что ли, не было меда и елея в его речах, и лукавый огонек поблескивал в маленьких, подслеповатых глазках... Москвин был в своей игре строг, и скорого-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 2. М., 1954. с. 237.

ворочки его были меньше всего проповедью, учительством... Вдруг какая-нибудь иптонация, мимическое движение, блеск глаз, жест, усмешка вскрывали нового Луку... Тогда этот серый старичок... становился носителем возвышенной идеи, воплощением добра и любви...»¹

Лука — Москвин воздействовал на людей не столько словами — «утешением», сколько своим характером, своей убежденностью в том, что человеку надо верить в доброе, высокое.

Пластическое решение образа Сатина в исполнении Станиславского ассоциировалось со свобододолюбивой фигурой дон Сезара де Базапа. Широкая улыбка, широкий жест, мужественная фигура — все это дышало романтической поэзией, несмотря на дырявую одежду и стоптанные башмаки. Тема влутренпей свободы человека была главной в исполнении Станиславского и звучала революционно.

Третья пьеса Горького — «Дети Солнца» — была поставлена в самый канун революции, 24 октября 1905 года. На спектакле произошло небывалое событие: публика приняла статистов, участвовавших в массовой сцене «холерного бунта», за погромную толпу черносотенцев. В зале пачалась паника. Чтобы успокоить сорвавшихся с мест людей, дали запавес и представитель театра объявил присутствующим о недоразумении. Спектакль продолжали при полуопустевшем зале... «Дети Солнца» были показаны еще несколько раз, и вскоре театр в связи с пачавшимися революционными событиями прервал сезон.

Первые годы существования молодого коллектива припесли ему славу лучшего театра России. Театр сумел завоевать огромную любовь и признание современников, его наиболее значительные спектакли восторженно встречались широкой демократической публикой. В репертуар мирового театра вошла вместе с МХТ драматургия Чехова и Горького. Художественный театр раскрыл силу и значение искусства режиссуры, высоко поднял самое имя артиста, художника сцены, сформировал новый тип актера, МХТ сумел стать театром со своим идейным и художественным направлением, воплотившим лучшие тенденции предреволюционной эпохи.

Повторские искания Художественного театра, опираясь на вечно живые реалистические традиции русского театра, проложили новые пути для дальнейшего развития мирового сценического искусства.

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ

ЛЮБИМЕЙШЕЙ актрисой русской публики, властительницей дум и чувств своего поколения была Вера Федоровна Комиссаржевская (1864—1910). Фанатическая вера в свою нравственную миссию, в способность силою искусства преобразить духовный мир человека

¹ Эфрос Николай. «На дне». М., 1923, с. 192.

*В. Ф. Комиссаржевская*

характеризовала все ее творчество. Комиссаржевскую часто называли страдающей и противоречивой «душой своего времени». Предреволюционная, кризисная эпоха, безусловно, наложила неизгладимую печать на все ее творчество. Время породило и повышенную нервность, и постоянную мучительную неудовлетворенность собой, и сложную, тревожную психику.

Комиссаржевская родилась 27 октября 1864 года в семье знаменитого в то время певца Мариинского театра Ф. П. Комиссаржевского.

В 1888 году Вера Федоровна появляется на любительской сцене. Некоторое время она берет частные уроки у известного актера Александринского театра В. Н. Давыдова, а позже, переехав в Москву, где в это время жил отец, занимается с ним пением. В Москве Комиссаржевская принимает участие в спектаклях любительской драматической труппы Общества искусства и литературы под руководством К. С. Станиславского, исполняя роль Бетси в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого. И наконец, в 1893 году, в Новочеркасске, в антрепризе одного из сильнейших режиссеров провинции Н. Н. Синельникова, актриса начинает свой первый сезон в профессиональном театре. В конце этого сезона она писала: «...я нашла цель, нашла

возможность служить делу, которое всю меня забрало, всю поглотило, не оставляя места ничему»¹.

Свой путь в профессиональном театре актриса начала поздно, в 29 лет, будучи уже зрелым человеком. И стремительно, в два года, стала знаменитостью.

Творчество Комиссаржевской нельзя понять, не заглянув в ее внутренний мир. Именно в нем заключалась для современников притягательная сила созданных ею образов. Светлые и высокие чувства, которыми горели ее протестующие героини и к которым подавляющее большинство людей только стремится, как к идеалу, действительно жили в ней самой. Природная одухотворенность, способность к абсолютному самозабвению, высота нравственных требований к себе, к своему чувству и ко всем окружающим не встречали понимания, не находили выхода в личной жизни. Они противоречили обыденной действительности. В свои права должны были вступить силы иные — творческие.

Вера Федоровна пришла в искусство с постоянным, сжигающим ее протестом против грубости, пошлости, бездуховности реальной действительности. Этот протест звучал во всех ее ролях.

Выступления в Новочеркасске дали актрисе возможность обрести свободу на сцене. Летом 1894 года, играя в пригородах Петербурга — Ораниенбауме и Озерках, Комиссаржевская обратила на себя внимание необычайной естественностью, глубиной и искренностью чувств. Она получает приглашение на дебют в Александринский театр, но, не уверенная в своих силах, отказывается и уезжает на зимний сезон в театральный город Вильно. С этого сезона (1894—1895) начинает распространяться всероссийская слава Комиссаржевской.

В Вильно, где актриса провела два сезона, она впервые сыграла свои знаменитые впоследствии роли: Варю в «Дикарке» Островского и Соловьева, Розы в «Бое бабочек» Зудермана и Ларису в «Бесприданнице» Островского. С этого времени для всех, кто ее видел на сцене, становится ясно, что в искусстве появилась большая актриса, с сильным лирическим дарованием. Ее внешние данные удивительно гармонировали с одухотворенным внутренним миром. В искусстве она была абсолютно женственна, на редкость пластична. Огромные, «лучистые», как называли их современники, глаза передавали все оттенки движений ее эмоциональной, чуткой души. Музыкальный, необыкновенной задушевности голос, глубокий, страстный, контральтового тембра, трогал до слез. «Когда впервые на сцене зазвучал голос Комиссаржевской,— писал театральный критик Ю. Беляев,— казалось, кто-то заиграл на старой скрипке Страдивариуса»².

Но прежде всего исключительные данные актрисы сказались в том, что составляет самое существо актерского искусства,— в способ-

¹ «Вера Федоровна Комиссаржевская». Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.—М., 1964, с. 35.

² Беляев Юр. Мельпомена. Сб. ст. СПб., 1905, с. 140.



*В. Ф. Комиссаржевская —
Нина в «Чайке» Чехова.
1896*

ности абсолютно, до конца верить в происходящее на сцене, искренне любить, страдать, смеяться. Станиславский считал, что это «труднее всего» — «стоя на подмостках, подлинно верить, серьезно относиться к тому, что происходит на сцене»¹.

Четвертого апреля 1896 года Комиссаржевская в роли Розы («Бой бабочек» Г. Зудермана) с успехом дебютировала на сцене Александринского театра. Продолжая выступать в своих прежних ролях — Розы, Ларисы, Вари, она создает в последующие годы и новые прекрасные образы. Это Нина в «Чайке» Чехова (1896), Магда в «Родине» Зудермана (1898), Марика в «Огнях Ивановой ночи» Зудермана (1901), Соня в «Дяде Ване» Чехова (1901) и др. С первого сезона в Александринском театре Комиссаржевская становится любимейшей актрисой молодежи и всей демократической части русского общества. Спектакли с ее участием превращаются в знаменательные события общественной жизни.

В 1896 году, когда в Александринке была поставлена «Чайка», из всех артистов только Комиссаржевская сумела почувствовать и пе-

¹ Станиславский К. С. *Моя жизнь в искусстве*. М., 1962, с. 151.

редать новаторство пьесы. Чехов, присутствовавший и на репетициях и на премьере «Чайки», говорил о Вере Федоровне: «Она так играет Инну, словно была в моей душе, подслушала мои интонации...»¹.

В Нине Комиссаржевская страстно, пламенно исповедовала веру в лучшую, настоящую жизнь. Ее Нина — человек большого мужества. Истинный смысл жизни она нашла в творчестве, в служении искусству и через него — человечеству.

В годы общественного подъема, в конце XIX века, героини Комиссаржевской, бескомпромиссные, сильные духом, вызывали бурный отклик в сердцах зрителей.

Восторженно была встречена и Лариса в «Бесприданнице», сыгранная Комиссаржевской сначала в Вильно, затем на сцене Александринского театра (1896). Лариса тоже была сильным и умным человеком, безысходно страдающим от своего унижительного положения. Романс «Он говорил мне: будь ты моею...», исполнявшийся Комиссаржевской с огромным внутренним напряжением, был кульминацией роли. Его ввела сама Комиссаржевская вместо указанного у Островского романса «Не искушай...». Осознав обман Паратова, Лариса — Комиссаржевская долго смотрела ему прямо в глаза и произносила с изумлением и страхом: «В глазах, как на небе, светло...» И дальше уже ничто не могло удержать ее от катастрофы.

Жизнерадостные, обаятельные девушки-подростки — Роза в «Бое бабочек» и Варя в «Дикарке» — прошли с Комиссаржевской через всю ее жизнь. В огромных глазах этих юных, чутких к правде и быстрых взрослых девушек мгновенно отражалась боль от соприкосновения с грубой реальностью. Но и в этих хрупких созданиях была заключена, как в самой Комиссаржевской, большая сила духа.

Через пять лет своей службы в Александринском театре (1896—1902) Комиссаржевская, несмотря на огромный успех, уходит из театра. Хотя внешне, казалось бы, исполнились все желания — были и любовь зрителей, и всеми признанное первое место в театре, — но внутренний пульс актрисы в эти годы бьется все сильнее, все тревожнее и в голосе часто звучат печальные интонации. Демократическое искусство Комиссаржевской все резче приходит в противоречие с «благополучным» Александринским театром.

Актрису тяготит и вся атмосфера театра, и пошлый репертуар, обилие второстепенных пьес. «Я ясно чувствую... — пишет она в те годы, — что мне поручили что-то важное, а я занялась пустяками...»².

Вера Федоровна решает открыть собственный театр. Для этого нужны деньги. Заключив контракт, она начинает труднейшую двух-

¹ «Вера Федоровна Комиссаржевская». Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.—М., 1964, с. 216.

² «Вера Федоровна Комиссаржевская». Л.—М., 1964, с. 83.

годовую поездку по России (1902—1904), играя почти ежедневно, отправляясь в театр сразу с поезда, отчаянно уставшая, по окрыленная своей мечтой.

Пятнадцатого сентября 1904 года в Петербурге открывается Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской («театр в Пассаже»). Его путь начинается в канун первой русской революции, и в своем творчестве театр отражает революционные устремления передовой, демократической интеллигенции. Крупнейшими работами театра в первый период стали пьесы Горького — «Дачники» и «Дети Солнца», Чехова — «Чайка» и «Дядя Ваня», Ибсена — «Нора» и «Строитель Сольнес» и пьесы драматургов-«званиевцев» Найденова и Чирикова.

В эти годы Комиссаржевская близка революционному движению. Она участвует в благотворительных концертах, сборы с которых тайно идут в пользу революционных организаций, помогает революционерам собственными денежными средствами.

В Горьком Комиссаржевская нашла драматурга, созвучного времени и своим устремлениям. Его пьесы стали политическим манифестом театра. Судьба интеллигенции в обстановке революционного подъема, столкновение истинно демократического мировоззрения с буржуазным отношением интеллигенции к народу — эти важнейшие вопросы горьковских пьес стали основными в спектаклях театра Комиссаржевской.

Премьера «Дачников» состоялась 11 ноября 1904 года. Затем, после трагических событий 9 января 1905 года и ареста Горького (11 января), власти, опасаясь демонстрации в его защиту, запретили спектакль. И только в сентябре 1905 года Комиссаржевской удалось добиться возобновления спектакля.

Вторая пьеса Горького — «Дети Солнца» — впервые была показана 12 октября 1905 года.

Премьеры обоих спектаклей проходили в исключительно напряженной обстановке. Зрительный зал на премьере «Дачников» стал ареной яростной борьбы демократической части интеллигенции, которая восторженно приветствовала каждое слово Горького, и тех буржуазных кругов, против которых были направлены его обвинения.

Комиссаржевская в «Дачниках» играла Варвару, а в «Детях Солнца» — Лизу Протасову. В горьковских ролях протестующий голос Веры Федоровны звучал с нескрываемым презрением к сытым, довольным и успокоившимся. Ее полные тревоги глаза и страдающая от человеческого несовершенства душа требовали от окружающих немедленного преобразования.

В эти же годы Вера Федоровна сыграла одну из самых значительных и любимых своих ролей — роль Норы в одноименной пьесе Ибсена. Нора в исполнении Комиссаржевской, как и Гильда из «Строителя Сольнеса», своим неукротимым духом противостояла прозябающему мещанству. Комиссаржевская сразу показывала Нору че-

ловеком незаурядным, натурой цельной и глубокой. Резкого перехода в финале от жены-куколки к мужественному человеку не было. В образе Норы прозвучала одна из основных тем творчества Комиссаржевской — трагедия сильной духом женщины, смело бросающей вызов лживому буржуазному обществу.

Сезон 1906—1907 годов театр Комиссаржевской начинает в новом помещении на Офицерской улице. Руководителем вновь созданной труппы приглашен В. Э. Мейерхольд. К Мейерхольду, связанному тогда с кругами русских символистов и только начинавшему свой новаторский путь в искусстве, обратила свое внимание чуткая к современности Комиссаржевская. Ей казалось, что символистская драматургия проникает в бесконечные глубины человеческого сердца. Драматургия же открытого протеста, революционных страстей стала невозможна в эпоху спада революции, активного наступления реакции на все стороны общественной жизни.

Спектакли Мейерхольда в театре Комиссаржевской открывали новый этап в развитии русского театра. На основе драматургии символистов в России рождался условный театр. За один сезон Мейерхольд осуществил одиннадцать постановок. Из них бесспорными победами стали «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Балаганчик» Блока и «Жизнь Человеска» Андреева. В двух последних спектаклях Комиссаржевская не участвовала. Только для одной постановки — «Сестры Беатрисы» — условному театру понадобилась способность актрис проникать в мир человеческой души. Комиссаржевская исполнила в этом спектакле заглавную роль.

Монахиня Беатриса покидает монастырь ради земной любви. Но сестры монастыря не замечают ее исчезновения, так как ожившая мадонна, спасая Беатрису, принимает облик бежавшей. Спустя 25 лет Беатриса, постаревшая, измученная, возвращается в свою обитель и умирает на руках у сестер, рассказав им о тех муках, которые ей пришлось пережить в жестоком мире...

В этой роли Комиссаржевской сопутствовал большой успех. На сцене была героиня с живыми и глубокими чувствами, на которые не мог не откликнуться зал.

Но Комиссаржевскую не удовлетворил путь условного театра, и Мейерхольд по ее инициативе в середине сезона 1907—1908 годов покинул театр на Офицерской. После его ухода Вера Федоровна возобновляет, а частично обновляет свой старый репертуар и отправляется в гастрольную поездку по России. Во время гастролей, 16 ноября 1909 года, Комиссаржевская пишет письмо—обращение к труппе, в котором сообщает о своем отречении от театра: «Я ухожу, потому что театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным, и путь, которым я шла в исканиях новых форм, перестал мне казаться верным»¹.

¹ «Вера Федоровна Комиссаржевская». Л.—М., 1964, с. 177.

Комиссаржевская загорается новой мечтой — открыть театральную школу, воспитывать новых актеров для будущего, совершенного искусства. Молодежь в ее школе, по мысли Веры Федоровны, будет учиться не только мастерству; главное, считает она, «молодые души будут учиться понимать и любить истинно прекрасное... Это моя настоящая миссия в жизни»¹.

Но мечта Комиссаржевской не осуществилась. Десятого февраля 1910 года Вера Федоровна умерла, заразившись оспой на гастролях в Ташкенте.

Артистическая судьба В. Ф. Комиссаржевской, ее демократическое искусство, вобравшее в себя идеалы своего времени, навсегда вошли в историю русского театра как одна из самых ярких и прекрасных ее страниц.

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

СЛОЖНОСТЬ общественной обстановки в конце XIX — начале XX века порождает и сложность, противоречивость искусства. С одной стороны, в это время уже формируются элементы новой, социалистической культуры, не только тесно связанной с великими традициями русского искусства, но и непосредственно участвующей в революционной борьбе с самодержавием. С другой стороны, противоречия интенсивно развивающегося капитализма вызвали у некоторой части интеллигенции пессимизм, неверие в возможность совершенствования мира. Ощущая себя в капиталистическом обществе ущемленным, незащищенным, индивидумом, как никогда раньше, был сосредоточен на своих душевных переживаниях, на своем внутреннем мире. Это остро выраженное в конце XIX века субъективное мироощущение у людей творчески одаренных породило искусство с сильно развитым личностным началом. Оно обусловило существование на рубеже веков ряда новых течений, вошедших в историю под общим названием «модернизм» (от французского *moderne* — «новейший», «современный»).

Одним из наиболее влиятельных и интересных течений в искусстве на рубеже XIX—XX веков был символизм, оказавший значительное воздействие на драматургию и театр. В философских основах символизма заложен тезис о непознаваемости мира. Из этого во многом исходила идейно-эстетическая теория символизма: если мир не таков, как мы его воспринимаем, то из этого следует, что человек и его разум беспомощны перед тайной бытия. Отсюда же исходило и другое теоретическое положение символизма: коль скоро наше познание воспринимает лишь отдельные явления, не постигая существа действительности, то «бесполезно» реалистическое искусство. Символисты отвергали его «пенужную правду» и предлагали замешать ее

¹ «Вера Федоровна Комиссаржевская». Л.—М., 1964, с. 177.

символом, условным знаком, как бы намеком на непознаваемое содержание жизни.

Субъективное восприятие предлагает искусству в качестве содержания не объективный мир в его многообразии, а вырванную индивидуальным сознанием какую-то одну грань действительности. Получается, что воспринятое художником явление как бы изолировано его мышлением, его чувством, вырвано из всего многообразия жизни. Творец такого типа, объясняя ход своего мышления, говорит о совершенно определенной задаче — о более глубоком, «конечном» познании сущности этого явления. На самом деле субъективизм, отрыв от реальности не может привести к глубокому познанию, и лучшие художники, считавшие себя модернистами, всегда оказывались выше этого течения, выходили за его рамки, сближаясь с реализмом.

В то же время активное развитие субъективного мировосприятия выявило, как бы в очищенном виде, природную способность человека к абстрактному мышлению, испокон веков ему свойственную. С особой силой проявилось умение человека в сконцентрированном образе передать смысл происходящего.

Своеобразный тип художественного мышления, характерный для субъективного искусства, дал толчок к появлению в конце XIX века условного символистского театра, его идей и техники.

Режиссер условного театра, выбирая какое-то одно, существенное для себя явление и исследуя природу этого явления, изолирует, абстрагирует его от окружающего мира. Одно из писем Мейерхольда наглядно раскрывает этот процесс. В 1904 году, касаясь постановки «Вишневого сада» в Московском Художественном театре, Мейерхольд писал Чехову:

«Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве...

Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого „топотанья“ — вот это „топотанье“ пужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: „Вишневый сад продан“. Танцуют. „Продан“. Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе „Тиф“. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти»¹.

Как видно из этого отрывка, ощущение надвигающегося «Ужаса» есть главное и единственное для Мейерхольда в третьем акте чеховской пьесы. Между тем в этом акте дано целостное изображение действительности, хотя в нем, безусловно, присутствует и тот мотив, который выделен Мейерхольдом.

Художественная культура условного театра связана и с народными истоками, со старинными формами творчества. Но только на рубеже веков в ряде европейских стран создались истори-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917. М., 1968, с. 85.

ческие условия, которые способствовали рождению условного театра как цельного, хотя и противоречивого явления.

В России родоначальником условного символистского театра стал Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874—1940).

Отметим некоторые вехи, связанные с творчеством Мейерхольда и с формированием условного символистского театра.

1898 год. Мейерхольд начинает свой творческий путь в Московском Художественном театре, куда он пришел как ученик В. И. Немировича-Данченко. В МХТ он выступает только как актер. Среди его ролей — Треплев в «Чайке», Тузенбах в «Трех сестрах», Грозный в «Смерти Иоанна Грозного».

1902 год. Мейерхольд покидает МХТ и становится организатором и режиссером «Товарищества новой драмы» (1902—1906) — молодой труппы, которая играет в провинции: Херсоне, Николаеве, Тифлисе.

1904 год. Станиславский, проявляя интерес к драматургии символизма, ставит в МХТ три маленькие пьесы Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри». Он мучительно ищет «постановочного хода», «тона для Метерлинка», но это ему не удается.

1905 год. Станиславский создает новое театральное дело — «Театр-студию» (на Поварской улице). Основным режиссером в студию он приглашает Мейерхольда, который успешно поставил ряд пьес «новой драматургии» в провинции и, «казалось, уже нашел новые пути и приемы»¹.

Задумывая экспериментальную студию, Станиславский предполагал осуществить две идеи. Первая: подготовить в Москве ряд образцовых трупп, которые впоследствии, гастролируя по провинции, принесли бы туда художественные принципы и культуру МХТ. И вторая: созданные студии должны были стать театрами исканий, находить новые формы драматического искусства.

В Театре-студии Мейерхольд работает над пьесами «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Шлюк и Ю» Г. Гауптмана, «Снег» С. Пшибышевского, «Комедия любви» Г. Ибсена. Главной работой становится «Смерть Тентажиля» (художники С. Судейкин и Н. Сапунов, музыка И. Саца).

Однако этот театр-студия открыт не был. На генеральной репетиции Станиславский не принял постановку «Смерти Тентажиля». Его не удовлетворил сам постановочный принцип — то, что «режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен...»² По убеждению Станиславского, любые новаторские поиски должны быть подчинены раскрытию души человека, т. е. искусству актера. Константин Серге-

¹ Станиславский К. С. *Моя жизнь в искусстве*. М., 1962, с. 341.

² Там же, с. 346.

евич принял всю условную технику оформления, но не мог согласиться с положением актера в условном символистском театре.

1906—1907 годы. Комиссаржевская приглашает в свой театр на Офицерской режиссера-поватора Мейерхольда. Лучшими работами этого сезона стали пьесы «Сестра Беатриса», «Балаганчик», «Жизнь Человека».

Всего в этом сезоне Мейерхольдом было поставлено одиннадцать спектаклей, в том числе «Гедда Габлер» Ибсена, «Чудо св. Антония» и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка. Период деятельности Всеволода Эмильевича Мейерхольда в театре на Офицерской вошел в историю русского театра как год кратковременного, но ярко-го взлета символизма в условном театре.

Необходимо разграничить понятия «условный театр» и «символизм в творчестве Мейерхольда». Условность в режиссерском искусстве Мейерхольда — это проблема его дарования, его художественного мышления. Это особый стиль, особая манера выражения своего мироощущения. В дальнейшем, после открытий Мейерхольда, когда уже был создан «язык» условного театра новейшего времени, условность включила в себя и технику. Техника условного театра стала определенным уровнем сценической культуры для режиссеров различных художественных направлений, в том числе и реалистического.

Для самого Мейерхольда условность — его неизменная художественная природа, а символизм — его мироощущение начала века, т. е. явление изменяющееся¹. Театр символизма в русском искусстве есть частный случай условного театра. И если язык условного театра был дан Мейерхольду один раз и на всю жизнь, то его мироощущение, содержание его искусства развивалось от идей символизма до великих идей коммунизма.

Предчувствие скорых перемен было веянием времени. Что мир должен измениться, чувствовали все. Но каким образом? Этот основной вопрос решался по-разному. Люди, вооруженные марксистским мировоззрением, искали его решение в практической революционной деятельности. Символисты принесли свою идею, свое решение: творческая деятельность, искусство — как высшая человеческая деятельность — преобразит мир. Именно эта идея символизма была особенно близка Комиссаржевской, и именно Комиссаржевская очень скоро своей чуткой душой поняла неосуществимость этой идеи. Но пока часть интеллигенции хотела верить в такую миссию искусства.

¹ Существует и другая точка зрения: символистский театр являлся для Мейерхольда формой перехода к театру условному. (См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.)

Символизм создал оригинальную драматургию, построенную по тому же принципу субъективного художественного мышления. Эта драматургия была близка условному театру. Если в произведениях реалистического направления, чему может служить приведенный выше пример с «Вишневым садом», режиссер условного театра вынужден был сам выделять какое-то одно ощущение, образ, идею (она может оказаться и глубинной сущностью пьесы), то в драматургии символизма такой отбор уже произведен художественным мышлением автора. Символистская пьеса предлагает режиссеру образ-символ, построенный на субъективном авторском восприятии жизни. Так, в «Балаганчике» Блока основным является взгляд автора на человеческую жизнь, на человеческие чувства как на что-то двойственное, зыбкое, неопределенное. На этом ощущении двойственности существования построен вся образная структура «Балаганчика».

Но как реализовать образ-символ индивидуального сознания на сцене? Какими средствами? Ведь в символистской драматургии все происходит не так, как бывает в реальной жизни, а так, «как мы ее смутно ощущаем»¹. Какие сценические средства имел театр в своем распоряжении до возникновения техники условного символистского театра Мейерхольда?

Режиссер реалистического театра стремился воссоздать мир во всей полноте. Все сценическое оформление, не говоря уже об актерской игре, всегда соответствовало жизни. Декорационное оформление создавало как бы самостоятельный образ окружающего мира: это был, например, дом сестер Прозоровых или та усадьба, которую тереяла Раневская.

Режиссер условного театра отвергает принцип соответствия жизни. Он должен найти для себя краски, тона, выразительные средства более однозначные, локальные, для того чтобы индивидуальное сознание могло ими управлять. Образ искусства, питающийся индивидуальным сознанием, деспотически им же и ограничен. Включение иного материала, иных точек зрения разрушает его изначальную природу — его субъективность. Образ создается только индивидуальным сознанием режиссера, все же остальное — актеры, оформление — не должно и не может иметь образной самостоятельности. Задача всех выразительных средств — быть лишь нотой в целостной мелодии — мелодии, которую ведет режиссер, быть тоном, краской, каким-то одним звучанием в его целостном образе-спектакле. Это и вело к той ограниченности роли артиста, которую режиссер и актер-реалист Станиславский считал недопустимой.

Вместе с тем Мейерхольд открыл новые многообразные средства построения художественного образа. Он внес невиданную свободу в обращение со сценическим пространством. В одних спектаклях, как

¹ Станиславский К. С. *Моя жизнь в искусстве*. М., 1962, с. 344.

в «Сестре Беатрисе», он придвигает декорацию (декоративное панно) насколько возможно близко к публике, оставляя для движения актеров узенькую полоску, на которой группирует их фигуры как в барельефе. В других, как например в «Жизни Человека», убрав со сцены все — кулисы, прожекторы, — обнажает сцену до самой ее глубины.

Еще в Театре-студии на Поварской Мейерхольд и художники Н. Сапунов и С. Судейкин, ставя «Смерть Тентажиля», сохранили подробную планировку места действия, но отказались от макетов.

В качестве оформления они использовали большое живописное полотно, которое должно было своим колоритом создать необходимое режиссеру настроение. Эти опыты были продолжены в театре Комиссаржевской. В «Эдде Габлер» режиссер, вместо того чтобы «писать осень за окном... дал ее золото — соломенные краски»¹ на декоративном панно. В «Сестре Беатрисе» также было использовано декоративное панно, где живопись по своим нежным, изысканно-спокойным топам (зеленоватые, серые, серебристые и золотые) играла роль музыкального аккомпанемента.

Если во многих спектаклях, используя декоративное панно, Мейерхольд придавал большое значение живописному началу в оформлении, то в «Жизни Человека» его решение было прямо противоположным. Он затянул оголенное пространство сцены серым однотонным холстом и погрузил ее в полумрак, осветив кое-где небольшими источниками света — висящей лампочкой или свечой. Получалось «серое, дымчатое, одноцветное пространство»².

При постановке пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» в Театре-студии на Поварской Мейерхольд впервые ввел принцип «стилизации», который получил впоследствии широкое распространение в оформительском искусстве театра. Спектакль был поставлен в стиле определенной эпохи — это Франция XVII—XVIII веков. На сцене не вводились во всей точности пышные залы Людовиков, — оформление было условным: режиссер одной-двумя яркими деталями создавал атмосферу эпохи или события. А у зрителей на основе этих нескольких деталей, передающих внутренний характер стиля, по ассоциации возникало целостное представление о времени.

Положение актера в условном символистском театре стало ключевой проблемой и для Станиславского, и для Мейерхольда, и для Комиссаржевской. Артист в качестве самостоятельного творца не нужен режиссеру условного театра. Режиссер создает спектакль как живописец, пользуясь всеми оттенками богатейшей палитры красок. Или как композитор, точно указывающий каждому инструменту, какая именно нота должна звучать в данный момент. Творчество

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917. М., 1968, с. 241.

² Там же, с. 251.

актера может проявиться в условном театре строго регламентированно, ровно настолько, насколько оно нужно режиссеру.

Мейерхольд стремился убрать главное качество актера — способность переживать роль. Почему? Потому что человеческие чувства безмерны, глубоки, не знают норм. Такая свобода в изъятии чувств невозможна в условном театре. Отвергнув переживания, Мейерхольд обратился к иной системе актерской игры: к пластике человеческого тела, к позе, движению, жесту, к выразительной линии мизансцен, к расположению, группировке фигур по определенному рисунку, к тонированному слову (слову, звучащему в определенном тоне), к внутреннему ритму, который жестко держал актера в заданных границах. «Условный театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритом костюмов»¹, — так писал Мейерхольд.

Таким образом, актерское искусство, как и все остальные выразительные средства театра, в известной мере было приведено режиссером к однозначности.

Отвергая такое подчиненное положение актера в спектакле, реалистический театр впоследствии продолжил плодотворную сторону исканий Мейерхольда, использовал опыт условного театра в развитии виртуозной техники актера, выразительности движения, пластической безупречности. Реалистический театр развивает содержательную условность, ведущую к глубокому, социально значимому обобщению.

В недолгий период работы в театре Комиссаржевской (1906—1907) В. Э. Мейерхольд, создавая свои образы-спектакли, в каждом из них искал новую технику, новый язык условного театра. А Комиссаржевскую волновала задача душевного самораскрытия. Конфликт между ними объяснялся тем, что творил как художник один Мейерхольд, а вечно ищущая душа Комиссаржевской молчала. Мейерхольд брал из богатейшего дарования Комиссаржевской каждый раз лишь то, что ему было нужно: ее пластичность, ее музыкальность, ее одухотворенность — одну ноту, одну линию, экспрессию позы — и включал в общую композицию своих построений. Разрывая с условным театром, Комиссаржевская писала Мейерхольду: «Я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разное смотрим на театр и того, что ищите Вы, не ищу я»².

По признанию Мейерхольда, решающим рубежом в его творчестве была постановка «Балаганчика». Если до этого режиссер связывал свой путь исключительно с символизмом, то теперь, хотя «Бала-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917. М., 1968, с. 142.

² «Вера Федоровна Комиссаржевская». Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.—М., 1964, с. 168.

ганчик» и принадлежал к драматургии символизма, к Мейерхольду приходит твердое осознание того, что условный театр — это не только новейшая символистская драма, что символизм — попутчик временный, а условный театр есть нечто более широкое. Со времени работы над «Балаганчиком» режиссер уясняет собственный художественный метод. «„Балаганчик“, — пишет он в предисловии к своей книге «О театре» (1912), — есть первый толчок к определению путей моего искусства...»

Отвлеченность многих символистских пьес тяготила Мейерхольда. Символисты отрицали буржуазную действительность, мечтали преобразовать жизнь искусством, но они нередко отвергали и действительность как таковую. Подлинная реальность существовала только в их мечтах, в сфере духовной, в сфере искусства. Это не было свойственно индивидуальности Мейерхольда, который воспринимал мир хотя и субъективно, но тем не менее как вполне конкретный, реальный мир.

Не может ли искусство условного театра отразить окружающий мир во всей его полноте? Отвечая на этот вопрос, Мейерхольд выделяет в своей работе над «Балаганчиком» в качестве основного прием гротеска.

Гротеск в искусстве условного театра может служить изображению целостной картины мира в том случае, когда художник, резко выделив и увеличив как под микроскопом какую-то одну грань действительности, пусть трагическую, в следующую минуту способен выделить другую ее грань, также одну, но прямо противоположную — комическую. При этом, как полагает Мейерхольд, не происходит обеднения действительности — напротив, «гротеск... пренебрегая всякими мелочами, создает (в „условном неправдоподобии“, конечно) всю полноту жизни»¹.

Весь блоковский «Балаганчик» строился на этом приеме. Спектакль имел оригинальное оформление. Впервые на сцене были раскрыты внутренние, закулисные секреты сценической техники. Вся сцена по бокам и сзади была завешана холстами синего цвета, образуя сплошной фон. На этой большой сцене был построен маленький театрик с настоящим поднимающимся занавесом. В нем и разыгрывалось представление. Театрик имел «свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги... Когда на маленьком „театрике“ декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»².

В одной из сцен Мейерхольд реализовал прием гротеска следующим образом.

На сцене за длинным столом, покрытым до пола черным сукном, сидели, беседуя, мужчины в черных костюмах и дамы в баль-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917. М., 1968, с. 225.

² Там же, с. 250.

ных платьях — «мистики», как они названы у Блока. В следующую секунду звучала реплика — и людей за столом уже не существовало, а вместо них болтались безголовые манекены. Делалось это так: «Из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны скрутки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в крутые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам... Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук»¹.

Использование гротеска — этого древнего художественного приема — открыло перед Мейерхольдом новые, неожиданные творческие возможности.

В начале XX века путь Мейерхольда в искусстве еще только начинался. Путь этот будет долгим и плодотворным, хотя и не лишенным противоречий. Из многообразных поисков Мейерхольда русский реалистический театр возьмет все наиболее бесспорное, способное служить живому, эмоциональному, демократическому театру.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. 1891—1917. М., 1968, с. 228.

ТЕАТР
ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОГО
ДЕСЯТИЛЕТИЯ
/1907 - 1917/

В ГОДЫ политической реакции, наступившей после поражения революции 1905—1907 годов, революционным силам пришлось временно отступить, с тем чтобы начать подготовку к следующему этапу борьбы. Русские марксисты во главе с В. И. Лениным видели в революции 1905—1907 годов репетицию грядущей Великой пролетарской революции и неустанно готовили ее. Демократическая интеллигенция в целом также не смирилась с торжеством реакции. Однако расправа с революционным движением и революционной мыслью, запрет на распространение прогрессивных идей создали благоприятную почву для антиобщественных учений в философии, для моды на мистицизм, для возникновения искусства, избравшего предметом рассмотрения разложение, упадок, смерть. Писатели-реалисты, демократы, и прежде всего М. Горький, активно боролись против этих тенденций в искусстве — как своим творчеством, так и открытыми публицистическими выступлениями.

Важную роль сыграла в предреволюционные годы литературно-критическая деятельность А. В. Луначарского. В ряде работ Луначарский развивал ленинские идеи о партийности литературы и искусства, о плодотворности тесной связи художника с революционным движением.

А. В. Луначарский никогда не воспринимал театр и театральную критику как нечто побочное, второстепенное по отношению к революционной борьбе. Напротив, Луначарский всегда был убежден, что в «критике должен жить теоретик-марксист во всей строго научной объективности и вместе с тем настоящий темпераментный боец».

Реалистические позиции в театральном творчестве отстаивали также передовые театральные критики — А. Кугель, Н. Эфрос, Л. Гуревич. Хотя надо отметить, что противоречия времени после поражения революции 1905—1907 годов сказались в их работах, как и в ряде работ А. В. Луначарского (в концепцию социалистического искусства будущего, построенную Луначарским, проникли элементы «богоискательства», «богостроительства»).

Основой для творчества многих художников в литературе, живописи, театре оставалась эстетика символизма, развитие которой про-

должалось в эти кризисные для буржуазного искусства межреволюционные годы, особенно в первое их пятилетие.

Однако в собственно сценическом искусстве символизм не имел столь широкого распространения, какое он нашел в русской поэзии, и в частности в поэтической драме конца XIX — начала XX века. Самым значительным его проявлением в театре так и остались опыты В. Э. Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Наиболее отчетливо взгляды символистов на театр выявились в их теоретических манифестах и декларациях. Представители этого течения во многом отталкивались от статьи В. Я. Брюсова «Ненужная правда», опубликованной еще в 1902 году в журнале «Мир искусства». Изображению реальной жизни на сцене Брюсов противопоставлял сценическую условность. В театре, считал он, должна царить «душа художника, его чувствование»¹.

Один из представителей русского декаданса, поэт Вячеслав Иванов, в своих многочисленных выступлениях развернул теоретическую программу театрального символизма. Многие символисты призывали театр обратиться к религиозным сюжетам, к изображению мистического, таинственного, «потустороннего». В. Иванов предлагал возвратиться к формам античного искусства с его «культом бога Диониса».

В 1908 году в издательстве «Шиповник» вышел сборник «Театр» с подзаголовком «Книга о новом театре». Авторы сборника В. Брюсов, А. Белый, Ф. Сологуб, Г. Чулков пытались обосновать наступление «кризиса театра», доказывали, что реализм изжил себя, призывали к возрождению «чистого искусства». В. Мейерхольд в статье «Театр (к истории и технике)» доказывал, в частности, неизбежность уничтожения рамп, отделяющей актера от зрителя.

Один из теоретиков «нового театра», Н. Н. Евреинов, в работах «Театр как таковой», «Театрализация жизни», «Театр для себя» утверждал, что театр не может быть специальным видом искусства, потому что в человеке с детства заложен биологический инстинкт театральности и вся жизнь человека — непрерывный спектакль, который разыгрывается до самой его смерти. И игры первобытных людей, и церемонии при дворе Людовика XIV, и религиозные обряды христиан, и бытовой ритуал деревенской свадьбы — все это Евреинов считал театром. Теория Евреинова размывала границы театра, отрицала его как вид искусства.

В спорах о театре сказал свое слово и известный литературный критик Ю. И. Айхенвальд, талантливый, но крайне субъективистский литератор эстетского толка. Он утверждал во всех своих книгах и статьях идею «искусства для искусства» и отрицал театр еще более прямолинейно, чем Евреинов. Статья Айхенвальда 1914 года так и называлась — «Отрицание театра». В ней доказывалось, что «театр — ложный и незаконный вид искусства»¹, и даже вовсе не искус-

¹ «Мир искусства», 1902, № 4, с. 67.

ство, ибо он лишен какой-либо художественной самостоятельности, целиком завися от литературы, от драматургии; он является «подделкой жизни».

В годы реакции получили широкое распространение бездумные, чисто развлекательные произведения, рассчитанные на обывательские вкусы. Обильным потоком хлынули на театральную сцену душещипательные мелодрамы, пошлые комедии, непристойные фарсы, отечественные и переводные, преимущественно французские («Вендетта», «Зверь проснулся», «Кровь за кровь», «Смерть в объятиях», «Женщина и паяц» и пр.).

В Петербурге и Москве возникают многочисленные театры «малых форм» (театры миниатюр): Интимный театр, Троицкий театр, Театр Струйского, Литейный театр и т. д. Создаются театры для исполнения «фарсов с раздеваниями»: Фарс Беляева, Фарс Смолякова, Театр Валентины Лин. Самыми репертуарными пьесами в обеих столицах и провинции становятся бульварные комедии и мелодрамы В. Рышкова («Змейка», «День денщика Душкина», «Казенная квартира»), Л. Урванцова («Благодать», «Вера Мирцева»), В. Потапенко («Жулик»), пьесы М. Арцыбашева, на все лады варьирующие эротические мотивы («Ревность», «Закон Дикаря»).

Однако и в это кризисное для буржуазного искусства время драматургия и театр в лице ее лучших представителей, лучших коллективов развивают прогрессивные традиции русского искусства. Реалистическое, демократическое направление в искусстве не только не сдает позиций, но с каждым годом набирает новые силы, все острее пронизываясь идеями революции. Демократическая часть общества все яростнее воспринимает революцию 1905—1907 годов как первый этап борьбы за освобождение народа. Беспощадную критику капиталистического мира, его бездуховности и бездушия продолжает в своих пьесах Горький, делая новые шаги на пути формирования метода социалистического реализма. Иными путями идут к отрицанию буржуазного общества Александр Блок и Леонид Андреев. Театры продолжают ставить лучшие пьесы русской и зарубежной классики. В работе Московского Художественного театра формируются те принципы сценического искусства, которые позднее составят основу знаменитой «системы» К. С. Станиславского — системы передового, реалистического искусства, неразрывно связанного с жизнью народа.

¹ См.: *В спорах о театре*. Сб. ст. М., 1914, с. 13.

Драматургия

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

В УСЛОВИЯХ политической реакции, наступившей после поражения революции, Горький не мог вывести на сцену представителей революционного пролетариата. Он пишет пьесы о жизни дворянства, буржуазии, интеллигенции, но и в них поднимает острейшие общественно-философские проблемы. Отличающиеся углубленной социально-психологической разработкой характеров, пьесы этого периода почти не ставились, и их настоящая сценическая жизнь началась только после Октябрьской революции. Показывая идеологическую бесперспективность и моральное разложение русского буржуазно-дворянского общества, Горький утверждал, что торжество сил реакции — явление временное, что удары, нанесенные революцией, до основания расшатали внутренние устои царского режима и, раньше или позже, он обречен на гибель.

Недаром пьесу, запечатлевшую полный распад дворянской семьи, Горький так и называет — «Последние». Написанная в 1908 году, во время разгула сил реакции, эта пьеса на примере дворянской семьи Коломийцевых показывала судьбу всего дворянского сословия, являвшегося главной опорой царизма. Служение реакционной, антидемократической идее сохранения существующего строя в то время, когда «все честные люди в России — революционеры», одну часть семьи Коломийцевых приводит к нравственному падению, а другую, не умеющую вырваться из тисков классовых предрассудков, делает духовными и физическими калеками.

Глава семьи Иван Коломийцев, бывший помещик, забыв дворянскую гордость, становится полицейским и отличается на этой должности неимоверной жестокостью. Это развратник, трус, взяточник, человек мстительно-злой. Все действие пьесы убеждает в невозможности его нравственного возрождения. Старший его сын, Александр, циничный, развращенный отцом, тоже идет служить в полицию, хотя ясно видит свое будущее: «Мне предстоит бить морды человеческие, брать взятки понемногу и — получить в живот пулю революционера». Под стать им и старшая дочь Надежда — «чувственное животное, без ума и сердца». Вдохновителем этой группы Коломийцевых является муж Надежды, тюремный врач Лещ, — удачливый негодяй, интриган и предприимчивый делец-взяточник.

Другую группу персонажей составляют жена Коломийцева Софья, младшие дети Любовь, Петр и Вера и брат Коломийцева Яков. Они нравственно выше первых и какое-то время живут иллюзиями. Но это не спасает их: понимая, в какой мерзости погрязает семья, и они идут к нравственной гибели.

Особое место занимает в семье горбуня Любовь, дочь Якова Коломийцева. Умная и трезво оценивающая положение, она с омерзе-

нием переносит жизнь в этой «яме пошлости и грязи», но из-за своего уродства обречена лишь на бессильный, озлобленный протест. «Только так можно уйти из этого дома», — говорит она после смерти Якова. В ее словах о семье Коломийцевых возникает аллегорический образ всего дворянства: «Мы лежим на дороге людей, как обломки какого-то старого, тяжелого здания, может быть — тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушения и мешаем людям идти... нас задевают ногами, мы бессмысленно испытываем боль... иногда, запнувшись за нас, кто-нибудь падает, ломая себе кости».

В 1910 году Горький пишет пьесу «Васса Железнова» (первый вариант), в которой на примере купеческой семьи владельцев кирпичного завода развивает тему обреченности господствующих классов. В центре пьесы — мощная фигура матери семейства. Наделенная сильным, мужским умом, железной волей, властным характером, она крепко держит в руках дела всего завода и направляет жизнь семьи.

Васса — идейная служительница капиталистического «дела» и во имя его процветания не останавливается ни перед чем. Ради того чтобы «дело» не расплозлось между многочисленными наследниками, она пускается на непритядную интригу, жертвами которой оказываются ее сыновья: подделывает после смерти мужа завещание и становится единоличной наследницей.

Но кто наследует ей? «Для чего все это? для кого?» — спрашивает Васса. Сыновья ее «никудышники... бездельники», она остается без продолжателей. «Рушится все дело! Тридцать лет работы — все дымом, дымом!.. Работников — нет, а наследников — много... А наследники — плохи! Для чего трудились мы с отцом? Кому работали? Кто грехи наши оправдает? Строили — года, падает — днями... обидно... Непереносимо!»

Васса рассчитывает, что найдет продолжателей во внуках, но в глубине души чувствует, что и эта надежда призрачна. Пьеса заканчивается словами Вассы, полными тревоги о будущем: «Не знаять мне покоя... не знаять... никогда!»

Так в судьбе Вассы Железновой нашла выражение мысль Горького о том, что само торжество идеи капиталистического «дела» таит в себе и свою собственную гибель, и гибель тех, кто ему служит.

В пьесе «Зыковы», написанной в 1913 году, тема обреченности буржуазии и ее физического вырождения сочетается с глубокими философскими поисками выхода из создавшегося тупика.

Центральный герой пьесы, лесопромышленник Антипа Зыков, — сильная, волевая натура, родственная Вассе Железновой. И так же, как Васса, Антипа имеет слабого и бездеятельного сына Михаила. Горький придает этому обстоятельству особый смысл, видя в нем проявление жестокой закономерности, поражающей семью исторически обреченных сословий. Но гораздо больше Антипа тяготится собственной жизнью, которую прожил «трудно» и «не так, как надо». Деятельный, энергичный, он любит работу, любит «дело». Он много пре-

успел в жизни и стал богатым человеком, но при этом утратил способность любить людей: «Люди! Чем я им обязан? Горем да обидами. Вот опа, рука, которой я жизнь свою возводил,— это моя рука! Что мне люди?» В этом противопоставлении себя людям вместе с гордым вызовом прорывается глубокая горечь: «Некуда тебе сунуть хороший твой кусок души, понимаешь ты — некуда!» Поэтому его так привлекли идеалы добра и любви к ближнему, которые проповедует молоденькая девушка, воспитанница монастыря, Павла.

Однако христианское понимание «добра», которым Павла руководствуется в своих безуспешных попытках исправить «зло», ведет к отказу от всякой жизнедеятельности и вступает в резкое противоречие с образом жизни Антипы. «Вас, добрых, послушать — всякое дело перед кем-то грех... Неверно это!» — бурно протестует Антипа. Павла покидает дом Зыковых, оставляя Антипу опустошенным, не принося покоя его душе.

Рядом с Антипой живет его сестра Софья. Это один из наиболее привлекательных женских образов в творчестве Горького. Такая же энергичная натура, как ее брат, она полна деятельной любви к людям. Софья ищет честных, «хороших людей», которые умели бы сами и научили ее делать дело, не причисляя зла другим людям. Но ни Антипа с его стремлением «к добру», ни Софья с ее поисками «хороших людей» не находят искомого идеала, утверждая этим, что в капиталистическом обществе «добро» и «дело» находятся на разных полюсах.

В том же 1913 году Горький создает пьесу «Фальшивая монета», которая в смысле изображения социальной среды примыкает к «Мещанам». Снова обратившись к изображению мещанского круга мелких ремесленников и торгашей, Горький философски осмыслил тему фальши капиталистического общества, где ложь составляет основу всех житейских взаимоотношений: люди фальшиво мыслят, фальшиво чувствуют, прикрывают фальшивой оболочкой свое подлинное существо и свою жизнь.

В 1915 году, в пьесе «Старик», Горький как бы подвел итоги своей борьбы с «утешительством» как социальным злом целой исторической эпохи. В фигуре Старика «утешительство» принимает воинствующие, агрессивные формы, становясь средством прямого разрушения жизни. Старик убежден в своем праве требовать от окружающих примирения с жизнью. Угрозами и шантажом он доводит до самоубийства талантливого строителя Мастакова, с которым когда-то вместе отбывал каторгу.

В предисловии к американскому изданию пьесы в 1924 году писатель разъяснял, что в «Старике» он старался показать, каким отталкивающим может быть человек, который считает себя вправе мучить других за то, что сам страдал. Это все равно, как если бы кто-нибудь поджигал дома только потому, что ему холодно.

Драматургия Горького первых десятилетий XX века отвечала требованиям революционной эпохи. Уловив черты империалистиче-

ского перерождения капитализма, пролетарский писатель на широком фронте развернул критику буржуазного общества. Представители всех социальных групп прошли через горьковские пьесы. Драматург четко выявил соотнесенность характеров, мыслей, чувств, поступков и столкновений персонажей с их социально-политической идеологией.

Горький создал самостоятельный, подлинно политический театр. В его драматургии 1900—1910-х годов выразился конкретно-исторический подход к общественной жизни эпохи, изображение действительности в ее революционном развитии. Пьесы Горького точно и многосторонне отразили эпоху первой русской революции как подготовительного этапа Октябрьской социалистической революции 1917 года.

АЛЕКСАНДР БЛОК

ТЕАТР А. Блока, так и оставшийся в основном театром литературно-поэтическим, не получивший широкого выхода на сценические подмостки, представляет собою явление уникальное, сложное; оно подлежит объяснению только в связи с особенностями эпохи начала XX века, литературной атмосферы этого времени и мироощущения самого Блока.

Тесно связанный с символизмом, Александр Александрович Блок (1880—1921) прошел сложный путь развития от мистико-идеалистической романтики к революционному романтизму. Его творчество все более вбирало в себя впечатления реальной жизни и глубокие социальные проблемы. В театре, в драматическом творчестве поэт видел сферу, в которой современное искусство может наиболее тесно сомкнуться с реальной действительностью. После революции 1905 года Блок особенно остро ощутил, что ему как поэту жизненно необходимо вырваться из «лирической уединенности», преодолеть «отчужденность от людей, мира». Таким выходом явился для него и путь на театральную сцену.

Блок все пристальнее вглядывается в реальные социально-исторические противоречия эпохи. Свое время он воспринимает как время кризиса, катастроф, которые свидетельствуют о близкой гибели старых форм общества. Но вместе с тем Блок ощущает в своей эпохе и зерна великого обновления, способного высвободить для творчества и деятельности энергию народных масс.

В 1906 году Блок пишет одну за другой пьесы «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», составившие «лирическую трилогию». Вряд ли стоит искать в этом драматическом цикле прямые отзвуки событий 1905 года, но несомненно, что в нем отразился тот перелом в мироощущении Блока, который мог произойти только в обстановке революционного периода.

Блок настаивал на названии «лирическая» драма, подчеркивая особую природу своих пьес: «Я считаю необходимым оговорить, что

три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические»¹. Это произведения поэта-лирика, стремящегося разобраться в сложных переживаниях современного человека.

Пьеса «Балаганчик» возникла на основе одноименного стихотворения, а также вобрала в себя ряд образов и сюжетных мотивов из других лирических произведений («Двойник», «Ты оденешь меня в серебро...», «Все кричали у круглых столов...», «Свет в окошке шатался...»). Основная проблема «Балаганчика», как и двух других «лирических драм» 1906 года, — поиски жизни прекрасной, свободной и светлой, которая выведет современного человека из круга душевных сомнений и противоречий. Эта мысль вырастает из всей системы образов пьесы, из соотношения двух разнородных стихий — пародийно-сатирической (линия мистиков) и лирико-романтической (линия Пьеро). В «Балаганчике» господствует открытая условность драматической формы, она подчеркнута введением элементов буффонады, гротеска. Откровенно условны персонажи пьесы. Пьеро, Коломбина, Арлекин, Паяц — это маски, знакомые нам по традиции европейского народного театра.

Пьеса начинается с заседания «мистиков», которые ждут таинственного события: появления Девы из дальней страны — Смерти; они нервно и загадочно переговариваются, предчувствуя это появление. Блок осмеивает не только мотив ожидания «таинственной гостьи» из драматургии бельгийского символиста М. Метерлинка, но и пародирует русских символистов А. Белого, В. Соловьева, Д. Мережковского, отчасти — самого себя. Поэт издевается над «мистиками», воспринимающими реальные вещи как нечто роковое, потустороннее; в его смехе — и отказ от собственных мистических иллюзий первого периода творчества.

Здесь же Пьеро, призывающий невесту — Коломбину. В Пьеро Блок воплотил свои представления о двойственности, неустойчивости современного человека. Пьеро грустен, растерян. Когда появляется долгожданная Коломбина и «мистики» принимают ее за Деву-Смерть, Пьеро впадает в сомнение: а может, «мистики» правы, и он — «несчастный сумасшедший»? В результате Пьеро наказан: Коломбина уходит с самоуверенным, жизнерадостным Арлекином.

В пьесе нет четкого сюжета, действие развивается в причудливом, зыбком течении «странных» появлений и превращений. Одурачены мистики, не дождавшиеся «бледной подружки» — Смерти; обманут Автор, пьеса которого обернулась балаганом помимо его воли; Коломбина разоблачена своим превращением в картонную куклу; внезапно возникает нежная дружба Пьеро и Арлекина (в этот миг они как бы два лика блоковского лирического героя). В финале Арлекин восторженно приветствует мир, прыгая в его «золотое окно», — и летит «вверх ногами в пустоту», так как даль в окне оказалась нарисованной на бумаге. А в разрыве бумаги видно предрассветное небо, на фо-

¹ Блок А. Собр. соч. в 8 т., т. 4. М.—Л., 1961, с. 434.

не которого возникает фигура Смерти. К ней устремляется несчастный Пьеро. Однако Смерть оборачивается улыбающейся Коломбиной. Но и это видение непрочное. Пьеро остается один...

Блок широко применил в «Балаганчике» прием романтической иронии, направив его против раздвоенности символического сознания. Ирония для Блока — средство восстановления внутренней целостности лирического мирозерцания. Его герои ищут, хотя и не находят еще, жизни реальной, «жизни прекрасной, свободной и светлой». Они то сливаются со своим создателем, то отчуждаются от него.

В драме «Король на площади» Блок единственный раз попытался в форме развернутой аллегории изобразить современное движение революционных масс. Пьеса наполнена ощущением тревоги, предчувствием катастрофы.

...Народ задавлен, слышен ропот голодных. Анархическая партия «черных» готовит политический переворот — свержение статуи Короля, подстрекает народ к мести. Шут с «позолоченным брюхом» (сатирическая маска буржуа, собственника) пытается доказать массам, «что им не надо свободы». Творцы культуры, хранители красоты — Зодчий, Поэт, Дочь Зодчего — живут надеждой на скорое преобразование мира, о чем возвестят корабли из дальней страны, и эту мечту поддерживают в народе. Но корабли приходят слишком поздно. Бунт народа успевает вспыхнуть и принимает разрушительные формы: толпа уничтожает не только статую Короля, но и ценности культуры. Под развалинами дворца гибнут Поэт и Дочь Зодчего. Разрушение не приносит счастья и освобождения народу.

Блок представил революцию в «Короле на площади» как взрыв стихийных инстинктов толпы. Проблема революции и культуры приобрела у поэта пессимистическую окраску. Между замыслом и художественным воплощением пьесы образовался разрыв: реальный жизненный материал предстал в формах, далеких от жизни, отвлеченно-символических.

«Лирическим центром» пьесы стал образ Поэта. Поэт слаб и безволен, душу его раздражают сомнения, он живет мечтой о красоте, которая должна быть сохранена в мире. С образом Поэта связывается представление о современном Блоку «уединенном человеке», пассивно не приемлющем реальной действительности.

Драма «Незнакомка» развивает мотивы сопоставления прозы жизни и поэтической мечты. Но в сферу символических иносказаний с большой силой вторгаются впечатления реальной жизни. В «первом видении» (трактир на Петроградской стороне) в пошлых, тупых репликах посетителей возникают столь же пошлые и тупые образы повседневности. Романтическая ирония становится для Блока основным средством обличения и отрицания.

С фантастико-иронической стихией пьесы контрастирует образ поэта, охваченного тоской об идеальном, неземном. Снова, как и в двух других драмах, на первый план выходит тема современного человека, смятого противоречиями жизни, лишившими его силы и цель-

ности. Во «втором видении», центральном в пьесе, падает с неба звезда и обращается в прекрасную Незнакомку. Явление Незнакомки вдохновляет Поэта: он видит в ней олицетворение идеала. Но прекрасное видение вновь исчезает, а в небе загорается еще одна, недостижимая звезда. Мечта остается несбывшейся.

Пользуясь приемами символизма, а также отдельными средствами реалистического описания, Блок стремится в «Незнакомке» к выражению главной мысли: мятущийся, полный противоречий современный человек уже обнаружил призрачность тех «ценностей», что принадлежали миру буржуазной пошлости, но он не нашел еще опоры в действительной жизни, не видит выхода из тупика.

Через два года после написания «лирических драм» Блок создает пьесу «Песня судьбы» (1908). Главная ее проблема — взаимоотношения народа и интеллигенции, один из центральных вопросов эпохи (вспомним о пристальном внимании к нему М. Горького). Но пока неясно представляя себе социальное существо проблемы, Блок ставит вопрос в достаточно абстрактной форме: интеллигенция предстает у него как носитель духовного начала, народ же воспринимается в виде дремлющей до поры грозной стихии. Отвлеченность представлений Блока выразилась, в частности, в аллегоричности формы пьесы.

Главные действующие лица, Герман и Фаина, выступают как олицетворение двух противоположных станов — интеллигенции и народа. Герман покидает свой «белый дом», потому что в этом доме «нет ветра» и за стенами его «не слышно песни судьбы», — душа героя рвется на простор жизни. Кульминация драмы — встреча Германа с Фаиной, полная трагического напряжения. Встреча не приносит счастья ни одному из них. Заблудившись в странном мире сомнений, Герман бежит из него, но уже не обратно в тихий «белый дом», — он ищет настоящей дороги в большую жизнь. Его выводит «на дорогу» Коробейник (образ, навеянный поэзией Некрасова), в последних словах которого раскрывается глубинная суть пьесы: «До ближнего места я тебя доведу, а потом — сам пойдешь, куда знаешь».

В 1913 году Блок написал драму «Роза и крест», где показал себя зрелым мастером, овладевшим приемами драматургического письма. Тема пьесы, взятая из эпохи французского средневековья, разработана в образах рыцаря Бертраана, Изоры, графа Арчимбаут, Алискана, Капеллана. Это уже не символы, не «маски», а жизненные, конкретные, психологически достоверные характеры.

Трагический разлад мечты и действительности воплощен в образе Бертраана, честного и мужественного человека. Он добр, чуток к людям, верен в любви, предан своему долгу. Его любовь к юной владелице замка графине Изоре не встречает отклика. Изора тоже мечтает о большой, настоящей любви, но отдает свое чувство изнеженному, трусливому пажу Алискану. Два тоскующих человека не отыскили друг друга в этом мире.

Трагедия Бертраана не только в неразделенной любви, но и в том, что его не понимают окружающие — пошлые, недалекие люди.

Он умирает, так и не преодолев отчужденности от людей, не освободившись от своего страдания. Но он верил, что для всех наступит иная, лучшая жизнь.

Проблематика «Розы и креста» и ее образная система свидетельствуют, что красота мира по-прежнему воспринималась Блоком как красота трагическая. В творчестве поэта продолжала господствовать лирическая стихия: она была сутью его художнической натуры, определяла обостренно-субъективный характер мировосприятия и неповторимый художественный способ изображения жизненных конфликтов в его драматургии.

Театральная судьба Блока не сложилась. «Балаганчик» в постановке В. Э. Мейерхольда остался единственным значительным воплощением блоковской драматургии на сцене. Его же постановка «Незнакомки» не стала театральным событием.

Самому Блоку ближе всего был Московский Художественный театр, воплощение его режиссурой и актерами «жизни человеческого духа». И когда Станиславский решил поставить «Розу и крест», Блок отозвался горячо и заинтересованно. Репетиции «Розы и креста» длились около двух лет, правда со значительными перерывами, — с 1916 до 1918 года. Но спектакль не рождался: театр с трудом осваивал образно-поэтическую форму блоковской драмы, а Блок не приравнивал пьесу к формам психологического реализма, близкого МХТ. После 200 репетиций Станиславский отказался от мысли достичь реального сценического результата в работе над «Розой и крестом».

Тем не менее драматургия Блока дала толчок дальнейшему развитию русской драмы и театра, их поискам на путях философского осмысления мира, психологической глубины и тонкости в изображении духовной жизни героев, на путях обогащения средств сценической выразительности.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

ОДНИМ из самых «репертуарных» драматургов предреволюционного десятилетия был Леонид Николаевич Андреев (1871—1919). Драммы Андреева проникнуты острым протестом против капиталистического строя, против растления чувств, бездушной и фальшивой цивилизации, за которой скрыты звериные инстинкты, дух подавления и разрушения. Но, переоценивая привычные социальные и моральные ценности, в ряде случаев ярко и сильно выражая неприятие существующей действительности, Андреев не в силах был противопоставить ей собственные положительные идеалы; в отрицании он был куда сильнее, чем в утверждении. Это снижало обличительную силу его повестей, рассказов, пьес, обуславливало их противоречивость.

Драматургия Андреева тяготела к символизму, но символистской в чистом виде не была, — она представляет собой скорее упрощен-

ный, общедоступный вариант символизма. При этом в ней присутствовали разнородные элементы, в том числе реалистические приемы воссоздания характеров и ситуаций. Однако и принципы реализма в драмах Андреева не выдерживались до конца, нарушались вторжением во многом претенциозных символистских исканий.

Пьесы Андреева отразили сложный характер его творчества, построения болезненности и безнадежности. В большинстве произведений можно различить черты экспрессионистской драматургии, которая получила особенно широкое распространение в немецком театре 10—20-х годов XX столетия. Открытое выражение ведущей философской или нравственной идеи, схематичность коллизии, развивающейся обычно в условной исторической или фантастической обстановке, обобщенность (без индивидуализации) персонажей, приподнятый, напряженно патетический язык — все это сближает писателя с экспрессионистами.

В драмах Андреева «К звездам» (1905), «Савва» (1906), «Царь Голод» (1908) выразилось неприятие капиталистического мира и одновременно анархо-индивидуалистическое понимание революции, неверие в возможность социального и нравственного прогресса.

В пьесе «К звездам» драматург пытается непосредственно отозваться на революционные события. Действие происходит в горной обсерватории астронома Терновского. Где-то внизу идет революционная борьба, завершающаяся поражением парода, но Терновский далек от земных событий, его помыслы устремлены «к звездам». Даже известие о гибели сына-революционера не выводит его из состояния отрешенности. Нечеткость идейной позиции Андреева проявилась в том, что в споре-конфликте Терновского с революционером-практиком, рабочим Трейчем, симпатии автора — на стороне кабинетного ученого.

Савва Тропинин, герой пьесы «Савва», решает взорвать «чудотворную» икону, чтобы освободить людей от слепой веры в высшие силы. Его попытка оканчивается неудачей — разъяренная толпа убивает Савву. Пьеса несет в себе пораженческую идею: призывы к бунту, к восстанию бесполезны, косное человечество не жаждет перемен.

Жизнь и борьба бессмысленны, человек — игрушка в руках судьбы, жертва своих глубинных и темных инстинктов, — таково разрешение постоянной андреевской темы и в пьесах «Жизнь Человека» (1907), «Анатэма» (1909).

В «Жизни Человека» Андреев не прибегает к сюжетному построению драмы, а дает как бы схему бытия человека на земле: человек рождается, переходит от детства к юности, любит, страдает и, пройдя намеченный судьбой круг существования, умирает. В драме выражена горестная скорбь о непрочности человеческого существования, о неизбежности смерти и беспечности сопротивления силам судьбы.

В 1907 году Андреев создает одно из самых мрачных своих произведений — «Черные маски». По тематике и построению оно примыкает к «Жизни Человека». Тему одиночества, разрыва связей с окру-

жающими продолжают и пьесы «Тот, кто получает пощечины» (1912), «Собачий вальс» (1916), «Милые призраки» (1917).

В 1908 году Андреев написал пьесу «Дни нашей жизни» — одно из наиболее популярных произведений театрального репертуара начала века. С большой художественной силой воспроизвел он картину будней московской разночинной и студенческой среды. История о том, как мать торгует собственной дочерью, как ничем не может помочь любимой девушке студент Глуховцев и как в конце концов все мирится с происходящим, рассказана Андреевым в реалистической манере, но с безысходным пессимизмом.

В целом к реалистической линии в творчестве драматурга принадлежат пьесы «Анфиса» (1909), «Профессор Сторицын» (1912), «Екатерина Ивановна» (1912), хотя в них то в большей, то в меньшей степени заметны и элементы натурализма.

Драмы Андреева представляли собой живое обвинение буржуазной действительности, ее отрицание, соединенное с растерянностью, неверием в творческие, преобразующие силы личности. Много играемые в предреволюционные годы, они затем на несколько десятилетий исчезли с театральных афиш. Лишь в последние годы новое, гуманистическое прочтение получили его пьесы «Дни нашей жизни» и «Тот, кто получает пощечины».

Актерское и режиссерское искусство

НЕОДНОРОДНАЯ, пестрая картина наблюдается в предреволюционное десятилетие на сцене московского **Малого театра**. С одной стороны, труппа хранит верность лучшим своим традициям, ставя пьесы русской и зарубежной классики, с другой — не находя достойного для себя современного репертуара, идет на компромиссы, допускает на свою сцену бездумные комедии и мелодрамы типа пьес Рышкова, Потапенко, Урванцова, Тэффи.

Искусство Малого театра в целом сохраняло свою художественную силу именно благодаря тому, что центральное место в его репертуаре занимали классические спектакли по пьесам Гоголя, Грибоедова, Островского, Шекспира, Шиллера, Мольера, Лопе де Вега. Эту главную творческую линию твердо и последовательно проводили художественные руководители Малого театра — А. П. Ленский, а с 1908 года — А. И. Сумбатов-Южин. По-прежнему труппа театра славится выдающимися актерскими именами. В своих прославленных ролях продолжают выступать А. П. Ленский, А. И. Южин, М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Е. К. Лешковская, Н. Х. Рыбаков. Наиболее значительным событием театрального сезона 1907—1908 годов стано-

вится первое выступление Ермоловой в роли Кручининой в «Без вины виноватых» Островского. В сезоне 1910—1911 годов осуществляется новая постановка «Горя от ума», где заняты лучшие силы труппы.

Крепкие традиции Малого театра оберегали его от модернистских экспериментов. Но отсутствие творческих поисков и четкой программы приводило к повторению пройденного, тормозило развитие коллектива.

Еще бóльшая художественная пестрота царила в период 1907—1917 годов на сцене Александринского театра. Репертуар театра, считавшегося академическим (т. е. образцовым, с прекрасными и прочными традициями), был наводнен пьесами низкого художественного уровня, развлекательными представлениями. Шли «Обыватели» Рышкова, «Госпожа пошлость» Ходотова, «Мама колибри» Батайля, «Звезда» Бара, «Фимка» Трахтенберга, оперетта Оффенбаха «Званный вечер с итальянцами». Ставились и пьесы русского классического репертуара, преимущественно Островского. Однако чаще всего в этих спектаклях под лозунгом сохранения реалистических традиций господствовал унылый бытовизм и натурализм (режиссура Е. П. Карпова).

Прежняя слава образцовой сцены сохранялась за Александринкой благодаря старшему и среднему поколению мастеров — М. Савиной, К. Варламову, В. Давыдову, В. Стрельской, В. Далматову, Р. Аполлонскому, К. Яковлеву. Но они крепко держались за старый репертуар, сторонились нового. В театре не было верного идейно-художественного курса, целостного исполнительного ансамбля.

В 1908 году в Александринский театр был приглашен в качестве режиссера В. Э. Мейерхольд. Год работы в театре В. Ф. Комиссаржевской принес ему громкую, но несколько скандальную славу. Как скандал было воспринято «стариками» Александринского театра и кругами, близкими к театру, и само приглашение Мейерхольда на императорскую сцену.

Первой работой Мейерхольда стал спектакль «У царских врат» К. Гамсуна (1908). Мейерхольд выступил в этом спектакле и как актер, в главной роли — Ивара Карено. Его привлекал образ ученого, философа, гордого одиночки, противопоставившего свои дерзкие идеи обывательской морали и мещанской науке. И сам спектакль и исполнение Мейерхольдом роли Карено вызвали споры, ожесточенные критические нападки.

Вторая работа Мейерхольда на александринской сцене — спектакль «Шут Тантрис» Э. Хардта (1910) — была принята более тепло и критикой и публикой. Пьеса, представляющая собой новую вариацию легенды о Тристане и Изольде, была поставлена с благородным вкусом. Сильное художественное впечатление производили массовые сцены, особенно та, в которой толпа прокаженных окружает Изольду Белокурую, отданную королем Марком на поругание. Успех вместе с режиссером разделили актеры — М. Ведринская, Н. Ходотов и особенно Ю. Юрьев в роли короля Марка.

Но первый большой успех в Александринском театре — шумный и единодушный — пришел к Мейерхольду с постановкой «Дон Жуана» Мольера (1910). Художником спектакля был А. Я. Головин, оформлявший почти все постановки Мейерхольда в Александринском театре и на оперной сцене. В «Дон Жуане» режиссер и художник получили простор для своей творческой фантазии.

Решено было играть на огромном, выдвинутом в зрительный зал просцениуме: задняя часть сцены была затянута прекрасными живописными полотнами. Общее обрамление сцены — голубое и алое с золотом — соответствовало духу дворцового спектакля мольеровского времени. Полным светом сияли во время действия люстры в зрительном зале. В канделябрах на сцене причудливо мерцали восковые свечи. Ход спектакля оживляли «арапчата» в ливреях: они зажигали огни, звонили в серебряный колокольчик перед началом акта, подавали героям стулья, подхватывали упавший из рук Дон Жуана платок, прыгали и куврыкались по мягкому голубому ковроу, устилавшему всю сцену. Традиционность приемов старого французского театра в сочетании с условностью современных решений не только приближала к зрителям художественный стиль эпохи Мольера, но и делала спектакль необычайно выразительным, захватывающим зрелищем. Атмосфера спектакля очаровывала единым стилем постановки, декорационной живописи и музыкального сопровождения.

В согласии с общим режиссерским решением Ю. М. Юрьев играл Дон Жуана блестящим версальским кавалером, изысканно плетущим кружева любовной интриги. Однако за эффектной внешней формой, за умением великолепно носить костюм, красиво двигаться и говорить у Юрьева на второй план отступал, а то и пропадал вовсе Дон Жуан — скептик и безбожник.

В роли Станареля выступил прославленный комик К. А. Варламов, «царь русского смеха», как называл его критик Э. Старк. Актер легко вошел в причудливую композицию мейерхольдовского спектакля и проявил в ней широкие возможности своего комедийного таланта и дара импровизации. Юрьев и Варламов контрастировали во всем — во внешнем облике, манере двигаться, говорить, в ритмах сценического поведения, — и этот контраст был в полной мере использован и обыгран Мейерхольдом.

Мейерхольдовский «Дон Жуан» принадлежит к ярчайшим образцам художественного течения в русском театре начала XX века, известного под названием «традиционализм». В основе его лежало воскрешение минувших театральных эпох, изображение театральной старины. Например, античная трагедия должна была показываться в том виде и в той обстановке, в какой она давалась в античном театре; средневековая испанская пьеса — в формах старого испанского театра и т. п. Традиционализм возник из потребности расширить круг театральных средств перед лицом нового времени, дать современному театру бытовавшие некогда приемы театрального представления. Лучшие из традиционалистов — в частности, Мейерхольд в период увле-

чения этим театральным направлением — понимали, что мало воскресить старые приемы, необходимо их видоизменить, развить, приспособить к современным эстетическим потребностям.

Это был шаг вперед по сравнению с тщательной реставрацией старинных спектаклей, которую предпринял возникший в Петербурге в 1907 году «Старинный театр» (создан театральным историком Н. В. Дризенем и режиссером Н. Н. Евреиновым). Авторы спектаклей Старинного театра любовались театральной стариной, творчески ее не осваивая. Здесь шла церковная драма XI века «Три волхва», миракль XIII века «Действо о Теофиле», пастораль «Действо о Робене и Марион». Драма Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») давалась как спектакль, который бродячая испанская труппа играет на городской площади. Комедия Тирсо де Молина «Благочестивая Марта» якобы разыгрывалась бедной труппой во дворе дома. Зрители Старинного театра видели не ту или иную пьесу, а изображение того, как эту пьесу смотрели старинные зрители. Спектакли Старинного театра имели успех лишь у узкого круга эстетов-знатоков, широкая публика их не посещала. Театр вскоре прекратил свое существование.

Театральные искания Мейерхольда в Александринском театре осуществлялись во многих направлениях. Режиссер углубленно вскрыл реалистическую и остро критическую направленность пьесы Л. Толстого «Живой труп» (1911); старался выявить иносказательность символистской драмы Ф. Сологуба «Заложники жизни» (1912); дал современное решение драмы Кальдерона «Стойкий принц» (1915). В 1915 году спектакли Мейерхольда следовали один за другим: «Стойкий принц», «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, «Два брата» М. Лермонтова, «Пигмалион» Б. Шоу.

Острые споры критиков вызвала поставленная Мейерхольдом в 1916 году драма Островского «Гроза». Режиссер добивался поэтического звучания пьесы Островского, решал ее как романтическую драму и вместе с художником А. Головиным придал спектаклю нарядный, красочный внешний облик. «Темного царства» на сцене не было.

Артистка Е. Н. Рощина-Инсарова играла Катерину иконописной, нервной, изящной, отрешенно-одинокой. Обликом и манерами она больше напоминала интеллигентную женщину начала XX века, чем представительницу купеческого сословия прошлого столетия. Этот образ шел скорее от поэзии Блока, чем от бытовой драмы Островского. С начала и до конца Катерина оставалась гордой и свободной.

Спектакль Мейерхольда был освобожден от «тяжести быта». В его первых звуках, в полыхающих алых, малиновых и золотых красках, в изысканном и экзотическом образе Катерины рождалась новая интерпретация всем знакомой пьесы — утверждение всеобщности и неизбежности столкновения свободной личности и темных духовных сил.

Работоспособность Мейерхольда в 1910-е годы была поразительной. Он ставил драматические спектакли на частных, студийных и любительских сценах («Поклонение кресту» Кальдерона, «Шарф Колом-



*«Маскарад» Лермонтова.
Эскиз декорации А. Головина.*

бины» Шницлера, «Винновы — невиновны» Стриндберга, «Незнакомка» и «Балаганчик» А. Блока и т. д.). Выступая как оперный режиссер, он осуществил на сцене Мариинского театра в Петербурге масштабные постановки опер «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Орфей и Эвридика» Х. Глюка, «Электра» Р. Штрауса, «Каменный гость» А. Даргомыжского, возобновил «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Одновременно в частном театре Иды Рубинштейн в Париже Мейерхольд режиссировал пьесу Д'Аннунцио «Пизанелла». В 1914—1916 годах Мейерхольд издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», где излагал и обосновывал свои режиссерские принципы развития условного театра.

Крупной предреволюционной постановкой этого яркого, талантливого режиссера стал лермонтовский «Маскарад». К этому спектаклю Мейерхольд готовился около пяти лет, а премьера его состоялась в канун февральской революции — 25 февраля (по ст. стилю) 1917 года. Помимо темы любовной драмы Арбенина и Нины, в спектакле был воссоздан образ Российской империи, парадной и обреченной на гибель (художник А. Головин). Оформление сцены повторяло архитектурные мотивы зрительного зала Александринского театра. Попеременно поднимались и опускались занавесы — черно-красный с картами, розово-зеленый, белоснежно-кружевной, траурно-черный с погребальными венками. Матовые зеркала, стоящие на просцениуме, отражали сияние огней зрительного зала.

Мейерхольд создал в этом спектакле на редкость слаженный актерский ансамбль. Вся постановка была насыщена трагическим настроением, ощущением близкого конца. Исполнитель роли Арбенина Ю. М. Юрьев талантливо раскрывал основную тему образа — трагически-проничное отношение героя к бесчеловечности окружающей его среды.

Путь исканий Мейерхольда перед революцией завершился постановкой в 1917 году трилогии А. В. Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), которая полностью давалась на сцене впервые.

За годы работы в Александрийском театре (1908—1917) Мейерхольд проявил себя как яркий режиссер-новатор. Он порывал с рутинной казенной сцены, создавая свой особый сценический мир. В каждом его спектакле содержались эксперименты, поиски новых театральных путей. Откровенно зрелищная форма спектаклей Мейерхольда этой поры роднила их с традициями народного площадного театра. Неудовлетворенность режиссера старым театром, его тяга к новому сближала его с грядущей революцией.

В 1913 году в Москве открылся «Свободный театр», созданный режиссером К. А. Марджановым (1873—1933). Выдающийся новатор, впоследствии реформатор грузинской сцены, Марджанов некоторое время был связан с Московским Художественным театром. Совместно с В. И. Немировичем-Данченко он осуществил там две постановки: «У жизни в лапах» (1911) и «Пер Гюнт» (1912). В Свободном театре Марджанов провозгласил принципы высокой театральности и «синтетичности» актерского творчества, согласно которым актер должен овладевать искусством драматической игры, пения, пантомимы и т. д. В течение первого сезона в театре, который должен был охватить все виды сценического искусства, была поставлена опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка», мелодрама Доде «Арлезианка», пантомима Шницлера «Покрывало Пьеретты», оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена», пьеса Хезельтона и Фюрста «Желтая кофта». Однако смелый эксперимент Марджанова не получил дальнейшего развития: отсутствие четкой идейно-художественной программы и финансовые затруднения уже в следующем году привели к ликвидации театра.

В Свободном театре проявился режиссерский талант А. Я. Таирова (1885—1950), тесно сотрудничавшего с Марджановым. После закрытия театра, в 1914 году, Таиров создает московский **Камерный театр**. Открылся он постановкой пьесы индийского поэта и драматурга Калидасы (IV—V века н. э.) «Сакунтала», в переводе К. Бальмонта. Отвергая, с одной стороны, жизненно-бытовое правдоподобие, с другой — символистский театр, в котором нет места живому человеку, Таиров выступает с собственной программой. В центре ее — требование праздничной театральности, высокого, изощренного мастерства актера-творца, эмоционально насыщенных форм спектакля, стремление к романтическому и трагедийному репертуару, пре-

имуущественно к легендарным и поэтическим сюжетам, к изображению сильных и прекрасных чувств и страстей.

Однако на первых порах творчество А. Таирова оставалось замкнутым в рамках «чистой театральности», что сближало его с рядом модернистских течений в искусстве предреволюционных лет. В ранних спектаклях Камерного театра — «Женитьба Фигаро» П. Бомарше (1915), «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера (1916), «Фамира Ки-фаред» И. Анненского (1916), «Саломея» О. Уайльда (1917) — нередко преобладало любование изысканными декорациями и костюмами, ослепительными красочными пятнами, игрой света, виртуозной пластикой актеров, звучанием человеческого голоса, чарующей музыкой.

Тем не менее уже на первом этапе своего существования Камерный театр накопил и сохранил для дальнейшего развития немаловажные эстетические ценности. Поднялась общая культура спектакля. Были испробованы выразительные приемы музыкального, цветового и светового решения. А главное — оттачивалось актерское мастерство.

Театр был многим обязан своей «первой актрисе» — А. Г. Коо-н е н (1889—1974). Выдающаяся трагическая актриса, блестящий мастер сценической формы, она своим исполнением рождала высокую правду и истинную праздничность на сцене. Коонен прошла школу психологического реализма в Московском Художественном театре, училась у ведущих мастеров МХТ, играя вместе с ними в «Синей птице», «Пер Гюнте», «Живом труп». Она взяла у «художественников» главное — искренность душевного переживания и соединила ее с яркой театральностью, блестящей внешней формой, к которой стремился Камерный театр. В каком бы жанре ни выступала Алиса Коонен — в драме, трагедии, пантомиме, комедии, оперетте, — всегда основой ее роли были правда и сила душевных порывов.

История русского театра в предреволюционное десятилетие представляет собой широкую панораму сложной борьбы разнообразных идейных и художественных направлений. С главенствующим реалистическим направлением вступали в спор символизм, ложно понятый традиционализм — как стилизованное воскрешение минувших театральных эпох, «массовое» развлекательное искусство на потребу обывателю, первые ростки театрального экспрессионизма. Споры о сценическом искусстве вели практики и теоретики театра.

Тревожная атмосфера межреволюционных лет вызывала идейное размежевание интеллигенции и вела к многообразию художественных поисков. Но общая прогрессивная тенденция эпохи подготовки Великой Октябрьской революции способствовала отбору истинных художественных ценностей, имеющих непреходящее значение. Эти художественные ценности были восприняты и переработаны театром первых лет революции.

Ведущее место среди театров России в 1907—1917 годах по-прежнему занимал Московский Художественный театр, хотя он пережил в эти годы серьезные трудности в своей творческой работе.

**МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
В ПЕРИОД 1907—1917 ГОДОВ. РАБОТА
К. С. СТАНИСЛАВСКОГО НАД СИСТЕМОЙ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. СТУДИИ МХТ**

ВОЗВРАТИВШИЕСЯ осенью 1906 года в Москву из гастрольной поездки по Германии, Австрии и Польше, Художественный театр испытал на себе влияние изменившейся русской действительности. Революция шла на спад, реакция активно наступала на все стороны общественной жизни.

Театр оказался в трудных условиях. Чехова не было в живых. Творческие связи с Горьким временно оборвались. «Дети Солнца», сыгранные в революционные дни 1905 года, прошли при возобновлении всего семь раз. Театр почти не имел пьес о современности.

«Художественники» стремились сохранить реалистические позиции, но эпоха наложила печать и на их творчество,— оно отмечено в этот период острыми внутренними противоречиями. Театр отдал дань новым течениям в искусстве, «новому» репертуару, в котором преобладали отход от реалистического изображения действительности, мотивы религиозности и мистицизма. В то же время в постановках пьес русской и европейской классической драматургии «художественники» продолжали традиции реализма, психологической правды в раскрытии характеров и отношений.

Новые течения в искусстве привели на сцену Художественного театра такие пьесы, как «Драма жизни» и «У врат царства» Кнута Гамсуна, «Жизнь Человека» и «Анатэма» Леонида Андреева, произведения бельгийского символиста Мориса Метерлинка.

В «Драме жизни» (1907) К. С. Станиславского привлекла тема бунта ученого Ивара Карено против буржуазных либералов, изображение сильной страсти, острый поворот любовной темы. Спектакль был поставлен им вместе с Л. А. Сулержицким. Карено играл сам Станиславский, Терезину — О. Л. Книппер-Чехова.

Но наряду с темой бунта и сильных страстей в пьесе входил мотив неизбежности насилия, господства в обществе «прирожденного властелина, деспота по природе». Этим пьеса сближалась с философией Фридриха Ницше, учение которого стало «модным» в эти годы среди буржуазной интеллигенции России.

В постановке «Драмы жизни» театр отказался от реалистического, бытового изображения среды, как это было прежде, при постановках пьес Чехова, Горького, Толстого. Впервые на сцене Художественного театра спектакль предстал «в духе тогдашнего крайнего левого направления» (Станиславский), хотя и в его наиболее талантливом варианте. Условное декорационное решение (художники В. Е. Егоров и Н. П. Ульянов), мизансцены с резко контрастными построениями, передающие фаптасмагоричность событий, тревожная музыка Ильи Саца придавали спектаклю экспрессивную силу и остроту. Премьера спектакля вызвала бурные споры, ее успех носил сенсационный отте-

нок. Одна часть зрителей — сторонников «новейшего искусства» — неистово аплодировала, крича «Смерть реализму! Долой сверчков и комаров! (Намек на звуковые эффекты в чеховских спектаклях.) Хвала передовому театру!» Другие зрители, приверженцы традиционного реалистического направления, восклицали: «Позор Художественному театру! Долой ломанье! Да здравствует старый театр!»

Следующим спектаклем на пути новых исканий была постановка «Жизни Человека» (1907). В пьесе Андреева театр выражал мысль о бренности и трагизме человеческого существования. Этот конфликт казался режиссерам МХТ близким современности. Решение спектакля соответствовало духу самой пьесы: не исторически конкретная жизнь реального человека воплощалась на сцене, а были представлены символы (даже формулы) рождения, жизни, работы, любви, радости, горя и смерти некоего абстрактного человека, человека вообще, вырванного из реального времени, из определенной бытовой среды.

Показу этой схемы жизни, ее общих контуров соответствовало и оформление спектакля: глубокий черный бархат создавал впечатление мрачного пространства, из которого внезапно возникают человеческие фигуры и так же внезапно растворяются в черной бездонности. Декорации — контурные очертания окон, дверей, предметов мебели — были выполнены из веревок на черном бархатном фоне.

Символика спектакля порой вступала в противоречие с манерой игры Л. М. Леонидова (Человек), И. М. Уралова (персонаж, воплощавший понятие рока и обозначенный автором как «Некто в сером»).

В «Драме жизни» и «Жизни Человека», осваивая новую для себя стилистику пьес, отличную от психологически-бытового стиля, режиссура МХТ искала, как говорил сам Станиславский, «новые формы». Движение, внезапный поворот или остановка актера, жест руки, звук, музыкальная фраза, световой эффект, красочное цветовое пятно в декорации выступали как средство передачи определенного чувства или состояния героя — любви, радости, отчаяния, страха, предчувствия беды, гибели. Чувство передавалось в обобщенной форме, в своего рода художественной формуле — кратко, емко и внезапно, без проникновения в диалектику душевного состояния. Это тоже был способ воплощения жизненной правды, но способ, предполагающий условность, обобщение в изображении эмоциональных состояний.

На пути создания обобщенно-символических спектаклей театр еще дважды обращался к пьесам Гамсуна — «У врат царства» (1909), «У жизни в лапах» (1911), — а также к пьесе Л. Андреева «Анатэма» (1909).

В 1908 году Станиславский и Сулержицкий поставили на сцене МХТ сказку М. Метерлинка «Синяя птица». Поэтическое мастерство режиссеров объединило принципы реалистического искусства и фантастику. Они увидели события словно глазами детей. Замысел режиссуры получил великолепную поддержку в декорациях В. Егорова и странной, чарующей музыке И. Саца.

Мальчик Тильтиль и его сестренка Митиль во сне отправляются странствовать в поисках Синей птицы, в поисках счастья. Дети побывали и в стране воспоминаний, и в стране будущего, и в царстве Ночи. Их ведет Свет, открывая тайны природы, прошлое и будущее. Много чудес встречается на их пути.

Создавая отвлеченные образы Воды, Огня, Хлеба, Сахара, постановщики неизменно исходили из реальности, искали реалистическую основу фантастических персонажей, наделяли их жизненными качествами, близкими и понятными детям.

Уже седьмой десяток лет живет на мхатовской сцене этот спектакль, хотя сменилось с тех пор несколько поколений зрителей и актеров и многое в нем изменилось.

Обращаясь к современной драматургии, театр ставил не только символистские, «ирреальные», по определению Станиславского, произведения. В репертуар включались и современные реалистические пьесы С. А. Найденова, Е. Н. Чирикова. Предреволюционная деятельность МХТ завершилась постановками пьес «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева (1915) и «Будет радость» Д. С. Мережковского (1916), проникнутых настроениями тоски, пессимизма.

В эти же годы отчетливо прослеживается и другая линия развития МХТ — линия постановок классических пьес, где торжествовал реализм, верность и глубина воплощения авторского замысла. Обращаясь к русской классике как к живительному источнику, мхатовцы неизменно искали в ней то, что так или иначе перекликалось с вопросами сегодняшней действительности. В постановках классических пьес театр отстаивал свои основные традиции и стремился раскрыть противоречия буржуазной эпохи. Произведения Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Тургенева, Островского, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого, поставленные на сцене МХТ, вновь помогли коллективу говорить о высоких эстетических идеалах, выражать гуманистический протест против несправедливости общественного строя России. В спектаклях предстала развернутая картина истории русского общества.

«Классическое» направление в эти годы открылось постановкой комедии Грибоедова «Горе от ума» (1906). Художественный театр, его режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко отдали много сил и таланта новому сценическому прочтению грибоедовской комедии. Большое внимание было уделено изучению текста «Горя от ума». Восстанавливались важнейшие строки, вымаранные царской цензурой, использовались рукописные списки и различные издания пьесы, с тем чтобы воссоздать подлинный текст Грибоедова.

Немирович-Данченко считал, что изображать Чацкого только обличителем чиновно-бюрократического, военного и барского мира Москвы — значит ограничить, сузить смысл этого образа. Чацкий еще и искренний, пылкий влюбленный. Режиссеры и исполнитель роли Чацкого В. И. Качалов стремились раскрыть личные пережива-

ния Чацкого — от надежд влюбленного до страшного разочарования в той, кому он отдал весь жар первого чувства, и эта сторона роли блестяще удалась Качалову. Все настроение Чацкого в течение спектакля исходило из его переживаний влюбленного, из разочарования, раздражения. Это стремление выдвинуть на первый план личную драму, стремление не сделать Чацкого «горячим резонером» в некоторой степени ослабило общественное значение комедии и роль Чацкого как обличителя общественных прав.

Тем не менее аристократически-чиновная московская верхушка предстала в спектакле в выразительной галерее образов, созданных актерами МХТ. К. С. Станиславский в роли Фамусова вывел колоритную фигуру важного московского барина. Каждым своим жестом, интонацией, мелкими характерными штрихами, разной манерой говорить с теми, кто равен ему, и с теми, кто стоит ниже его, актер блестяще передавал особенности характера и поведения одного из представителей чиновного мира. Обличительный смысл в изображении изжившего себя общества возникал в исполнении Л. М. Леонидова (Скалозуб), И. М. Москвина (Загорецкий), В. В. Лужского (Репетилов), О. Л. Книппер-Чеховой (графиня-внучка).

Чрезвычайно подробно, во всех деталях была разработана в спектакле обстановка барского дома Москвы первой четверти XIX века. Архитектура, мебель, статуэтки, старинные часы, курительные трубки, украшения дам — все, казалось, сошло со старинных гравюр. Критика тех лет даже упрекала театр за такое дотошное, «археологическое» бытовое правдоподобие, которое порой выступало на первый план, отвлекая от главного.

Спектакль «Горе от ума», сохранявшийся долгие годы в репертуаре МХТ, со временем совершенствовался и углублялся, уточнялся его социально-обличительный адрес. Новая редакция спектакля, относящаяся к 1914 году, более четко выявила общественный смысл пьесы, а вернувшись к работе над «Горем от ума» уже в советский период, в 1938 году, В. И. Немирович-Данченко отмечал, что Чацкого нужно играть человеком, который впоследствии вырастет в крупную политическую фигуру.

Свою верность реалистическому методу МХТ подтвердил и в «Ревизоре» (1908). В спектакле была впечатляюще показана жизнь глухой русской провинции, реалистически воспроизведен дореформенный быт. Главная забота Станиславского-режиссера была направлена на обличение мира взяточничества и угодничества, на раскрытие характеров и взаимоотношений персонажей. Действие комедии вызывало в публике взрывы смеха, но в конце концов создавало впечатление жуткое, почти пугающее. Гоголевские персонажи были очерчены реалистически и в то же время граничили с шаржем, временами казались порождением кошмара — «какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего», как говорит Городничий.

«Ревизор» не имел особенно ярких актерских удач, но в работе над спектаклем сложился единый исполнительский ансамбль высоко-

го художественного уровня. В процессе подготовки спектакля Станиславский впервые использовал на практике некоторые приемы своей «системы», над которой начал работать в те годы. На репетициях он был не только режиссером, но и педагогом, искал новые приемы для освобождения актера от «общетеатрального» тона, от штампов и уже начинал вводить в обиход свои первые термины («гвоздь», «круг» и др.) для определения сквозного действия.

В течение всего периода 1907—1917 годов Станиславский продолжал углубленную работу над сценической теорией, методом и артистической техникой. Для этого проводились вне репетиций специальные «тренировочные» занятия с актерами, на которых отрабатывалось умение актеров сознательно вызывать у себя различные эмоциональные состояния. В процессе педагогических опытов, лабораторных занятий, репетиций и спектаклей формировалась стройная система сценического искусства, известная теперь как *система Станиславского*.

Система Станиславского теоретически выразила то реалистическое направление в театральном искусстве, которое режиссер называл «искусством переживания». В «системе» впервые была решена проблема сознательного овладения подсознательными творческими процессами, исследованы пути органического, естественного перевоплощения актера в образ. Станиславский объявил решительную борьбу всем, кто пренебрегал художественной техникой, мастерством, кто рассчитывал только на спасительное вдохновение. С другой стороны, его учение направлено против театральных ремесленников, которые пользуются готовыми трафаретами, штампами для приблизительного изображения персонажей и страстей. Сознательно овладеть собственным психологическим состоянием, по необходимости вызвать у себя то или иное самочувствие (радость, восторг, мечтательность, гнев, отчаяние и т. д.) в соответствии с идейным и художественным смыслом образа, органически слить свою личность с исполняемой ролью — вот основное, к чему должен стремиться актер согласно системе Станиславского. Этому основному подчинены разделы системы: учение о сценическом действии, о методе физических действий, о действенном анализе пьесы и роли, о творческом внимании актера, о сверхзадаче и сквозном действии спектакля и отдельной роли, об артистической этике.

В 1909 году Станиславский поставил пьесу Тургенева «Месяц в деревне». Работа с актерами была целиком осуществлена по «системе», как она мыслилась Станиславскому.

Пьеса Тургенева, лишепная внешней динамичной интриги, считалась несценичной. Но Станиславский сумел показать, что за неторопливостью действия, за отсутствием ярких, открытых поступков и страстей скрывается напряженная духовная жизнь героев. Помог режиссеру и актерам богатый опыт постановки чеховских спектаклей. Все внимание было сосредоточено на внутреннем мире героев, на невысказанных чувствах, на подтексте. Сам Станиславский играл Раки-



«Месяц в деревне» Тургенева. Эскиз декорации и костюмов М. Добужинского

тина, О. Л. Книппер-Чехова — Наталью Петровну. Сценические дуэты Станиславского и Книппер-Чеховой создавали словно тончайшее кружево с причудливыми узорами, блистательно передавая психологию любящих, страдающих и ревнующих сердец.

Созданию «тургеневской» атмосферы спектакля во многом способствовали декорации впервые приглашенного в МХТ М. В. Добужинского. На сцене возник изысканный и красочный мир «дворянского гнезда» первой половины прошлого столетия. Помимо реалистического воспроизведения эпохи, Добужинский считал обязательным для художника сцены решение чисто живописных задач, настойчиво искал созвучия топов и красок в декорациях и костюмах, вплоть до мельчайших аксессуаров спектакля.

Последовательно продолжая линию русской классики, МХТ ставит в 1910 году «На всякого мудреца довольно простоты» Островского и инсценирует роман Достоевского «Братья Карамазовы».

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» отчетливо звучала мысль о том, что реформа 1861 года ничего не изменила в мире Мамаевых и Крутицких: они продолжали ту же сытую, косную и медлительную жизнь, точно тысячу лет так жили и будут так жить еще тысячу лет. Отвергнув взгляд на Островского как на бытописателя, театр представил острую сатиру на пореформенное московское общество, дал ряду образов неожиданное звучание. Остро сатирический

образ генерала Крутицкого создал К. С. Станиславский. Актер нашел точную характеристику персонажа в мельчайших деталях облика и поведения этого старца-реакционера, сохранившего «ум шестилетнего ребенка». В. И. Качалов, исполняя роль Глумова, убеждал зрителей, что его герой не только умен, но и талантлив. Игра с обществом Мамаевых и Крутицких тем больше тешила его, чем больше овладевала им злоба на сильных мира сего. Он жил не только жаждой карьеры, но и ненавистью и презрением к тем, от кого эта карьера зависит. Великолепные сатирические характеры вывели на суд зрителей В. В. Лужский (Мамаев), И. М. Москвин (Голутвин), Н. С. Бутова (Манефа).

Мечтая о создании на сцене русской трагедии, В. И. Немирович-Данченко обратился к роману «Братья Карамазовы». Режиссер ощущал в нем напряженность, стремительность в развитии действия, обнаженность страстей. Он считал, что на материале Достоевского могут интересно и сильно проявиться драматические возможности актеров. Для деятелей МХТ сущностью постановки «Братьев Карамазовых» стал бунт разума и сердца героев Достоевского, бунт человечности против бесчеловечного общественного строя. Участники спектакля передавали самое сильное в Достоевском — его боль за униженных и сострадание к ним, его веру в победу лучшего в человеческой душе, его гневно-обличительный пафос. Спектакль шел в двух частях, на протяжении двух вечеров. Критик Н. Эфрос назвал его «максимально „актерским“ спектаклем Художественного театра»¹.

Образ мощной трагедийной силы создал Л. М. Леонидов в роли Мити Карамазова. Сцена «В Мокром», продолжавшаяся почти полтора часа, держала зрителей в величайшем напряжении. Сложный образ Ивана Карамазова был глубоко истолкован В. И. Качаловым. Герой Качалова, несмотря на болезненность и душевную раздвоенность, был весь охвачен мучительными, страстными исканиями смысла жизни. С ранившей душу болью играл И. М. Москвин капитана Снегирева — «Мочалку», раскрывая горечь страдания обездоленного, жестоко униженного человека. Достойными партнерами Леонидова, Качалова и Москвина были В. В. Лужский (Федор Павлович), С. Н. Воронов (Смердяков), Л. М. Коренева (Lize), М. Б. Сушкевич (Следователь).

Когда же в 1913 году театр взялся за инсценировку романа Достоевского «Бесы», против готовящегося спектакля решительно выступил М. Горький, не принявший и «Братьев Карамазовых». В статьях «О „Карамазовщине“» и «Еще о „карамазовщине“» (обе статьи были опубликованы в газете «Русское слово») ² Горький предостерегал МХТ от опасности изображения темных глубин и болезненных судорог человеческой души, указывал, что постановка «Бесов», пропикну-

¹ Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898—1923. М.—Пг., 1924, с. 147.

² См.: Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 24. М., 1953, с. 146—156.

тых враждой к демократии, во «время глубоко трагическое» приобретает антиобщественный смысл, может принести лишь социальный вред. Выступление Горького, поддержанное большевистской «Правдой», напоминало театру о его общественных задачах, о нетерпимости сочувствия тем, кто склонен упиваться страданиями, культивировать свое бессилие, нищету духа. Горький протестовал резко. Не менее резко ответил театр в своем открытом письме, ссылаясь на право художников отражать на сцене «высшие запросы духа»¹. Горький оценил этот ответ как попытку увести зрителей от насущных социальных проблем.

Конфликт Горького с МХТ приобрел особый драматизм, так как против работ «художественников» выступал их давний друг, основоположник общественно-политической линии в театре.

Ставя «Николая Ставрогина» (под таким названием шла инсценировка «Бесов»), В. И. Немирович-Данченко пытался несколько изменить ряд политических акцентов романа. Главы, содержащие прямые выпады против революции, не были включены в инсценировку. И все же опасения Горького подтвердились. В постановке «Бесов» театр уходил от задач служения передовым силам общества.

В 1911 году на сцене МХТ была поставлена не опубликованная при жизни Льва Толстого драма «Живой труп». Спектакль вводил зрителей в атмосферу жизни русского общества на рубеже XIX—XX веков, раскрывал лицемерие и фальшь, царящие в нем, побуждающие к протесту против его законов даже такого кроткого человека, как Федор Протасов. Спектакль приблизился не только к правде характера, но и к высотам толстовской критики общества. На первый план выступило разоблачение безнравственного, бесчеловечного в своих основах строя, комедии царского суда, ханжеской морали, калечащей личность.

Эту тему наиболее глубоко и сильно раскрывал И. М. Москвин, исполнявший роль Федора Протасова. Он играл своего героя с проникновенностью и душевностью необыкновенными, всячески заостряя толстовский протест против гнетущей атмосферы лицемерия в самодержавной России. В спектакле были заняты лучшие актеры МХТ: Станиславский, Качалов, Лилина, Лужский, Леонидов. С успехом выступила в роли цыганки Маши молодая актриса А. Г. Коонен. Александр Блок, посмотрев спектакль, писал в дневнике 1911—1912 годов о чудесном соединении жизни и искусства в игре актеров, которых назвал «единственными и прекрасными»².

Линия «новейших» исканий и линия классики не могли существовать в творчестве МХТ изолированно друг от друга, без взаимовлияния. В спектаклях «ирреального» (или символистского) плана временами возникало жизненное правдоподобие, идущее от здравого реализма работы над классикой. А в классических постановках режис-

¹ «Русские ведомости», 26 сентября 1913 г.

² Блок А. Собр. соч. в 8 т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 138.

сура, имевшая опыт работы над пьесами Ибсена, Андреева и Метерлинка, избегала теперь излишней подробности в изображении быта, ярче выявляла основное. Однако это не значит, что обе линии стали равноценными в искусстве МХТ. По-прежнему театр добивался наибольшего успеха на путях углубленного психологического реализма.

Особенно явственно скрестились обе линии в спектакле «Гамлет», поставленном в 1911 году. Для его осуществления был приглашен знаменитый английский постановщик Гордон Крэг. Он являлся сторонником неограниченной воли и власти режиссера в театре, а идеального актера мыслил в виде некой «сверхмарионетки». Крэгу были чужды реалистические приемы Художественного театра. Постановку «Гамлета» он представлял себе как отвлеченно-философскую, отчасти мистическую, трактующую «вечные» вопросы жизни и смерти. (На одном из эскизов Крэга вырисовываются на фоне уходящих в небо колонн какие-то темные фигуры, а впереди — летящая женщина в белом. Она должна была воплощать мысль о смерти, преследующую Гамлета.)

В спектакле отразились острые противоречия, порожденные столкновением двух разных театральных систем. Внешнее постановочное решение Крэга уводило к абстракции и к символике, а актеры театра, верные привычному для них искусству переживания, стремились играть реальных, земных людей. И тем не менее В. И. Качалов в роли Гамлета сумел добиться значительного успеха. Не сделавшись «актером Крэга», сохранив психологическую правдивость, жизненность образа, Качалов, как подлинный реалист, не остался в рамках лишь жизненного пласта роли, а раскрыл ее философский, поэтический смысл. Он жил в образе, любил, страдал, мучительно раздумывал над «проклятыми» вопросами жизни — и самой этой правдой чувств вел зрителей к философским обобщениям.

Продолжая искания на разных путях, театр привлек к сотрудничеству крупного художника и теоретика искусства А. Н. Бенуа. Великолепный мастер декорационной живописи, Бенуа стремился к пышной красочности, изысканности оформления, иной раз и безотносительно к содержанию, идейной сущности пьесы. Он выступил как режиссер и оформитель «Мольеровского спектакля» (в один вечер шли «Брак поневоле» и «Мнимый больной», — 1913), спектакля «Хозяйка гостиницы» Гольдони (1914) и «Пушкинского спектакля» («Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», — 1915). Декорации и костюмы были выполнены с тонким вкусом. В «Мнимом больном» Станиславский остро и смело играл Аргана, сочетая правдивое решение образа с безудержно комедийной стихией исполнения. В «Хозяйке гостиницы» Станиславский блестяще исполнил роль кавалера ди Рипафратты. «Пушкинский спектакль» не удался театру, также как в 1907 году не был победой МХТ «Борис Годунов».

Классическая линия репертуара завершилась постановками «Смерти Пазухиша» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1914) и «Села Сте-

панчиков» по Достоевскому (1917). «Смерть Пазухина» оформлял художник Б. М. Кустодиев, талантливый знаток быта старой России. Основной удачей спектакля стал образ Прокофия Пазухина в блестящем исполнении И. М. Москвина. Актер точно очертил все грани этого сатирического характера — алчного наследника богатого отца, хищного и жадного, безжалостного к людям. Поистине страшен был Фома Опискин Москвина в «Селе Степанчикове». Недаром зрители вспоминали на этом спектакле Григория Распутина, олицетворявшего один из самых мрачных периодов в истории царской России.

Близилась революция 1917 года. Театру нельзя было жить только классическими пьесами. Его руководители понимали, что без современной драматургии МХТ не может существовать. Отсутствие пьес, в которых театр мог бы отразить проблемы современности (как это было в свое время с драматургией Чехова и Горького), и как следствие — утрата четкой идейной и художественной программы уводили театр с путей передового искусства, лишали его роли идейно-художественного вожака в русском театральном творчестве. В последние предреволюционные годы театр находился в состоянии кризиса. Из этого кризиса МХТ смог выйти только после революции 1917 года.

В поисках выхода из творческих затруднений и в целях опытно-лабораторной работы К. С. Станиславский в разные годы выступал инициатором создания **театральных студий**. В них привлекалась одаренная творческая молодежь, а педагогами были артисты и режиссеры, связанные с МХТ. Первым таким опытом была экспериментальная студия, созданная в 1905 году при теснейшем участии и фактическом руководстве В. Э. Мейерхольда (о ней упоминалось выше). В годы, когда новый творческий метод — система Станиславского — потребовал глубокого изучения и практических занятий, снова стали возникать под крылом МХТ молодежные студии.

В 1913 году в сотрудничестве с Л. А. Сулержицким К. С. Станиславский открывает **Первую студию МХТ** (в 1924 году она была преобразована в самостоятельный театр — «МХАТ 2-й»). Спектакли Первой студии «Гибель „Надежды“» Г. Хейерманса, «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Эрик XIV» А. Стриндберга стали заметными явлениями театральной жизни Москвы. Углубленный психологизм, идущий от Художественного театра, в сочетании с яркой внешней формой и острой трактовкой отличал работы студии. Здесь вырос режиссерский талант Е. Б. Вахтангова. Здесь учились и работали такие мастера, как С. В. Гиацинтова, А. Д. Диккий, С. Г. Бирман, А. И. Чебан. Большую роль в работах Первой студии сыграл «первый актер» и вдохновитель многих ее спектаклей Михаил Чехов. Он создал здесь незабываемые образы Гамлета, Эрика XIV, Мальволио («Двенадцатая ночь»), Муромского («Дело» Сухова-Кобылина), Абреухова («Петербург» А. Белого).

В 1916 году режиссер МХТ В. Л. Мчедлов создал Вторую студию **Художественного театра**. Студия стала творческой лабораторией, где учебно-педагогическая работа сочеталась с поисками новых форм спектакля. Актеры воспитывались в принципах искусства МХТ. В ученическом спектакле «Зеленое кольцо» (по пьесе З. Гиппиус) впервые блеснул яркий талант А. К. Тарасовой. Вторая студия отдала дань увлечения крайним «левым» направлением в искусстве — в «Разбойниках» Шиллера и «Грозе» Островского. В 1924 году студия всем коллективом вошла в состав МХАТ, образовав ядро его знаменитого «второго поколения»: О. Н. Андровская, А. К. Тарасова, К. Н. Еланская, Н. П. Хмелев, М. М. Яншин, М. И. Прудкин, М. Н. Кедров, В. Я. Станицын, А. П. Зуева и другие.

В 1920 году имя «Третьей студии МХТ» получила созданная ранее Е. Б. Вахтанговым, состоявшим тогда в труппе Художественного театра, так называемая **Вахтанговская студия**. В ней Вахтангов, горячий последователь и пропагандист системы Станиславского, творчески развивал основы этой системы, в то же время идя самостоятельным путем в поисках новых средств театральной выразительности. В 1926 году Третья студия стала Государственным театром имени Евг. Вахтангова.

Студии Художественного театра сыграли значительную роль и в деятельности самого МХТ: они вносили новые идеи, новые приемы работы над спектаклем, пополняли театр новыми артистическими силами.

Так крепкий, жизнеспособный старый ствол Художественного театра дал прекрасные молодые побеги в виде студий, которые в свою очередь дали жизнь новым театрам. Эта традиция продолжалась и впоследствии, в советском театре.

Заключение

ОГРОМНЫЕ духовные богатства были накоплены русским театром ко времени свершения Великой Октябрьской социалистической революции. Гуманизм русской литературы, в том числе драматургии, содействовал формированию основных принципов социалистического гуманизма в художественном творчестве советской эпохи. Многие особенности метода социалистического реализма основывались на завоеваниях критического реализма. Классическая драматургия XIX века, а также лучшие произведения русской драмы более раннего времени легли в основу репертуара советского театра на долгие годы.

Велика роль большевистской печати, которая горячо поддерживала в предреволюционные годы тенденции демократизма, народности в русском театральном искусстве. Обе легальные партийные газеты — «Звезда» (1910—1912) и «Правда» (1912—1914) — уделяли пристальное внимание важнейшим событиям русской театральной жизни. Театру в связи с его доступностью придавалось особое значение. Газета «За правду» (один из псевдонимов дореволюционной «Правды») писала: «Театральное зрелище по яркости впечатлений, остающихся от него в психике зрителей, занимает первое место в ряду других искусств. Здесь в образах проходит сама жизнь, переживания и действия людей с трагизмом столкновений их интересов и личностей»¹.

Уже тогда партийная печать специально останавливалась на вопросах психологии и вкусов зрителей, социологического состава зала. Разумеется, партийную печать интересовали в первую очередь психология и вкусы рабочего зрителя. В статье «Правды» «Современный театр и рабочие» подчеркивалось, что рабочий идет в театр «не для того, чтобы часами предаваться созерцательному настроению, но чтобы взять из пьесы ряд освежающих мыслей, чтобы получить от подлинного искусства актера моменты высокого подъема и своей физически утомленной, но жаждущей душе сообщить чистоту и яркость глубоких переживаний»².

¹ «За правду», 3 ноября 1913 г.

² «За правду», 17 ноября 1913 г.

Постоянно обсуждалась на страницах партийной печати проблема «свободы искусства» в рамках буржуазного общества, а также проблема внутренней свободы художника-творца. Большевистские газеты следовали за Лениным, развивая его тезис: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»¹.

Закономерно, что борьба большевистских газет за торжество марксистских эстетических принципов в области театрального искусства была тесно связана с борьбой за драматургию Горького. Творчество Горького — уникальное явление в условиях русского буржуазного общества — свидетельствовало о высочайшем уровне пролетарской борьбы, активном росте сознания народных масс. В свою очередь воздействие драм Горького, а также поставленных по ним спектаклей на революционные массы отличалось необычайной силой. В статье «Звезды» говорилось, что в произведениях Горького зрители воспринимали «его бодрый призыв к работе, его веру в то, что уже глубоко, до самого „дна“, вспыхнула Россия и вся жаждет новых форм жизни»².

На страницах «Звезды» нашли поддержку как профессиональные постановки «Мещан», так и спектакли самодеятельных рабочих театральных коллективов. Но среди всех постановок «Мещан» была особо выделена работа МХТ. Демократизм искусства Художественного театра и более того — его «революционные заслуги в деле театрального искусства»³ были высоко оценены партийной прессой.

Общеизвестен интерес В. И. Ленина к лучшим спектаклям МХТ, в особенности к горьковским постановкам. В феврале 1903 года Ленин писал из Женевы: «...хотелось бы в русский Художественный, посмотреть „На дне“...»⁴.

Но и любимому театру не прощала большевистская печать отступлений от реализма и от принципов высокой идейности. Когда в период после поражения революции 1905—1907 годов в репертуар Художественного театра проникли пессимистические пьесы, культивировавшие настроения бесперспективности, «Звезда» критиковала его спектакли, в частности «безнадежно мрачную „Жизнь Человека“ Андреева». «Правда» поддержала Горького в его критике инсценировки «Бесов», осуществленной МХТ в 1913 году.

Непримиримо относились «Правда» и «Звезда» к явлениям декаданса. Отвергая теорию «чистого искусства», Д. Бедный в статье «Их лозунг» указывал на исторический общественный смысл эстетских умопостроений: «Всякий раз, когда в нашем благословенном отечестве жизнь становится неумогу, когда миазмами разложения

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 12, с. 104.

² «Звезда», 3 апреля 1912 г.

³ Там же.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 55, с. 229.

отравлен воздух и нечем дышать — в пору наибольшего единения печального бесправия с диким произволом — постоянно и неизменно, с какой-то роковой неизбежностью, снова и снова в русской литературе выдвигается — под тем или иным флагом — один и тот же лозунг: искусство для искусства»¹.

Несмотря на то что демократические, социалистические элементы все более активизировались по мере приближения 1917 года, не известно, как сложились бы судьбы лучших, прогрессивных русских театральных деятелей и целых коллективов, если бы Великая Октябрьская революция не открыла перед ними новые исторические перспективы. Трагичным был финал жизни В. Ф. Комиссаржевской в условиях царской России: она не могла обрести истинной идейной и творческой опоры для своего творчества. Парадоксально резки, противоречивы режиссерские искания Мейерхольда предреволюционных лет. Тревожная, трагическая напряженность — преобладающая тональность в спектаклях, поставленных в те же годы Вахтанговым. Этим сильным, ярким мастерам нужен был новый компас для идейной и художественной эволюции.

Революционная ситуация в России начала XX века пробудила творческую активность широких масс во всех сферах жизни, в том числе и в сфере искусства. В области театра это выразилось в создании народных, рабочих театров и театральных кружков. Тенденция к развитию народных коллективов присуща всему европейскому театру на рубеже XIX—XX веков. В России это движение облекалось в особые, продиктованные историческим временем формы: рабочая самодеятельность вливалась в революционное движение, становясь его неотъемлемой составной частью.

История русского театра рубежа веков и предреволюционного десятилетия — это предыстория советского театра. В этом основная особенность названных периодов. Советский театр первого послеоктябрьского десятилетия был тесно связан с ними. В 20-е годы в советском сценическом творчестве продолжали сталкиваться многие общественные и эстетические идеи, разногласие которых обнаружилось еще до революции. Советская театральная культура с первых лет ее становления опиралась на прогрессивные традиции, сложившиеся в русском театре. Животворность и богатство советской театральной культуры объясняются, в частности, тем, что она щедро воспользовалась разнообразными ценностями, предложенными ей предшественниками.

Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало новой эпохе в истории русского театра. Эта эпоха глубоко восприняла и новаторски развила опыт реалистического русского театра предреволюционных лет.

¹ «Звезда», 12 февраля 1912 г.

Литература к разделам «Театр на рубеже XIX—XX веков» и «Театр предреволюционного десятилетия»

- В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967.
- В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма. Воспоминания. Документы. Изд. 3-е. М., 1969.
- Луначарский А. В. О театре и драматургии, в 2-х т., т. 1. М., 1958.
- Щирин С. В. «Звезда» и «Правда» о театре.— В кн.: Ежегодник института истории искусств. М., 1955.
- Гугушвили Э., Юфит А. Большевицкая печать и театр. Л.—М., 1961.
- Драматургические произведения А. П. Чехова, М. Горького, А. Блока, Л. Андреева. (Любые издания.)
- Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство драматургии Чехова. М., 1972.
- Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. Л., 1970.
- Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962. (Статья «Чехов, повествователь и драматург».)
- Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. (Статья «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии».)
- «Чехов и театр». Сб. ст. М., 1961.
- Бялик Б. А. М. Горький — драматург. М., 1962.
- Юзовский Ю. М. Горький и его драматургия. М., 1959.
- Беззубов В. И. Александр Блок и Леонид Андреев.— В кн.: «Блоковский сборник». Труды Тартуского ун-та. Тарту, 1964.
- Дымшиц А. Л. Проблемы и портреты. М., 1972. (Статья «Пьесы Леонида Андреева».)
- Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М.—Л., 1950.
- Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.— Собр. соч., в 8 т., т. 1. М., 1954.
- Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.—Л., 1953.
- Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Т. 1. М.—Л., 1952.
- Марков П., Чушкин Н. Московский Художественный театр. М.—Л., 1950.
- Строева М. Чехов и Художественный театр. М., 1955.
- Строева М. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973.
- «Вера Федоровна Комиссаржевская». Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М.—Л., 1964.
- Марков П. А. В. Ф. Комиссаржевская. М., 1950.
- «О Комиссаржевской. Забытое и новое». Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1965.
- Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., 1968.
- Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
- Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
- Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970.

267094

Финанс № 6
г. Новороссийск

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОКИ РУССКОГО ТЕАТРА (А. А. БЕЛКИН) . . .	3
Литература	16
ТЕАТР XVII ВЕКА (А. З. ЛЕЙН) . . .	17
Придворный театр (1672—1676)	21
Школьный театр	25
Литература	26
ТЕАТР XVIII ВЕКА (П. И. ЭЛЬЯШ)	27
ТЕАТР ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА	29
ТЕАТР 30—40-х ГОДОВ	33
Драматургия русского классицизма. А. П. Сумароков. М. В. Ломоносов	36
ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА	43
Деятельность Ф. Г. Волкова и его последователей	43
Драматургия и репертуар театра второй половины XVIII века. Творчество Д. И. Фонвизина и его современников	53
Актерское искусство второй половины XVIII века. Оформление спектаклей	63
Литература	68
ТЕАТР XIX ВЕКА	69
ТЕАТР ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА (П. И. ЭЛЬЯШ)	70
Трагедия. В. А. Озеров	72
Комедия. И. А. Крылов. А. А. Шаховской. М. Н. Загоскин. «Светская» комедия	74

Декабристы и театр. «Зеленая лампа». П. А. Катенин. В. К. Кюхельбекер. К. Ф. Рылеев	79
А. С. Грибоедов	84
Театрально-эстетические взгляды и драматургия А. С. Пушкина	93
Актерское искусство первой четверти XIX века	106
Литература	110
ТЕАТР ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА (Т. А. ПРОЗОРОВА)	110
В. Г. Белинский и А. И. Герцен о театре	110
Драматургия и репертуар	116
Консервативный романтизм. Н. В. Кукольник. Н. А. Полевой	119
Прогрессивный романтизм. Драма В. Г. Белинского «Дмитрий Калинин». М. Ю. Лермонтов-драматург	122
Водевиль. Д. Т. Ленский. П. А. Каратыгин. Ф. А. Кони	127
Н. В. Гоголь	130
И. С. Тургенев	139
Актерское искусство второй четверти XIX века	141
МАЛЫЙ ТЕАТР	141
П. С. Мочалов	144
М. С. Щепкин	152
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР	161
В. А. Каратыгин	164
Режиссура и оформление спектаклей в первой половине XIX века	168
Литература	170
ТЕАТР 50—70-х ГОДОВ XIX ВЕКА (И. Б. РОСТОЦКИЙ)	171
Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов о театре	171
Драматургия	174
А. Н. Островский	174
М. Е. Салтыков-Щедрин	189
А. В. Сухово-Кобылин	194
Актерское искусство	201
МАЛЫЙ ТЕАТР В 50—70-е ГОДЫ	201
П. М. Садовский	203
Л. П. Никулина-Косицкая	208
И. В. Самарин	210
С. В. Шумский	212
С. В. Васильев	215
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР	217
А. Е. Мартынов	219
П. В. Васильев	223
В. В. Самойлов	225
ТЕАТР 80—90-х ГОДОВ XIX ВЕКА (И. Б. РОСТОЦКИЙ)	228
Драматургия	230
Л. Н. Толстой	230

Актерское искусство	239
МАЛЫЙ ТЕАТР	239
Г. Н. Федотова	240
М. Н. Ермолова	244
А. П. Ленский	252
М. П. Садовский	256
О. О. Садовская	259
А. И. Южин-Сумбатов	261
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР	264
П. А. Стрепетова	265
М. Г. Савина	270
В. Н. Давыдов	274
К. А. Варламов	277
Литература	281
 ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ	283
Введение (А. Г. ОБРАЗЦОВА)	284
 Драматургия	288
А. П. Чехов (А. Н. ХОМУТОВСКИЙ)	288
Максим Горький (А. Н. ХОМУТОВСКИЙ)	298
 Актерское и режиссерское искусство	308
Малый театр. Реформы А. П. Ленского (Э. Л. ГОТАРД)	308
Московский Художественный театр в период 1898—1905 годов. Деятельность К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (Э. Л. ГОТАРД)	312
В. Ф. Комиссаржевская (Э. Л. ГОТАРД)	329
В. Э. Мейерхольд и условный театр (Э. Л. ГОТАРД)	336
 ТЕАТР ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ. 1907—1917	345
 Драматургия	349
Максим Горький (А. Н. ХОМУТОВСКИЙ)	349
Александр Блок (Ю. М. ВИНОГРАДОВ)	352
Леонид Андреев (Ю. М. ВИНОГРАДОВ)	356
 Актерское и режиссерское искусство	358
Московский Художественный театр в период 1907—1917 годов. Работа К. С. Станиславского над системой театрального искусства. Студии МХТ (Ю. М. ВИНОГРАДОВ)	365
 Заключение (А. Г. ОБРАЗЦОВА)	376
Литература к разделам «Театр на рубеже XIX—XX веков» и «Театр предреволюционного десятилетия (1907—1917)»	379

**Русский драматический театр. Учебник для ин-тов культуры,
Р89 театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. Под ред. проф.
Б. Н. Асеева и проф. А. Г. Образцовой. М., «Просвещение», 1976.
382 с. с ил.**

Учебник посвящен истории русского драматического искусства с глубокой древности и до Великого Октября. Развитие театра прослеживается в хронологической последовательности, с выделением наиболее значимых периодов в истории страны и театрального искусства.

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Редактор Л. А. Белова
Художник С. В. Митурич
Художественный редактор
А. Ф. Сергеев
Технический редактор
И. В. Квасницкая
Корректор А. А. Барина

Сдано в набор 1/IX 1975 г. Под-
писано к печати 27/IV 1976 г.
60×90^{1/16}. Бумага тип. № 1. Печ.
л. 24 + форз. 0,25. Уч.-изд.
л. 26,05 + форз. 0,45. Тираж
28 000 экз. А 05612.

Ордена Трудового Красного Зна-
мени издательство «Просвеще-
ние» Государственного комитета
Совета Министров РСФСР по
делам издательств, полиграфии
и книжной торговли. Москва,
3-й проезд Марьиной рощи, 41.
Ордена Трудового Красного Зна-
мени типография издательства
ЦК КП Белоруссии. Минск, Ле-
нинский пр., 79.
Заказ № 737.
Цена 1 р. 15 к.