Марков П. А. **О театре**: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. Из истории русского и советского театра. 542 с.

От издательства 5 [Читать](#_TOC137543177)

Эпоха накануне Малого театра 8 [Читать](#_TOC137543178)

Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века  
(период: Мочалов — Щепкин) 44 [Читать](#_TOC137543179)

Малый театр и его актер (к 100‑летнему юбилею) 103 [Читать](#_TOC137543180)

Некрасов и театр 115 [Читать](#_TOC137543181)

Морализм Островского 132 [Читать](#_TOC137543182)

Александринский театр  
в эпоху «либеральных» реформ (1860 – 1880 гг.) 155 [Читать](#_TOC137543183)

Об Александринском театре (к 100‑летию театра) 203 [Читать](#_TOC137543184)

Комиссаржевская 210 [Читать](#_TOC137543185)

Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) 255 [Читать](#_TOC137543186)

Из лекций о предреволюционном театре 322 [Читать](#_TOC137543187)

Первая Студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) 347 [Читать](#_TOC137543188)

Из лекции о Вахтангове 418 [Читать](#_TOC137543189)

В Тео Наркомпроса. Страницы воспоминаний 427 [Читать](#_TOC137543190)

Рассказ об одном сезоне (1918/19) 438 [Читать](#_TOC137543191)

Советский театр (Главы из книги) 457 [Читать](#_TOC137543192)

**Примечания** 508 [Читать](#_TOC137543193)

**Указатель имен** 520 [Читать](#_TOC137543194)

**Указатель драматических и музыкально-драматических произведений** 528 [Читать](#_TOC137543195)

# **{****5}** От издательства

Многогранная и интенсивная деятельность Павла Александровича Маркова — критика, историка театра, режиссера и педагога — занимает в истории советской театральной культуры особое место.

Марков впервые выступил в печати в 1919 году. Вскоре он становится театральным обозревателем журнала «Печать и революция», его рецензии регулярно публикуются в «Правде», журнале «Вестник театра» и в других периодических изданиях. Статьи, рецензии, театральные обзоры Маркова отличаются глубиной суждений, умением автора определить место отдельного театрального явления во всем сложном и многообразном процессе становления и развития социалистической культуры. Свойственная Маркову широта взгляда, доброжелательность, заинтересованное внимание к поискам в искусстве, необыкновенная чуткость к таланту очень скоро принесли ему всеобщее признание.

В 1924 году выходит в свет первая книга Маркова — «Новейшие театральные течения», которая вызвала многочисленные одобрительные отклики, в частности М. Горького.

В 1925 году Вл. И. Немирович-Данченко приглашает Маркова заведовать литературной частью Московского Художественною театра. Марков во многом содействовал привлечению к работе для театра молодых талантливых писателей — Вс. Иванова, М. Булгакова, Л. Леонова, В. Катаева, Л. Афиногенова и других, чьи произведения создали фундамент современного репертуара МХАТ, способствовали установлению прочного контакта театра с новым зрителем. Работа Маркова в Художественном театре несомненно помогла ему создать тонкие и глубокие литературные портреты актеров, сочетающие мемуарные элементы с исследовательскими. Его книга «Театральные портреты», вышедшая в 1939 году, явилась одной из лучших книг об искусстве советских актеров.

Имя Маркова неотрывно от творческой практики еще одного московского театра, возникновение и художественные принципы которого тесно связаны с МХАТ, — от Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко, Он поставил в этом театре несколько спектаклей; был его художественным руководителем в 1944 – 1949 годах. Деятельности этого театра Марков посвятил два больших исследования — «Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени» {6} (1936) и «Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре» (1960).

Круг привязанностей Маркова не был, однако, ограничен МХАТ и Музыкальным театром. Практически ни одно сколько-нибудь значительное явление в жизни советского театра не ускользало от его внимания.

Напряженную работу критика, историка, исследователя Марков совмещает с педагогической работой. В течение нескольких десятилетий Марков читает лекции в Академии общественных наук при ЦК КПСС, в различных студиях, ведет семинары по театральной критике в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Им воспитаны целые поколения театроведов, режиссеров, актеров.

В 1965 году вышел в свет сборник статей Маркова «Правда театра». Он получил высокую оценку и вместе с книгой «Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре» был удостоен Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского.

Встретила признание читателей и книга «В театрах разных стран» (1967), вобравшая в себя статьи и очерки о зарубежных театрах.

И все-таки до настоящего времени обращение читателя ко многим произведениям Маркова было затруднено тем, что они разбросаны по различным, иногда труднодоступным изданиям. В предлагаемом вниманию читателя четырехтомнике «О театре» собраны, систематизированы сочинения Маркова разных лет, освещающие почти все этапы истории русского дореволюционного и советского театра.

Первый том включает рассеянные в различных изданиях работы Маркова, прослеживающие эволюцию русского театра с середины XVIII века до Великой Октябрьской социалистической революции, а также пути формирования и становления советского театрального искусства.

Во второй том входят литературные портреты деятелей русского и советского театра. Основу его составляет книга «Театральные портреты», а также статьи о крупнейших режиссерах советского театра — Станиславском, Немировиче-Данченко, Мейерхольде, Таирове.

Третий и четвертый тома — «Дневник театрального критика». Сюда вошли статьи, рецензии, посезонные обзоры московской театральной жизни, отклики на различные события и проблемы текущей театральной жизни, зарисовки выступлений актеров в отдельных ролях и т. д.

Первые два тома скомпонованы по принципу внутренней смысловой связи отдельных работ, материалы третьего и четвертого томов расположены в хронологической последовательности.

Четырехтомник Маркова, включающий работы, написанные в течение пятидесяти лет, естественно, отражает особенности развития театроведческой науки, а также и развития взглядов самого автора, его {7} отношения к отдельным проблемам искусства. Создававшиеся в разное время, работы Маркова обусловлены этим временем и несут на себе его отпечаток. Обостренный интерес в 20‑х годах к вопросам «театральности» отозвался в книге Маркова «Новейшие театральные течения» преимущественным вниманием автора к вопросам сценической выразительности, а стремление в 30‑х годах нашего искусствоведения по-новому осмыслить социальные корни и связи искусства обусловило некий «социологический» крен в его статьях об Александринском театре. Некоторые крайности суждений и выводов, встречающиеся подчас в статьях давних лет, тоже объяснимы временем, атмосферой горячих споров и поисков, в которых эти статьи рождались.

Вклад историка театра и критика П. А. Маркова в советскую театроведческую науку столь обширен и значителен, что требует обстоятельного анализа. Эта задача будет выполнена в специальной статье, которая включается нами в четвертый, заключительный том издания.

# **{****8}** Эпоха накануне Малого театра[[1]](#endnote-2)

История Малого театра начинается не со дня фактического открытия для зрителей дверей его здания, а несколько ранее. Мысль об учреждении «императорской» московской труппы возникла еще в 1805 году, и 28 декабря 1805 года главный директор театров А. Л. Нарышкин представил «всеподданнейший» доклад о необходимости организации в Москве самостоятельной труппы. 11 апреля следующего, 1806 года состоялось открытие ее спектаклей. В продолжение восемнадцати лет спектакли шли попеременно то в доме Пашкова на Моховой, то в доме Апраксина на Знаменке, то в театральном здании у Арбатских ворот. 14 же октября 1824 года их перенесли в театр, помещавшийся в доме Варгина на Петровской площади и получивший название московского Малого театра. Эти переселения из одного здания в другое не вызывали сколько-нибудь резких изменений ни в репертуаре, ни в составе труппы. Годы 1806 – 1824 оказались подготовительными на путях создания Малого театра. В эти восемнадцать лет постепенно и неуклонно происходило собирание актерских сил и выработка репертуара. Эти годы подготовили образование самостоятельного театрального центра, имеющего не только московское, но более того — всероссийское, общегосударственное значение. Эти годы обусловили и дальнейшее течение русского сценического искусства — в это время формировались новые для театра драматургические жанры, вместе с ними сменялась актерская техника, приемы игры и методы творчества. К этому же времени внимание все более широких кругов населения привлекается к театральному искусству. Постепенно театр завоевывает все большее общественное значение. Каким бы незначительным на первый взгляд ни было его участие в общественной и в особенности политической жизни страны, оно захватывало гораздо более широкий круг зрителей, и это представляло значительный шаг вперед по сравнению с предшествовавшим веком Екатерины. Может быть, многое из {9} того, что раскрылось в тридцатые — пятидесятые годы в актерской игре, в творчестве Щепкина и Мочалова, что в те же годы дало театру драматургию Гоголя и Островского, — было заложено в первых, иногда робких шагах, предшествовавших официальному открытию Малого театра и обеспечивших его дальнейшую работу. И хотя за эти годы московский театр не обнаружил особенно крупных актерских или поэтических дарований, он приступил к их собиранию и подготовил их появление; принципиальное, историческое значение этих лет значительнее их эстетических достижений, тем более что театр выполнял свои творческие задачи в условиях несомненно сложных. Вторжение французов в Москву фактически прервало театральную жизнь на два года; позже трудно было вновь сорганизовать разбежавшуюся труппу. Александровская эпоха была временем больших потрясений и крутых поворотов как во внешней, так и во внутренней политике, временем либеральных мечтаний и горьких разочарований. Для искусства же — в особенности для поэзии и сцены — первая четверть XIX века (с которой совпадает период собирания Малого театра) была эпохой перелома, временем расчета с XVIII веком и подготовкой нового века русского искусства. Может быть, потому так трудно дать определенный образ театрального искусства этой эпохи, что в его текучем и неопределенном облике одновременно мелькают черты XVIII века и ясно проступают новые эстетические явления. Это было прощанием с екатерининской эпохой, с ранним русским классицизмом, отзвуки которого, видоизмененные и переработанные, еще долго будут слышны в русском искусстве и на русском театре. Это была эпоха позднего русского классицизма.

## 1

Девятнадцатый век, и вместе с ним Малый театр, воспринял богатое театральное наследие предшествовавшего века — его драматическую поэзию и актерское искусство. В течение первой четверти века на московской сцене еще игрались иные из комедий «российского Расина и Корнеля», упрямого проповедника классицистских начал бригадира Сумарокова. Зрителя продолжали волновать монологи княжнинских трагедий, и его гордый Росслав проповедовал высокие добродетели гражданина. Рационалистический и схематичный театр Вольтера был представлен «Заирой» и «Магометом». Исполнялись мольеровские {10} комедии в вольном переложении, иногда в приспособлениях и сокращениях — «Скапиновы обманы», «Мещанин во дворянстве», «Сганарель», «Мизантроп», «Дол Жуан», — а вместе с Мольером и русские комедии классицистской эпохи: ядовитая сатира Капниста на судебную ябеду получила доступ на сцену; навсегда и крепко утвердились обе комедии Фонвизина с их осмеянием галломании и сатирическими обличениями крепостничества. Еще долго звучали напевы комической оперы; «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова стал почти классической вещью и вместе со «Сбитеньщиком» Княжнина и его же «Несчастьем от кареты» положил начало новому драматургическому жанру — водевилю. Наконец, сохранились в репертуаре слезные комедии XVIII века — «Беверлей» Сорена и «Лондонский купец» Лилло.

Это наследие было разнообразно и своеобычно, как вообще особен и оригинален был ранний русский классицизм. Ученик и последователь западного искусства, русский театр XVIII века переработал уроки французского классицизма в новое и, может быть, не менее блистательное целое. Он не подражал пассивно тому, что было получено с Запада, ученик с самого начала своего ученичества проявил творческую индивидуальность и творческую волю, создав своеобразное и сложное, «варварское» явление русского классицизма. Однако этот начальный период был так густо насыщен идейно-эстетической жизнью, что окончательно изжить его следы можно было только десятилетиями. И первая четверть XIX века на театре, принявшая репертуар предшествовавшего века и специфическую манеру его исполнения, завершала эпоху классицизма и одновременно прощалась с ним.

Русский классицизм в себе самом нес элементы, которые должны были и разложить его, но в свою очередь и послужить зерном драматургии последующих лет. Нарушая историческую цепь развития, русские классицисты заимствовали у Запада то, что на Западе появлялось разновременно, в различные, а иногда и противоположные — по смыслу и существу — эпохи. Двести лет, в течение которых родился, расцвел и пришел в упадок французский классицизм, Россия вместила едва ли в полвека самостоятельного существования русской литературы, которая не только органически усвоила принципы чуждого ранее искусства: менее всего она медленно и постепенно следовала по пути его развития. Классицизм рисуется на русской почве хаотическим и смешанным: он соединял черты раннего ортодоксального {11} классицизма с чертами позднейшими и включал литературные и театральные формы, может быть, даже и противоположные его принципам, как, например, так быстро и победоносно восторжествовавшую у нас слезную комедию. Одной из основных причин, по которым русский классицизм в поэзии и на театре оказался далеким от первоначальной чистоты и четкости своих западных образцов, служило то обстоятельство, что русская литература в течение короткого сравнительно промежутка времени усвоила и переработала не только Расина, Корнеля и Мольера, но и одного из первых ожесточенных врагов классицизма, Дидро, но и Бомарше, создавшего наряду с комедией о графе Альмавиве и хитром севильском брадобрее сентиментальную пьесу «Евгения», возбудившую гневные нападки Сумарокова. Русский театр усвоил не только канонизированные и освященные драматические жанры — трагедию и комедию, но вместе с ними и комическую оперу и слезную комедию, где ломалась классицистская форма и выдвигались новые театральные требования. Французский классицизм прожил полтораста лет, прежде чем эпоха Просвещения выдвинула энциклопедистов и заставила философа Дидро, неожиданно ставшего теоретиком театра, бросить французской сцене слезную комедию «Отец семейства». В русском же театре первое появление мещанских драм и слезных комедий отделил от самодельных трагических опытов Сумарокова едва ли тридцатилетний промежуток. Короткие сроки, в которые Россия восприняла все многообразные, сменявшие друг друга жанры, не позволили XVIII веку подвести итог его кипучей и противоречивой литературно-театральной жизни. Вряд ли осознали внутренние противоречия такого поспешного усвоения и сами художники. Поэтика классицизма формулировалась в России в общих и схематических выражениях и вряд ли соответствовала разнообразию литературных и художественных явлений. Она повторяла теорию классицизма в ее чистом виде, но конкретная жизнь искусства видоизменялась согласно условиям русской действительности или влияниям позднейших западных течений. Теория не успевала следовать за незаметными на первый взгляд, но, однако, существенными изменениями театральной поэзии. Установилось парадоксальное положение: заимствованные с Запада театральные формы в себе несли противоречие. Их еще не улавливала полностью теоретическая мысль. Между тем вырвавшаяся воля к творчеству жадно перерабатывала все доступные формы — слезные и сентиментальные {12} комедии она иногда облекала в одеяния классицизма, а в строгую классицистскую комедию часто вносила черты злободневной современности. Многое внутри русского классицизма становилось разрушительною силою, готовившей взрыв, которому суждено было сломать самый классицизм. В первой четверти XIX века в результате явного взаимовлияния и смешения старых жанров произошло выделение новых принципов драматургического и театрального построения.

Вместе с этим репертуар, оставшийся в наследство XIX веку, продолжал требовать разрешения основных проблем *формы*, поставленных классицизмом. Пушкин не случайно говорил о «варварском изнеженном» языке трагедий Сумарокова[[2]](#endnote-3). Одной из существенных причин варварского характера русского классицизма являлся материал, которым приходилось оперировать поэту и актеру, не только чисто словесный — *слово* и *речь*, но и гораздо более — бытовой, психологический, поскольку дело шло о национальной русской жизни, подлежавшей творческому оформлению, о создании русских характеров и образов в соответствии с бытом современной эпохи. Дело шло о выработке поэтического языка, о сценической речи, о технике игры, о сценической манере актера. Продолжалась трудная и упорная борьба за овладение классицистской формой, за подчинение ей или по крайней мере хотя бы мнимое примирение с ней трудного, тяжелого, а вернее всего, и противоречащего ее требованиям материала. Обычно побеждало одно из двух начал: или поэты, стремясь овладеть новой для них формой, увлеченные эстетическими заданиями, уходили в торжественную и монументальную риторику, пышную и тяжелую, подобно сумароковским и княжнинским трагедиям, и воздвигали еще неискусными руками варвара-архитектора из прекрасного, но неотделанного мрамора пышный и грубый дворец русской поэзии XVIII века; или же наоборот — этот грубый, неотесанный материал сбрасывал формальные ухищрения и за нарядами французского классицизма возникали лица русских подьячих и купцов со здоровой русской народной речью.

Классицизм передал XIX веку влюбленность в слово. В слове все подлежавшие разрешению противоречия возникали наиболее ясно. Слово предопределяло сценическую манеру исполнения и в значительной мере сценарий пьесы. Благодаря культу поэтического слова драматургия в театральном искусстве XVIII века играла определяющую роль. {13} Французский классицизм довел искусство слова до предельной завершенности и поставил перед актерами твердые границы декламационных правил. Перед русской драмой классицизм впервые выдвинул вопрос о ритмическом и поэтическом оформлении словесного материала. Произведенная безумным, но гениальным пиитом Тредиаковским замена силлабического размера тоническим нуждалась в разработке. Нужно было найти и утвердить ритмические основы языка. Нужно было усвоить и обработать словесную орнаментовку — мифологические олицетворения и аллегории, свойственные французской поэзии, богатый запас эпитетов, звуковую инструментовку, — то умение рисовать словом, которое сделало из французского классицизма поэзию слова и острой отточенной мысли. В русском стихе, которому предстояло сделаться гибким, удобным и послушным орудием для воплощения нахлынувших мыслей и чувств, в свою очередь возникают великолепные vers à retenir: «Росслав я в лаврах был и в узах я Росслав». Тяжелый и звучный александрийский стих становится каноническим для трагедий:

«Россия, ты должна торжествовати мною,  
Тут власть молчит, и я из власти исключен,  
Лишь добродетели единой посвящен».

Разделение на трагедию и комедию помогало выработке поэтического языка. Для трагедии в качестве основной задачи возникло овладение общими принципами классицистской поэзии: ритм, метр, словесная и звуковая инструментовка играли в ней преобладающую роль. Комедия имела преимущественно дело с другим, не менее существенным, вопросом о национальном колорите, пронизывавшем слово в комедии. Сумароков, создававший схематичные и строгие монологи своих обобщенных, идеализированных трагических героев, в комедиях приближался к народной речи и стилизовал ее в четких репликах и диалогах; еще ярче и совсем глубоко сделал это Фонвизин своими комедиями, где разговорная речь прорывалась сквозь обязательные преграды правил обусловленного вкуса. И это соединение классицистских правил с народной и современной разговорной речью, или тяжкая риторика еще поэтически не оформленного, но прекрасного и звучного языка, снова придавали своеобразный варваризм классицистскому искусству в русском преломлении. Новые размеры уже вторгались в русскую поэзию. Их услышали в комических операх. {14} Там пелись народные романсы. Совсем не александрийским стихом пел мельник Аблесимова песенку о том,

«Как шли старик с старухой из лесочка,  
Из лесочка,  
С ними дочка,  
Пригожайка».

В «Гостином дворе» Матинского зритель легко узнавал свадебные напевы и величания. В слезных комедиях на сцену переносился журнальный язык современности, и герои ее говорили языком Карамзина. Так происходила борьба за овладение словом.

Влюбленностью классицизма была любовь к слову — и потому актерское искусство в значительной мере оказывалось искусством декламации, искусством звукового жеста. XIX веку с самого начала суждено было окончательное овладение словом и его освобождение; какой ценой — показало первое двадцатипятилетие. Подобно слову, психологический и бытовой образ оформлялся в репертуарном наследии XVIII века несколькими еще не приведшими к окончательному завершению путями. По существу, речь первоначально шла о создании театра трагических и комических *масок*, явственно сквозивших в твердо установленном делении на амплуа, о создании повторяющихся характеров, обусловливавших развитие действия в трагедии, комедии и комической опере. Каждый жанр требовал своих масок и ставил их в качестве сценического задания актеру. Если трагедия знала королей, злодеев, любовников, героинь, то комедия требовала влюбленных, опекунов, пронырливых слуг. Русская трагедия XVIII века овладевала общими масками; герои трагедий Княжнина и Сумарокова — Росславы, Димитрии Самозванцы, Христиерны, Хоревы — прежде всего представляли собою обобщенные и сгущенные театральные образы, а затем уже, и в гораздо меньшей степени, индивидуальные характеры. Указанный французским искусством принцип идеализации в нашей трагедии был доведен до логического завершения. Сгущенность и схематичность иногда казались гиперболическими, а подчеркнутая насыщенность страданий и радостей — предельной. По существу, каждый образ выражал мечты русского дворянина XVIII века о самом себе, являясь переложением доблестей французских трагических героев в обстановку пышного екатерининского двора. Русская сцена являла особенный и идеализированный мир, мир особенных существ с преувеличенными страстями, мир страшных, суровых {15} или кукольно нежных масок — условный и «варварский» мир русской трагедии. Комедия, напротив, требовала своих национальных масок. Наряду с созданием обобщенно-идеализованных образов актер должен был взглянуть в глубины народной жизни. Впрочем, и трагедия в причудливости своих Димитриев Самозванцев гиперболически сочетала европейские традиции с пороками екатерининской России. Авторы комедий, однако, совершили наиболее реальные шаги по пути овладения конкретным материалом действительной российской жизни. Подобно Росславам, и здесь были свои Прелестины, Крутоны и Любимы — новые и причудливые сочетания французского схематизма и идеализованных мечтаний русского поэта о людях добродетельно прекрасных или злодейских. Но наряду с ними возникали и образы резко сатирические и пародийные. Комедия раскрывала в том или ином действующем лице черты определенной личности: в сумароковском Трессотиниусе не трудно было узнать карикатуру все на того же гениального упрямца Василия Тредиаковского. Одновременно комедия искала национальных масок в изображении представителей тех или иных профессий, сословий и состояний; в ней возникали грубые, иногда балаганные, иногда резко натуралистические маски подьячего, помещика, крестьянина, доктора, петиметра и пр. Комическая же опера и здесь лукаво и хитро проводила на сцену своих офранцуженных крестьян и русифицированных пейзан, стремясь к наибольшей свободе и легкости образов. Единое эмоциональное зерно, единая воля образа брались обобщенно и схематично. Такое строение образа придавало ему динамический характер в общем ходе развития действия, но одновременно подчеркивало его условность. Так появились морально тенденциозные или же сгущенно комедийные маски. Это был путь искушающий и бесперспективный. Но уже сквозила неожиданная легкость в комических операх; нежная чувствительность окрашивала героев слезной комедии. Не эти ли жанры дадут примирение трудным опытам построения образа? Здесь происходило своего рода обнажение образа, вернее, его внутренних качеств; таким же обнажением внутренних качеств образа, его единой воли, его основного зерна вне психологических Деталей, с ясным и подчеркнутым выделением его сценической природы было и искусство тех актеров, которые в начале XIX века следовали традиции XVIII.

Третьей проблемой, переданной, подобно проблемам слова и образа, на разрешение XIX века, была *композиция действия*. Она не могла быть вполне и исчерпывающе формулирована {16} теоретическими правилами классицизма. Для практики русского театра были важны не столько самые правила о трех единствах и не столько правила об экспозиции, завязке, подъеме перипетии и катастрофе, сколько сама возможность *обработать* согласно этим правилам избранный драматургом материал для сценического представления. Происходило первое познание первоначальных законов театрального действия и вместе с тем жадное усвоение и переработка средств драматургического и сценического воздействия на зрителя. Тяжкие границы формы помогали строить театральное представление. Но основы классицистского сценария были поколеблены с первых шагов — недаром Екатерина мечтает о пьесах «без сохранения театральных обыкновенных правил» и в качестве руководящего образца берет Шекспира. И хотя еще в 1808 году «Драматический вестник» перепечатывает статью, заимствованную «из сочинений Волтера» «О правилах трех единств», и патетически восклицает о том, что «все народы стали уже почитать те времена варварскими, в которые таковой опыт был неизвестен великим творческим умам, например, *Дон Лопецу де Веге и Шекспиру*»[[3]](#endnote-4) — подобное заявление свидетельствует об обаянии классицистских традиций более, чем о действительном состоянии театра. Комические оперы и слезные комедии незаметно, но существенно разрушили стройную ткань классицистского сценария. Драматурги овладели всеми первоначальными приемами своего ремесла: трагический монолог, обращенный к зрителю; диалогический спор, обмен колкостями в комедии; параллелизм действия, комические противоречия, пение куплетов и романсов в комических операх; разговор с публикой, переходы от преувеличенных страданий к тихим слезам и утешительной улыбке слезной комедии, — все это богатство основных сценических эффектов раскрылось в русском репертуаре классицистской эпохи. Речь шла об усвоении приемов драматургического мастерства. И Сумароков, и Фонвизин, и Княжнин, и Лукин, и Николев, и Плавильщиков искали осуществления этих приемов то в высокой трагедии из полулегендарной русской истории, то в комической опере на народные темы, то в резкой сатирической комедии, которая спустя полтораста лет остается живым свидетельством мастерства первых русских драматургов. Именно о мастерстве необходимо говорить применительно к классицизму. Он привел к ряду формальных завоеваний и к первой существенной постановке вопроса о форме. Эту эпоху с полным правом можно назвать {17} если не временем утверждения мастерства — то веры в принципиальную необходимость мастерства в искусстве.

Общественно-историческая ценность репертуара, донесенного до XIX века, определялась, конечно, не его формальными качествами. Они сами обусловливались внутренней сущностью художественного произведения. Пафосом классицизма был рационализм. Идея и мысль оправдывали факт существования художественного произведения. Классицизм бросил в русскую жизнь ряд идей, ранее так точно и определенно не формулированных. Классицизм и здесь обнаружил противоречие своего запоздалого усвоения: в воздухе носились идеи эпохи Просвещения, Екатерина уже создала свой «Наказ», от которого позже отреклась, а Радищев, Новиков и мартинисты декларировали свои вольнолюбивые идеи. Наряду с утверждением принципов просвещенного абсолютизма здесь звучали простые и твердые слова о *верности, доблести, любви, дружбе* — те основные истины, которые, будучи утверждены в эпоху пробуждения духовной и общественной жизни страны, послужили отправным пунктом в дальнейшей эволюции общественных идей и взглядов. Сумароков изображал трагический разлад между дружбой и любовью; Княжнин писал о верности отечеству и об обязанностях идеального монарха; Фонвизин наряду с проповедью педагогических принципов вскрывал противоречия русской жизни. Схематически стройное мировосприятие этих драматургов было необходимым историческим этапом на путях русского искусства, а в то же время и тем зерном, из которого проросло сознание новых требований к государству, обществу и личности. И вот наряду с ясными и категорическими формулами классицистского мировоззрения в слезных комедиях защищались права чувства и человека, хотя отвлеченно и схематично, как и все искусство той пышной эпохи. Созданный просвещенным дворянством, историческим ходом вещей поставленным в положение передового класса эпохи, классицизм совершил существенный шаг вперед в русской культуре, как бы ни противоречили друг другу реальная жизнь России в екатерининскую эпоху и идеи, раздававшиеся со сцен русских театров. Об этих-то проблемах и противоречивых качествах классицизма рассказывал оставшийся в наследие XIX веку репертуар: трагедии Княжнина и комедии Сумарокова по традиции исполнялись в первые годы нового столетия на московской сцене. Но холодный пафос рационализма, переносивший зрителя в идеальный мир умопостигаемых образов, исчезал {18} под влиянием тех противоборствующих элементов, которые были восприняты одновременно с классицизмом и к освобождению которых принуждала новая эпоха. По существу, метод классицизма был экспериментальным. Классицизм всегда ставил вопрос о том, как и каким образом должна вести себя определенная трагическая маска при таких-то и таких-то изменяющихся условиях. Эксперимент должен был уступить место жизни чувства и личности — не напрасно эти начала еще в эпоху раннего классицизма звучали в комической опере и в слезной комедии. Эти же начала жили и в актерах, хотя ряд исполнителей на московской сцене продолжал явно выраженную традицию XVIII века.

## 2

Театр ортодоксального классицизма удовлетворял потребностям и идеологии аристократии. Между тем рядовой городской читатель предпочитал авантюрную литературу XVII – XVIII веков. Помещичьей и мещанской массе она была гораздо ближе, чем чистые проявления классицизма. Чтением этих классов являлись романы о Фроле Скобееве, о Еруслане Лазаревиче, «Несчастный Никанор, или Приключения российского дворянина Г.», «Жизнь и приключения Ваньки Каина», «Похождения Ивана гостиного сына». Не эти ли интересы и симпатии зрителя, ознакомившегося с классицизмом, поддерживали также сценическое существование комической оперы и вызвали слезную комедию? Уже в екатерининскую эпоху театр считался с интересами, желаниями и волею публики, и его развитие совершалось под непреложным влиянием зрителя. В первую четверть века привлечение в театр более широких кругов становится еще более явным. Происходило сближение зрителя и художника. Художник учитывал интересы зрителя, и зритель существенно влиял на репертуар и стиль исполнения. «Самая малая часть (публики. — *П. М*.) принадлежала к среднему состоянию; остальное было ближе к простонародью, даже к черни, — записывает в своих воспоминаниях Вигель. — Русский наш театр был оставлен толпе приезжих помещиков, купцов и разночинцев. Тощий наш репертуар ей казался неистощимым; без скуки и утомления слушала она беспрестанно повторяемые перед ней трагедии Сумарокова и Княжнина, национальные оперы: “Мельник”, “Сбитеньщик”, “Розана и Любим”, “Добрые солдаты”, “Федул с детьми”, {19} “Иван царевич”»[[4]](#endnote-5). В 1808 году «Драматический вестник» писал: «Усовершенствование нашего театра нечувствительно переменило образ мыслей наших ремесленников: тот из них, который за несколько лет пред сим, имея излишние деньги, пошел бы в буйстве убивать и время, и здоровье, идет теперь в театр. Оное же обращает на себя внимание людей большого света, приученных иностранными воспитателями глядеть с некоторым презрением на отечественные произведения ума. Уже большая часть из них говорит без стыда, что они плакали в “Семире”, “Дидоне”, “Эдипе”, “Пожарском”, смеялись в “Недоросле”, “Модной лавке” и даже (боюсь, чтобы не сказать в дурной час) начинают насмехаться над слепыми обожателями иностранного»[[5]](#endnote-6). Эта публика потребовала в итоге иных приемов драмы и иных мотивов, чем давал правоверный классицизм. В большинстве своем наивная и непосредственная, она восхищалась такими же наивными подчеркнутыми приемами поэзии и театра. Ее мнение не являлось мнением знатока и основывалось на непосредственном увлечении, на живом и быстром отклике сцене. Могло ли остаться неизменным русское классицистское искусство при преобладающем влиянии такого зрителя? Он требовал новых средств сценической и поэтической изобразительности и постепенно выделял драматургов и поэтов, которые удовлетворили бы его интересы. Происходило преодоление французского классицизма. Близкие зрителю сюжеты и облегченные для восприятия формы создавали новые сценические жанры; противоречия русского классицизма делались очевидными.

Театр шел по пути сближения интересов зрителя и театра. В конечном итоге они совпадали. Классицизм опускался в толщу жизни все более широких слоев, а оттуда поднималось требование авантюрных сюжетов, нового, более реалистического освещения жизни, приближения образов к зрителю, к его переживаниям и чувствам, подобно тому как похождения «несчастного Никанора» в романе отвечали этим потребностям читателя. Если уже для XVIII века комические оперы и слезные комедии отнюдь не являлись только художественными безделушками, но отвечали внутренним потребностям зрителя, то расширение тем и средств сценической изобразительности сделалось особенно явным в первой четверти века, когда русская литература все более и более начинает говорить языком не только «двора», «благороднейших министров», «премудрейших священноначальников», «знатнейшего дворянства»[[6]](#endnote-7).

{20} Дворянство оставалось господствующим классом. В его руках сосредоточилось руководство общественной и культурной жизнью. Однако одновременно с окончанием пышного царствования Екатерины, стремившейся к созданию подобия просвещенной монархии, с падением мрачной реакции павловского царствования, когда искусство отодвинулось на второй план и находилось в пренебрежении у правительства, произошел почти полный отрыв художников и поэтов от двора. Прежняя тесная зависимость порвалась. Все большая свобода мысли проникает в их творчество. Пробужденные в екатерининскую эпоху идеи не остались бесплодными и получили дальнейшее развитие. Свободнее, смелее и значительнее делаются формальные поиски. Вспахивание мысли вызвало новое и могучее напряжение творческих сил.

Театр стоял в самом начале века как будто вдалеке от передовой общественной, культурной жизни. Иногда он, как это явно следовало из репертуара, передавал в более широкие слои достижения классицизма, искал новых доступных и желанных для зрителя форм и популяризировал идеи XVIII века. Одновременно он играл все ту же организующую роль, как и в предыдущем столетии. И она простиралась на более широкий круг зрителей. Но театральная жизнь все же не была так богата, как литературно-поэтическая. В литературе, в поэзии ликвидация классицизма происходила оживленнее и напряженнее. Так, начало александровской эпохи ознаменовалось возникновением ряда обществ и кружков. Сентиментализм и романтизм имели горячих приверженцев и теоретиков. Театр перерабатывал и показывал эти течения своеобразно — в зависимости и в соответствии с происходившим изменением состава зрителей. В литературе возникли Вольное общество любителей словесности и художеств, Общество любителей российской словесности при Московском университете, шишковская «Беседа», знаменитый кружок Оленина, позже — «Арзамас». К литературе было приковано внимание наиболее интеллигентных и передовых слоев — театр не имел того ведущего значения передового искусства, которое он завоевал в XVIII веке. Теперь новые идеи проникают через лирику, стихи, повесть, и даже мрачный конец александровского царствования, так противоречащий его мнимолиберальному началу, не был в силах заглушить жизни, вспыхнувшей в первые годы века. Возбужденное началом века внимание к литературе и интерес к ней не могли пасть. Одновременно с углублением {21} внутреннего содержания возрастал напряженный интерес к форме, ее тонкий, умелый критический анализ, строгий разбор знатоков. Это было время появления любителей художеств, тонких судей и ценителей эстетических форм. Таких же знатоков и любителей искусства знал и театр. Но их круг оказался значительно уже, а количество незначительно. Однако замечательна была их тесная и неразрывная связь с реальным и конкретным театром. Они объединялись преимущественно вокруг вопросов драматургии и ее сценического воплощения; в годы после Отечественной войны их роль на театре стала особенно явной. Драматурги и деятели театра — Кокошкин, Загоскин, Шаховской, или такие личности, как известный своими театральными воспоминаниями любитель и энтузиаст театра Жихарев, или будущий автор «Семейной хроники» Аксаков, — создавали вокруг театра атмосферу любви и признания. Они принадлежали не только к знатокам и ценителям поэтических красот пьесы или драмы; с еще большим вниманием и умом они подвергали подробному и умелому разбору игру актеров и впервые, может быть, в России утвердили принципы сценической критики. Не встречалось ни одного сколько-нибудь серьезного явления театральной жизни, мимо которого они бы прошли; сам Жуковский посвящает ряд критических страниц приезду Жорж и ее основным ролям. Любители театра не группировались в определенные общества, подобно литературным. Их было слишком мало. Несущественны были и их эстетические разногласия. Непосредственная театральная жизнь казалась им драгоценнее. Требования к театру стояли приблизительно на одном уровне, без резких противоречий и столкновений. Ежевечерние посетители театра, они неуклонно следили за развитием актерских талантов, и их преимущественные интересы сосредоточивались вокруг эстетических — а не публицистических — оценок увлекательных для них театральных очарований. Совершенно не случайно драматурги первой четверти века все ближе и ближе входят в реальную жизнь сцены, на практике знакомясь с ее требованиями и условностями. В лице ряда своих представителей поэзия идет на службу к театру, авторы становятся специалистами-драматургами, творящими для сцены, иногда для определенных актеров, со специальными сценическими заданиями. Так происходило сближение литературы со сценой, и если конец XVIII века знаменовал преобладание поэзии над собственно сценическим искусством, то первая четверть XIX века передает {22} ему руководящую нить. Таким образом шло встречное движение. Новый и все расширяющийся круг зрителей требовал не только новых тем, но и новых средств сценической выразительности; специалисты-драматурги и знатоки театра стремились к утончению театральных приемов; театр развивался в атмосфере всеобщего признания и любви — любви, обращенной теперь к специфическим его особенностям и очарованиям, а если и вспыхивали жаркие бои, то непременно вокруг проблем и оценок актерской игры.

Не будем преувеличивать значения театра в общественной и политической жизни страны. Многое из литературных, поэтических течений приходило в театр с запозданием или в упрощенном виде. Первая четверть века замечательна увлечением театром как эстетическим явлением. В начале XIX века происходила спецификация искусств: и литературы и театра. Театр в этот период освобождался от посторонних примесей, искал тех специфических сценических приемов, при помощи которых он мог бы впоследствии выполнить лежащие на нем внеэстетические общественные и иные задачи. Выполнял он их, впрочем, и в описываемую эпоху: но своими, лукавыми, хитрыми, только театру свойственными приемами. Эти приемы вели пока в гораздо большей степени к организации чувств и эмоций зрителя и в меньшей степени к непосредственному воздействию на его мысль.

Начало века было либеральным, конец царствования — реакционным. Переломом оказалась патриотическая волна Отечественной войны. Однако эти общественные перемены могли наложить ту или иную окраску на литературу и театр, но уже не могли изменить или удержать ход и течение русской литературно-поэтической жизни, в особенности после войны, когда одержанные великие победы, сознание отечественной силы, восстановленная и укрепленная связь с Западом дали новые образцы и новые формы творчества и вместе с ними новые толчки для вольной мысли. Передовое дворянство жаждало осуществления своих прав, реакция вызвала противодействие — скоро возникает декабризм. Внутренняя общественная жизнь сложна и богата. Не все проникало на театральные подмостки, в особенности на подмостки *императорского* театра, которому было не только труднее, но почти невозможно освободиться от влияний двора. Скрытое в слове становилось на театре особенно очевидным и слишком явным, и театр более всего подвергался государственному {23} надзору и усиленной цензуре. Может быть, поэтому ХОД его развития не был так блестящ, как полет литературной жизни, и поэтому его формальные завоевания были значительнее его идеологических достижений. Поэтому «освобождение» на театре прозвучало в особенных формах, как бы ему ни противоречили обстоятельства подцензурной жизни. Приведем в качестве примера официальную мотивировку снятия с репертуара пьесы Н. Н. Сандунова «Капитан Хантилла», переделанной из лесажевского «Жиль Блаза». Московский главнокомандующий А. А. Беклешев писал 28 апреля 1805 года в Петербург графу Завадовскому: «Милостивый государь мой, граф Петр Васильевич. На здешнем театре назначена была к представлению сочиненная г. Сандуновым, сенатским обер-секретарем, и цензурным комитетом пропущенная комедия в 5‑ти действиях “Капитан Хантилла”. По разным слухам о сей пьесе, что в ней помещено много мест особенных, значительное отношение имеющих и выражений смелых, и что она по сим причинам якобы в Петербурге цензурою не была пропущена, поставил я долгом остановить представление ея и вытребовать самую книгу к себе. По прочтении же, хотя и нахожу, что в самом “Жиль Блазе”, из коего вся пьеса почерпнута, и содержится несравненно более смелых изречений и вообще мыслей против правительства и лиц правительственных, но как книгу читает обыкновенно всякий про себя, а на зрелище собирается народ, так сказать, кличью, то не решая, чтобы она играна была, почел нужным отнестись к вашему сиятельству и донести его величеству о повелении ко мне, остановить ли пьесу сию вовсе или позволить представить ее на театре. Впрочем, мню я, что не нужно ли цензуре дать на замечание, чтобы по одобрении печатать пьесы для прочтения и для представления театрального делать различные уважения»[[7]](#endnote-8). Петербургский цензурный комитет считал, что представление пьесы «Увенчанная добродетель» Антона Автушкевича было бы возможным, «если бы окончание пьесы было сообразно отечественным постановлениям», требующим, чтобы узнанные и доказанные злодейства не оставались без «должного наказания». Пьеса же не отвечала этому требованию: «Сочинитель, заняв содержание пьесы из истинного происшествия, случившегося в проезд государя императора Александра I через Лифляндию, вымышляет, что работник, коему беспримерный монарх сей лично оказал помощь в приключившемся ему несчастии во время работы его при судах, был крепостной человек того {24} господина, которого родной его брат умышляет убить в сочиненной им драме. Сей вымысел, по мнению комитета, как оскорбительный для чести фамилии сего господина, совершенно противен 15 пункту устава о цензуре»[[8]](#endnote-9). Еще более усилились цензурные стеснения во второй половине царствования в связи с общим изменением политики в сторону реакции.

Цензурные стеснения, появление круга ценителей формы, эстетические задания, оставленные XVIII веком, наконец, сами первые, оптимистические годы XIX века — все толкало театр на формальные завоевания, насильственно ограничивало его интересы. Монументальная тяжесть сумароковского искусства сменялась легкостью и стройностью форм позднего классицизма. Противоречия формы и выражаемой ею сущности сглаживались. Принцип возросшего мастерства обязывал к утончению формы. Сквозь французский классицизм русское искусство приближалось к иным традициям и преданиям, к античности, к Древней Греции, к Риму. Дух сентиментального эпикурейства, легкого и радостного настроения перенес в Россию Парни и Фенелона, пасторали и эклоги, элегии и басни. Уже звенели в воздухе первые романтические ноты, и Жуковский начинал петь свои баллады. Писал Батюшков. В Царском Селе рос Пушкин. После тяжких пут екатерининского и в особенности павловского царствования в жизни и на театре происходил взрыв освобождающего лирического начала. Лирикой окрашено начало века. Лирика стала преобладающей окраской творчества. В театр она проникла впервые еще в предыдущем столетии — в комических операх и слезных комедиях. Зачастую там она носила рационалистический и скованный характер. Теперь лирическое начало высвободилось и залило театральные подмостки. Этим лирическим ощущениям мастера драматургии искали соответственного легкого и стройного воплощения. Лирика охватывает творчество актера и дает простор его искусству; в лирике, в том, что принято называть сентиментализмом, ищут отклика на свои личные переживания, мысли и ощущения более широкие круги зрителей, которые наполнили театр, принося в него свои мучения, страдания и радости. Так происходило примирение интересов поэта, актера и зрителя — благодаря общему настроению эпохи. Так происходило утончение актерского и поэтического мастерства.

Рационалистические принципы заменялись утверждением чувства как основы поэтического и художественного {25} творчества. Интерес к человеческой личности и к ее субъективным переживаниям все более и более яснел за проблемами доблести, верности и любви, четко сформулированными еще в прошедшем веке. Общественное и освобождающее значение позднего классицизма заключено в той проповеди прав человеческой личности, которая раздалась с театральных подмостков. Иногда эта проповедь звучала наивно, подобно романсам и куплетам в водевилях, иногда патетически — в слезной комедии и мелодрамах. Как будто бы на сцену переносятся элегии, заполнявшие книжки журналов, страницы альманахов, томики поэтических произведений. Проповедь Карамзина, стиль его повестей отразились теперь в пьесах. Так явственно и победоносно прорывалась лирическая стихия театра, и зритель был взволнован этой лирикой, в равной мере присутствовавшей и в новых трагических опытах, и в водевилях, и в комедиях. То, что ранее наметилось комической оперой, стало преобладающей стихией, основною струею, придавшей окраску театру данной эпохи.

В иные моменты, когда это лирическое волнение совпадало с общественными настроениями, театр поднимался на гребень волны государственной жизни. Так случилось в эпоху, предшествовавшую Отечественной войне, когда зритель бывал потрясен патриотическими доблестями, изображенными на сцене. На представлении «Димитрия Донского» Озерова «такой энтузиазм овладел всеми, что нет слов описать его. Я думал, что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьянелые, от восторга»[[9]](#endnote-10). «Невозможно ни описать, ни вообразить себе тогдашних порывов всеобщего восторга», охвативших зал при представлении «Всеобщего ополчения» Висковатова и балета «Любовь к отечеству» Вальберха и Огюста[[10]](#endnote-11). В комедиях Шаховского и Крылова, сатирически осмеивающих галломанию и англоманию петербургского и московского обществ, звучит та же лирическая ирония.

Порою интересы злободневные, кружковые литературные споры получали на сцене поддержку и разрешение. Особенно щедры были на такие намеки водевили с их куплетами, остротами, направленными против тех или иных «личностей», литературных противников. Шаховской в комедиях «Новый Стерн» и «Липецкие воды» сатирически осмеивал излишества сентименталистов; Писарев, замечательный водевилист и остроумный каламбурист, в куплетах расправлялся со своими журнальными врагами. Все из {26} того же патриотического настроения, поддержанного Отечественной войной, продолжала развиваться вражда ко всему иностранному, несмотря на то, что театр все еще находился под влиянием французского репертуара и искусства.

Между тем театр все более расширял круг влияния. Он захватывает провинцию. Во дворцах Шереметевых, Волконских и других продолжают существовать крепостные театры с многочисленными труппами, балетами и оркестрами. В поместьях и городах исполняются те драматические жанры, которые выковывал XIX век из наследия XVIII. Актерские и драматургические традиции получают поддержку в широких кругах. Возникает возможность сосредоточить актерские таланты около одного центра.

Тот лирический пафос, та поэзия нежных и утешительных чувств, которые ознаменовали поздний классицизм, несли оправдание формальным завоеваниям. Отсюда возникло овладение образом, словом и композицией действия — всем тем, что было оставлено русскому театру в качестве задания предшествующим веком. Из классицистской драмы, разорванной сентиментальными и романтическими веяниями, а еще более из слезной комедии и мещанской драмы постепенно вырастает мелодрама. Комедия приобретает живые и легкие очертания. Комическая опера переходит в водевиль. Такими путями происходило окончательное овладение сценическими приемами. На этих сценических приемах воспитывались Грибоедов и Гоголь, подготовлялось появление «Горя от ума» и «Ревизора». Дух лирики совпал с освобождением сценических и актерских возможностей. Оканчивались ученические годы — форма была преодолена. Рожденные XVIII веком и освобожденные XIX театрально-поэтические формы получили существенные черты и особенности.

## 3

Озеров сменил Сумарокова и Княжнина. Он был единственным трагическим поэтом десятых годов. Начиная с раннего «Эдипа в Афинах» и кончая «Поликсеной» все его трагедии шли на сцене московского театра. В его творчестве явственно отразился кризис классицизма, но его трагедии были замечательными достижениями в области формальной. Последний классик, он ушел далеко за пределы классицизма, и в его трагедиях сквозят черты сентиментальные, романтические; более того, применительно {27} к «Эдипу в Афинах» исследователь творчества Озерова полагал, что можно говорить о влиянии на Озерова Софокла[[11]](#endnote-12). Озеров сознательно расширял сюжеты и темы трагедии. Вместе с ним на сцену вторгается не только русская история с ее полумифическими Ярополками, Олегами и Димитриями Донскими, или античная мифология с Эдипом; наряду с влияниями Расина и Корнеля в его творчестве сосуществуют барды древней Шотландии и романтические напевы. Тот же исследователь, рассказывая о «Ярополке и Олеге», пишет, что «здесь в серьезной драме впервые прозвучали сентиментальные струны, дотоле не известные русской Мельпомене»[[12]](#endnote-13). Эти «сентиментальные струны» были, конечно, и ранее известны русскому театру, но в трагедии они были выражены ярко, смело и наиболее четко у Озерова. Его герои изменяют свой облик по сравнению с созданиями его предшественников. Лирическое начало проникает и в его трагедии. Происходит как бы некоторое снижение образов, приближение их к современности. В его пьесах разбросано множество мыслей, характерных для эпохи Просвещения. Уже в «Эдипе в Афинах» действующие лица получают не отвлеченные (как в традиционной трагедии), а более конкретные психологические характеристики; герои французской классицистской трагедии были современниками эпохи Людовика, умопостигаемые герои начального периода русского классицизма выразили мечты русского дворянина о самом себе; герои озеровских трагедий — современники либерального периода александровского царствования. В «Димитрии Донском» Озеров прибегает к умышленному нарушению исторических данных. Пьеса, которая явилась для молодого поколения «школой патриотического самоотвержения и гражданской доблести»[[13]](#endnote-14), имела своими героями не исторического Димитрия и не исторического князя Тверского. Героем трагедии стал Александр I, и в образе Донского Озеров нарисовал именно тот образ героического царя, каким рисовала Александра I современная легенда.

«Для сильных на земле долг первый знаменитый —  
Невинных охранять и слабых быть защитой».

Так обнаруживались философские тенденции эпохи Просвещения и отношение к Александру его современников. Правда чувств и внимание к личности, которых потребовал XIX век, в свою очередь требовали некоторой психологизации. Психологическая же правда неизбежно означала вовлечение образов в атмосферу и обстановку российской {28} духовной жизни. Может быть, наиболее ясно эти черты сквозили в трагедии «Поликсена», которую объявили несовершенной правоверные классицисты. Агамемнона, в сердце которого борются любовь и жалость (новый и неожиданный образ воина, за суровой внешностью которого живут нежность и ласка); Гекубу с ее лирическими заплачками; саму героиню трагедии Поликсену с ее бесплотной любовью и самоотречением — всех их пронизывал пафос лирических волнений, как полна лирики и основная тема трагедии.

«Среди тщеты надежд, среди страстей борьбы  
Мы бродим по земле игралищем судьбы.  
Счастлив, кто в гроб скорее удалится,  
Счастлив стократ, кто к жизни не родится».

Элегическое настроение последней озеровской трагедии сродни поэзии эпохи, элегиям и стансам Пушкина и Батюшкова. С той же элегической грустью, которая окрасила баллады Жуковского, рисует Озеров образы трагедии. Так возникали новые сценические и актерские задания.

Наряду с этим Озеров не придерживался строго единств и не боялся переносить действие из стана Улисса в палатку Агамемнона, а из палатки Агамемнона на могильный холм, предназначенный Поликсене. Бросив театру «правдоподобие чувств» и «истину страстей» и осовременив образы и чувства, Озеров оставался четким формально. Тот современник, который писал, что «александрийский стих Озеров гармонически довел до высшей степени совершенства»[[14]](#endnote-15), был не так уж неправ. Для современников стихи его звучали «настоящей музыкой, какой мы не слыхали»[[15]](#endnote-16). Монологи-элегии, диалоги, молитвы раскрывали лирическую природу его трагедий, над событиями которых, по существу, не тяготели ни античный рок, ни неотвратимость разрушительных страстей расиновской трагедии. Восприняв основные задания классицизма, Озеров стал его великолепным и гармоническим завершением.

Слезная комедия, раскрывавшая поэзию домашних чувств, повлияла на трагедию. Ее сменяла мелодрама. Мелодрама соединила приемы сценической изобразительности, свойственные трагедии и слезной комедии. На московской сцене игрались мелодрамы Пиксерекура — «Обриева собака» и «Христоф Колумб». Они пришли на смену торжествовавшим в начале эпохи слезным комедиям В. Федорова и Н. Ильина и пьесам все еще популярного Коцебу, который сохранит свое влияние даже в тридцатые годы. {29} «Лиза, или Следствия гордости и обольщения» Федорова и «Лиза, или Торжество благодарности» Ильина стали наиболее яркими явлениями сентиментализма на сцене. Как и в традиционной трагедии раннего классицизма, в них тоже возникал своеобразный идеализованный внутренний мир, но теперь уже мир средних людей, тех, которые в XVIII веке читали песенники, письмовники, авантюрные романы. Эти комедии удовлетворяли потребностям нового зрителя в благородных чувствах, тихих слезах и прекрасном самопожертвовании. Таково было логическое следствие господства классицизма — лирика не сразу высвободилась и еще скрывалась под налетом рационалистических рассуждений. В наследство от XVIII века осталась обнаженная морализация. Герои комедий тонко и подробно анализировали свои переживания: «Когда я взглянул на прелестную Лизу, то мое лицо вспыхнуло, когда я подошел к ней, сердце мое затрепетало, когда я поцеловал ее, то мне казалось, что я весь пылал»[[16]](#endnote-17). Защищая права чувства, герои прибегают к рационалистическим оправданиям своих ощущений, как будто бы на сцену перенесены строки карамзинских повестей. «Конечно, все эти неприятности ничто в сравнении душевных радостей взаимной любви и домашнего спокойствия. Что может быть для человека приятнее, драгоценнее, когда, возвратясь от должности, он бросается в объятия милой жены? Что может быть блаженней, очаровательнее, когда, нашед в милой девушке нечто небесное, неизъяснимое, получишь право на вечное его обладание? Придет ли тогда в голову мысль искать удовольствия в шумном свете, когда все радости в своем доме», — говорит влюбленный сын. «Не обманывай себя, Лиодор! — отвечает матушка. — Страсть тебя ослепляет… Где тот феникс, для которого ты отказался от удовольствий света, от приятных связей, от лестных выгод, от такой жены, которая бы с душевными достоинствами доставила бы знатность, богатство?»[[17]](#endnote-18) Образы героев, во многом схематичные, однако, уже выражали поэзию домашней жизни и любви, то есть чувств и стремлений третьего городского сословия — мещанства. «Простота, с которою выведены сии приключения, и связь их между собою совершенно оправдывает меня в глазах беспристрастного зрителя», — писал Н. Ильин в предисловии к пьесе[[18]](#endnote-19). «О, сколь пагубны могут быть следствия гордости и обольщения»[[19]](#endnote-20), — морализаторски заканчивает пьесу другой автор. И недаром Ильин поставил эпиграфом к своей пьесе строки Державина:

{30} «Почувствовать добра приятство  
Такое есть души богатство,  
Какова Крез не собирал».

Утверждению того же «приятства» добра посвящены пьесы Коцебу, давшие образец для театрального сентиментализма. Карамзин, некогда пропагандировавший Коцебу, мог быть удовлетворен: Коцебу стал одним из самых влиятельных драматургов. Вероятно, не только утешительная проповедь сострадания и прекраснодушия была причиной его преимущественного влияния. Оптимистический в самом существе своем драматург, покорно деливший людей на злодеев и добродетельных, упрощенный и вполне схематичный, строивший свое миросозерцание на основе нехитрых моральных уроков и монархических восторгов, поклонник и проповедник домашнего счастья и спокойного уюта, он умело строил интригу. Коцебу выделялся среди ранних его русских последователей. Внешне занимательные, но внутренне мало напряженные, его пьесы поддерживали волнение в зрителе и заставляли с интересом следить за распутыванием сложного клубка интриг, столкновений и встреч, неизбежно обещающих благополучное разрешение страданий. Интрига была обнажена, как обнажены и приемы морализации речи, образа, основной темы. Пьесы пересыпаны афоризмами типа «рука, поразившая беззащитного врага, никогда не обоймет благородно мыслящую женщину». Условный мир самоотверженных слуг, верных жен, страдающих матерей, героических дочерей подчеркивал морализаторские тенденции автора. Для этого времени значение его далеко не блестящего творчества, заслуживающего отрицания с точки зрения литературно-эстетических правил, было несомненно. Оно заключалось в сценическом характере его творчества. Сценические интересы определяли и построение действия и развитие характеров. Все приемы классицистской трагедии или французской мещанской драмы Коцебу доводил до предела. Неожиданность, перипетии, монологи, поворот от трагического к комическому, театральные эффекты, переодевания, битвы, подчеркнутая схематичность образов, преувеличенность страстей — таков богатый сценический арсенал, которым он пользуется. Один из его героев, злодей Пизарро, восклицает: «Что может удержать его, кроме головы сына его. А я воображаю, как он окаменеет от ужаса, опустит свой меч и уставит глаза свои на копье, по которому катиться будут кровавые капли». Коцебу еще {31} рационализирует над жизнью чувства и издали любуется самоотвержением, которое всегда оказывается вознагражденным. Он вводит ряд новых масок, таких же идеализованных и условных, как маски классицистской драмы. Любитель занимательной интриги, он пользуется масками неизвестного, покинутой любовницы, преступной матери, честной дочери. Сценический эффект обнажен, и часто ему Не подыскано иного оправдания, кроме непосредственного сценического назначения вызвать сладкий трепет волнения, подчеркнутый ужас или умиленные слезы у простодушного зрителя.

Рядом с Коцебу на московском театре шли «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева» из Шиллеровых трагедий; «Отелло», «Король Лир», «Макбет» из Шекспировых. Даже «Драматический вестник», стоявший на сравнительно крепкой позиции защиты ортодоксального классицизма, признавал, что Шекспир умножил «число хороших произведений нашего драматического искусства»[[20]](#endnote-21). Это был, конечно, не подлинный Шекспир, а по-прежнему в классицистской транскрипции, в переделке Дюси, в свою очередь переработанной русским переводчиком. Относительно «Короля Лира», переведенного Н. Гнедичем, «Драматический вестник» пишет: «Шекспир, а после его Дюсис представляют Леара совершенно сумасшедшим. Английский автор, жертвуя благородством трагедии вкусу своего народа и времени, выводит шута, который забавляет партер безумием старика. Французский переводчик хотя выкинул шута, но все же заставил бедного царя быть в беспрерывном сумасшествии. Русский же, избегая сей нелепости, а желая сохранить красоты, которые чудный Шекспиров дар умел поместить в оной, заставляет несчастного Леара в полном присутствии ума чувствовать и выражать горечь отца, изгнанного детьми»[[21]](#endnote-22). Строгий рационалистический вкус еще долго, но все более и более безрезультатно противился вольному построению действия и новым, более сильным, а иногда и неожиданным средствам сценической выразительности. Но к концу первой четверти века мелодрама, заимствовав от трагедии преувеличенность страстей, от слезной комедии непоколебимый оптимизм, нежные чувства и занимательность интриги, утвердила на сцене резкие и смелые сценические приемы и вместе с тем ознаменовала окончательное преобладание сценических интересов над литературно-поэтическими. Смело перебрасывая действие из одного места в другое, пользуясь экзотическими сюжетами, внося музыку, привлекая {32} новые образы, мелодрама стала преобладающим репертуаром театра. Достаточно прочесть чрезвычайно подробное, с явными указаниями на метод технического выполнения декораций описание места действия в мелодраме Пиксерекура «Христоф Колумб», чтобы понять то расширение средств сценической изобразительности, которое несла мелодрама. «Во время увертюры, изображающей сильную бурю, гром, дождь, град, ветер, рев волн, все должно содействовать, чтоб приготовить внимание зрителя и перенесть воображение его на ужасную сцену морской бури». Первое действие: «Театр разделен на две горизонтальные половины. Верхняя представляет заднюю часть корабля, командуемого Колумбом, от бизан-мачты до носа. Нижняя же часть составляет так называемую комнату Совета; оная, будучи со всех сторон закрыта, узка и невысока, должна занимать едва не четыре кулисы пространства… Две лестницы ведут на палубу; обе на высоте второй кулисы с перильцами, и обращены к носу так, что, сходя с оных, актеры оборачиваются спиной к зрителям». Второе действие: «Театр представляет открытое море. Видно только небо да вода. От второй до четвертой кулисы через всю ширину театра находится корабль Колумба, видимый поперек, с бакборда… Ванты, грот-стенга и фок-мачта образуют кулисы с правой и с левой стороны, так что середина палубы свободна. Палуба сия пратикабль со всех сторон… Корабль не более пяти футов поверх воды, так что палуба корабля в семи или восьми футах от пола сцены. Волны должны простираться до суфлерского места, и чем оных будет более впереди корабля, тем обманчивее для зрителя». Наконец, третье действие раскрывает следующую картину: «Театр представляет часть острова Руанагани. В конце театра лесистая гора со многими холмами… С вершины одного холма вышиною в двенадцать или пятнадцать футов и поставленного на четвертой кулисе с правой стороны, истекает источник, падающий в водоем, откуда, расширяясь на пять или шесть футов, низвергается двойным водопадом в ручей, коего берега усеяны цветами и тростником. Водопад должен быть натуральный… Впереди по обеим сторонам рассеяны хижины в виде конуса, покрытые банановыми, кокосовыми и другими листьями. Цветущие деревья и другие растения рассеяны по театру для увеличения приятности сего местоположения». Эти детальные описания места действия, сопровожденные точным рецептом их технического выполнения, характерны для мелодрамы.

{33} Герои мелодрамы — исторические образы или личности, в которых основные человеческие страсти находят преувеличенное и подчеркнутое выражение. Зерно образа — буря чувств и страстей. В выражении ее герои необузданны и свободны. Определяющий момент — интрига. Расширяя темы и сюжеты, мелодрама пользуется экзотикой; в одной из мелодрам Пиксерекура герой — индеец, «длинный, сухой и ужасно расписанный мужчина». В этой же мелодраме у каждого из островитян «на груди висит по золотой бляхе; сквозь ноздри продето большое золотое кольцо, и маленький золотой листочек налеплен на конце носа»[[22]](#endnote-23). Так возникает подчеркнутая внешность; в этой же мелодраме «дикие» говорят на непонятном «индейском» языке. Ведя своих героев по путям разнообразных страшных приключений, мелодрама дает успокоительный и утешительный финал и прорезывает трагические места взрывом взволнованных лирических чувств. Так, слезная комедия, мещанская драма и классицистская трагедия в результате взаимного сцепления создали волнующее и занимательное, специфически театральное представление, которое получило полное свое развитие уже в последующую эпоху.

Необузданная волна лирики искала и иных выходов. Уже в предшествующем веке комическая опера указала пути лирике. В XIX веке комическая опера преобразуется в водевиль, развивающийся на основе ее традиций. Из комических опер продолжал идти «Сбитеньщик» Княжнина, «Днепровская русалка» фигурировала в нескольких вариантах. Исполнялось «Похищение из сераля» Моцарта. С представлением «Медведя и паши» связано появление на сцене Скриба.

Может быть, именно комическая опера и водевиль достигли наибольшего торжества словесного мастерства. Оно не всегда осуществлялось в слезной комедии и мелодраме. Отчасти потому, что в значительном количестве те пьесы были переводными, и словесная ценность, интерес к слову отодвигались в них на второй план, отчасти потому, что их во многом определял момент композиционный. Для комической оперы и водевиля кардинальным моментом стал момент музыкальный. Куплет-романс, прерывавший действие и строившийся на общении актера со зрителем, оформлял разговорную, а не идеализованную речь героев сентиментальных повестей и героических трагедий. Но за всем тем сценарий водевиля оставался столь же условным и традиционным, как сценарий мелодрамы. Он заключался в сцеплении невероятных, но забавных приключений, {34} неизбежно сулящих радостный конец. В течение первой четверти века происходило зарождение водевиля, и невозможно еще провести четкую границу между ним и комедией. Однако его сценическая и поэтическая природа яснела и в композиции действия и в драматургических приемах. Комическая невероятность, возведенная в принцип, предопределяла забавную путаницу и неожиданность положений, условную речь в публику, игру слов, остроты, условность образа. Формальная законченность и легкость образа покупались ценою освобождения от какой бы то ни было психологизации. В существе образов лежали или неглубокое лирическое волнение, или незлобивая сатира с рядом характерных черт. И спектакль и пьесы строились как условная игра. Легкость формы соответственно вскрывала оптимистическое мироощущение, радостное восприятие жизни. Водевиль оказывался некоторой параллелью мелодраме, однако с иными приемами. Сочинение водевиля становилось для их авторов профессиональной игрой; иногда даже рядом упражнений на заданную тему: и знатоки требовательно обсуждали стройность композиции, остроумие куплета, тонкость каламбура, игру слов. Легкие образы, поставленные в трудные сценические положения, преодолевали, казалось бы, непреодолимые препятствия, чтобы окончить водевиль заключительным куплетом с просьбой о снисхождении, куплетом, одновременно разоблачающим вполне условный и почти иррациональный характер этого сценического жанра. По существу своему водевиль был инсценированной любовной авантюрой. Его темой служили любовные приключения, и вокруг этой темы не представляло особых трудов расшить те лирические узоры в сопровождении комических трюков, столь существенных для водевиля. Так от комической оперы театр перешел к водевилю.

На драматургии этой переходной эпохи, подчиненной театру, его обаянию, открывавшей тайны сценического ремесла, воспитывались Грибоедов, Загоскин, Хмельницкий и замечательнейший русский водевилист Писарев. Они явились и создателями комедии. По сравнению с XVIII веком характер комедии изменился, хотя ее приемы оставались тяжелее легкого водевильного мастерства. Как в комической опере или мелодраме, так и в комедии овладение формой покупалось ценою снижения образа, введением лирической струи. Комедия оставалась условной, и образцом для подражания оставался Мольер. После резких сатирических, иногда натуралистических изображений Фонвизина {35} и Сумарокова условный реализм комедии александровской эпохи вводит в круг условные маски, в которых легкие психологические наблюдения соединены с такими же легкими и несложными бытовыми чертами. «Драматический вестник» писал о «Рекрутском наборе» Н. Ильина: «Сия драма, по мнению нашему, может занять то место в словесности, которое занимают картины Теньеровы в живописи. *Сельская жизнь*, или, сказать просто, *крестьянский быт* представлен в ней так живо, так естественно, что воображение зрителя невольно переносит его в деревню»[[23]](#endnote-24). Если «Драматический вестник» давал такую характеристику мещанской драме, то она могла быть отнесена и к комедии — за одним исключением: живость и естественность принадлежали в комедии более развитию действия, чем бытоизображению. Богатоновы, Альноксаровы, Добросердовы толпой хитрых, чудаковатых людей заполнили сцену. То был веселый хоровод, в котором сценические трюки и комические приемы соединялись с легкими сатирическими обличениями преувеличенного сентиментализма, галломании, невежества. Большинство драматургов александровской эпохи, подобно Загоскину, Хмельницкому и Кокошкину, создают салонную комедию, в которой легко могут быть обнаружены основные театральные маски (например, субретка, хотя бы в лице русской крепостной служанки), речь в публику, финальные остроты, заключительные монологи, иностранная акцентировка в качестве комического приема и т. д. и т. п. Формально все было сделано блестяще. Характерность понималась в смысле сценического, а не психологического задания. Это был блеск диалога, мастерство слова, легкость образов, прекрасное умение распоряжаться замысловатыми сценическими трюками.

## 4

Эволюция репертуара, выделение новых сценических форм и драматургических приемов шли одновременно с эволюцией русского актерского искусства. Театр XVIII века в некоторых отношениях был театром литературным, театром, в котором поэзия и слово стояли на первом месте. По существу, искусство актера XVIII века явилось искусством слова и жеста в соответствии с требованиями классицистской драматургии. Центральный момент игры заключался в произнесении монолога, обусловленного рядом правил, предусматривавших не только точность логической {36} канвы монолога, но и его Музыкальное построение. Русское актерское искусство развивалось под непосредственным воздействием Запада. Приемы игры были перенесены из Франции. И для актерского искусства, как и для драматургии и для поэзии, первая четверть века считалась временем переломным, она окончательно открыла путь свободному актерскому творчеству.

Первый свой состав московская труппа образовала из актеров бывшего театра Медокса и крепостной труппы Столыпина. Список труппы, относящийся к 1809 году, носит следы деления на амплуа, ясно указывающего на XVIII век. Вот он:

«Список актерам и актрисам Российской труппы московского театра.

*Трагедии, комедии и драмы*. Роли царей в трагедии — Плавильщиков; первые роли — Петр Злов, Степан Мочалов; роли молодых любовников — Андрей Украсов; роли вторых любовников — Артамон Прусаков; роли третьих любовников — Иван Медведев; роли благородных отцов в комедии — Петр Колпаков; третьи роли и резонеров — Михайло Кондаков; роли наперсников — Евстрат Бодровский, Иван Фрыгин. Он же исправляет должность режиссера. Роли комических стариков — Михайло Зубов; роли вторых комических стариков и гримов — вакансия; роли слуг — Сандунов, Кавалеров; роли вторых комиков, карикатур и простаков — Алексей Лисицын; роли третьих слуг — Иван Романов. *Актрисы*: роли цариц и благородных матерей — Антонида Баранчеева; первые роли молодых цариц — Матрена Воробьева; роли первых любовниц — Анна Караневичева; роли молодых кокеток — вакансия; роли вторых любовниц — Елена Кавалерова; роли невинных — О. Лобанова; роли комических старух — Марья Никифорова; вторые роли старух — Феона Лобанова; роли наперсниц — Аграфена Шепелева; роли служанок — Софья Кураева, Прасковья Лобанова; роли вторых служанок — Феона Лисицына».

В списках оперной труппы повторяются имена Константина Кавалерова на роли слуг, Михаила Зубова на роли грима, О. Лобановой на роли второй певицы. Кроме того: «Первый тенор Соколов, второй тенор Черкасов, первый бас-демикарактер — Федоров, первый бас‑буф — Касаткин, второй бас‑буф — Воеводин, роли простаков — Фрол Муромцев. При всей труппе аксессуар — Василий Жуков. *Актрисы*. Роль первой певицы — Сандунова, роли комических певиц — Насова, Бутенброк, комических старух — {37} А. Лисицына, аксессуарные роли — О. Малышева, О. Уварова, роли маленьких детей — А. Колпакова»[[24]](#endnote-25).

Не только деление на амплуа носило следы XVIII века; не напрасно среди списков актеров названы Плавильщиков и Сандунов, а среди оперных актрис Сандунова. В их творчестве связь с предшествующей эпохой сказывалась особенно ясно. Первый трагик, первая певица и создатель типа русского слуги определяли манеру исполнения трагедий, комических опер и комедий. Уже говорилось о том, что искусство классицистского актера было искусством декламации — звукового жеста, и движения — пластического жеста. Не случайно одни и те же актеры участвовали в комической опере и в комедии. Умение петь причислялось к главнейшим актерским достоинствам: Мочалов-отец «пел очень порядочно»[[25]](#endnote-26). Так учились постановке голоса, извлечению из него звуковых эффектов, перенесению на сцену тех идеализированных величественных и монументальных образов, которые диктовала классицистская трагедия.

Плавильщикова, одного из последних представителей этой манеры игры, уже в некоторой степени затронули новые веяния. С. П. Жихарев готов считать его «единственным в то время защитником простоты и естественности на театральной сцене»[[26]](#endnote-27). Его игра была проста и величественна. В то же время другие современники признают, что он, «предавшись сверхъестественности французского трагического актера», слишком злоупотреблял силой звука, что портило его игру[[27]](#endnote-28). С излишком воодушевления в Плавильщикове соглашается и Жихарев. Оно было свойственно, конечно, не одному Плавильщикову, а вообще мастерству классицистского актера. Исполняя образы трагических героев, актер искал таких средств сценической выразительности, которые могли передать монументальную схематичность и отвлеченную психологию изображаемых героев. Плавильщиков, начавший свою деятельность в XVIII веке, а в первые годы XIX — уже старик, принадлежал к актерам-рационалистам, он подчеркивал логический смысл стиха, а не его эмоциональную сущность. По словам Жихарева, Плавильщиков, «начитавшийся Софокла и не допускавший никакой мечтательности в роли грека Эдипа, передавал эти стихи очень просто, с чувством одной только печальной существенности, в буквальном их значении и уподоблении. Голосом слабым, но решительным, без задумчивого мечтания и не придавая никакого постороннего значения стихам». В этом он сходился с {38} большинством трагических актеров классицистской эпохи. Однако в музыкальную построенность речи, звуковую напевность он вкладывает богатство интонаций, которое иногда кажется чрезмерным, и подчеркивает излишнюю напряженность исполнения. На протяжении одного короткого монолога быстро сменяет друг друга «глухой, прерывающийся голос», постепенное возвышение, «горькая ирония», «гордая решимость, резкость», «глубочайшее презрение», «печальное убеждение», «величайшее достоинство», «негодование и отвращение», горький упрек и т. п. «С выражением скорби и страдания», пользуясь паузами, он переходил от «иронического упрека» к «громкому выражению» в голосе и заканчивал монолог «с выражением величайшего гнева и как бы вне себя». Прекрасно изображал он людей души великой и твердой. Он играл тембрами голоса и владел лирикой. «Чувство ужаса, отвращение, омерзение отражались на нем (его лице), как в зеркале… [Он] имел огромные природные способности: звучный голос, сильную грудь, произношение огненное…» Метод его игры, таким образом, заключался в использовании до конца и до пределов всех возможных сценических положений и извлечения наибольшего звукового эффекта. Такими же предельными в смысле сценических эффектов были его мимика и жест. Играя Эдипа, он «с страшным восклицанием: “Храм Эвменид!” — вскакивал… с места и несколько секунд стоял как ошеломленный, содрогаясь всем телом. Затем мало-помалу приходил в себя, устремлял глаза на один пункт и, действуя руками, как бы отталкивая от себя фурий, продолжал дрожащим голосом и с расстановками», а «с окончанием стиха стремительно упадал на камень»[[28]](#endnote-29). Плавильщиков повторял и развивал традиции Дмитревского, который знал ту же интенсивность позы, то же подчеркивание отдельных мест, раскрытие их до предела, тот же и звуковой и пластический жест.

В последние годы жизни очень редко на московском театре появлялся Шушерин. В его творчестве заметны те же сценические особенности, что и в игре Плавильщикова. Конечно, и он всегда «ходил в трагедиях на ходулях». Умение учитывать материал взял он у классицистского театра. «Он рассчитывал не только каждый шаг, каждое движение, но, кажется, и каждую паузу между словами. Все свои роли твердил он и обрабатывал перед зеркалом… Он, так сказать, не играл, а повелевал над собою на сцене… Голос, осанка, движения — все было в нем до такой степени трагико-вычурное, что часто переходило не только {39} за пределы натуры, но даже и правдоподобия. И при всех недостатках Шушерин был великий артист. Да, великий! Потому что его недостатки были неотъемлемою потребностью века, который во всем искал одного наружного проявления, а над глубинами души человеческой скользил с французской легкостью и безотчетностью»[[29]](#endnote-30). Так возникала и монументальность исполнения, и то особенное ощущение, что актер не играл, а «повелевал» собой. Освобожденное творчество не отличало даже и больших актеров — ни Плавильщикова, ни Шушерина. Все же индивидуальные особенности и место Шушерина в истории русского актерского искусства несколько отличны от Плавильщикова. Воспитанник и любитель слезной комедии, он вносит в классицистские трагедии некоторую рационализированную сентиментальность. В роли Эдипа (по свидетельству того же С. П. Жихарева, подробно описавшего исполнение этой роли Плавильщиковым и Шушериным) у Шушерина «слабый, болезненный, совершенно изнемогающий голос», «трепещущая рука», «грустная мечтательность», иногда он говорит как бы «в полусне, тихо и медленно», «печально», «с горьким воспоминанием»; основная тенденция в толковании Эдипа — раскрыть несчастливца, ропщущего «ни предопределение судеб» и сожалеющего «о невольных преступлениях». Порою он «утирал глаза, как бы желая скрыть… невольно текущие слезы, и говорил с едва удерживаемым рыданием» или «глубоко вздыхал». Но и он умел оканчивать тираду «с каким-то воплем отчаяния и смертельного ужаса» или, «вдруг понизив голос и с содроганием протягивая руки вперед, как бы стараясь защититься от преследующих его фурий, отрывисто» говорил стихи, «опять постепенно возвышая голос», и, «наконец, всплеснув руками, разражался отчаянным воплем»[[30]](#endnote-31). Внезапные и противоречивые звуковые переходы, подчеркнутые жесты обозначали стиль классицистской игры, принадлежали традиционной манере. Между тем Шушерин был «невзрачен собой, довольно толст и мешковат». Но «ум, искусство и, так сказать, отчетливая отделка роли» заменяли ему «звучный голос, сильную грудь» и «огненное произношение» Плавильщикова[[31]](#endnote-32). К тому же он был уже стар и, по мнению Н. А. Полевого, «Москва рукоплескала ему только как памяти прежнего дарования»[[32]](#endnote-33).

Из актеров, принадлежавших собственно первой четверти века, наиболее точно придерживался традиций классицистской игры Степан Мочалов-отец. Однако в его исполнении эти традиции лишались чистоты и четкости, характерных {40} для Плавильщикова и Шушерина. Его исполнение, конечно, носило влияние нарождающейся мелодрамы, хотя и оставалось искусством звукового и пластического жеста. «Он был любимцем Москвы»[[33]](#endnote-34), вспоминает Полевой. Слава его сына Павла поглотила его собственную репутацию. Его иногда готовы были признать даже «плохим актером» (С. Т. Аксаков). Но он был актером переломной эпохи, который еще не преодолел традиций классицистской игры и не нашел нового применения старым принципам. Один прием, всегда блистательный, удавался ему на московской сцене. «В каком-нибудь патетическом месте своей роли бросался он на авансцену и с неподдельным чувством, с огнем, вылетавшим прямо из души, скорым полушепотом произносил несколько стихов или несколько строк просто, обыкновенно, увлекал публику»[[34]](#endnote-35). «Он иногда закрикивался и, выражая ужас, разевал ужасно рот, стучал в гневе каблуками и часто не знал ролей»[[35]](#endnote-36); у него бывали воодушевленные места, но по большей части «одушевление приходило некстати, не к месту, одним словом, талант был заметен, но отсутствие всякого искусства, непонимание представляемого лица убивали его талант»[[36]](#endnote-37). Это был актер, избалованный и погубленный легким успехом.

Те же классицистские традиции сохранились и у актрис трагических — Баранчеевой и Караневичевой. Однако, по общему свидетельству, они, скорее, искривляли эти традиции. У Караневичевой существовал «один тон, что на сцене, что за кулисами, о движении страстей понятия не имеет, о пластике не слыхивала, актриса вовсе плохая, а читает хорошо»[[37]](#endnote-38). О ней писали, что она «роли молодых любовниц превращает в старых», что у нее «жеманство и отсутствие всякого чувства»[[38]](#endnote-39). Несколько лучшие отзывы о Баранчеевой, несомненно полезной актрисе, несмотря на то, что играла она почти беспрестанно и без всякого разбора всякие роли. Московский театр был талантами беднее петербургского. В Петербурге поздний классицизм выявили Семенова и Яковлев. Москва такими актерами не обладала. «Нельзя скрыть от Вашего Сиятельства, что появление г‑жи Семеновой на здешнем театре, так сказать, разлакомит только публику и с отъездом ее будет иметь невыгодное влияние на наши спектакли, в коих ослабятся доходы…»[[39]](#endnote-40) — писал Майков в Петербург. Однако гастроли Семеновой состоялись. Ее творчество оказало несомненное влияние на Борисову, которая — по свидетельству П. Арапова — подражала Семеновой. Возможно, {41} что Борисова вообще развивалась под влиянием Жорж и Семеновой, одновременно гастролировавших в Москве и демонстрировавших «напевность и быстрые переходы от оглушительного крика в шепот и скороговорку»[[40]](#endnote-41) — то есть все то же искусство звукового жеста. Слезная комедия создала особый тип артистки — Матрена Воробьева долго несла репертуар Коцебу и приемы исполнения его пьес переносила в трагедию. Подобно Шушерину, она была сентиментальна. Ее обвиняли в чрезмерной «плаксивости», но она часто заставляла рыдать зрителя.

О других актерах этого первого периода Малого театра вряд ли можно сказать что-либо подробно. «Герой и злодей» Прусаков исполнял роли первых любовников в трагедиях, драмах и операх: «всюду на ходулях»[[41]](#endnote-42), «ужасно махивал правой рукой и колотил себя ею по ноге»[[42]](#endnote-43). Злов играл «добрых героев, величаво и горделиво» и был «всюду хорош, где горячиться не нужно»[[43]](#endnote-44). Кончал свою карьеру Померанцев, игравший роли «благородных отцов». «Какая натура, какое чувство, какая простота! — писал об исполнении им одной из ролей Жихарев. — Абрам — не на сцене: он в своей избе, истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства и между тем нежный отец»[[44]](#endnote-45). Такова была уже изжившая себя классицистская традиция, соединявшая принципы классицистской игры с сентиментальной чувствительностью.

По линии комической оперы и комедии значительным явлением на русском театре была чета Сандуновых, впоследствии смененная четой Сабуровых. «В ролях подьячих и плутов Сандунов не имел себе соперников. “Скапиновы обманы” и “Ябеда” были его торжеством»[[45]](#endnote-46). В своей игре он в значительной мере исходил от традиций итальянской комедии масок и французской комедии. Впервые, конечно, творческая свобода актера была пробуждена именно в этих драматургических жанрах. В его игре отмечали буффонство, хитрость, плутовство. «Как живо он обменивался взорами, жестом и словами со своею партнершею. Он высматривал каждое движение того, с кем говорил, и, казалось, проникал его насквозь»[[46]](#endnote-47). Вместе с тем его условная игра явно рассчитана на зрительный зал. «Он объяснял зрителям взглядом, усмешкою и даже жестом грязную замысловатость авторов и свою собственную»[[47]](#endnote-48). Блистая чрезвычайной наблюдательностью, он принес с собой на сцену жанр. В роли Клима Гавриловича он был превосходен. «Настоящий подьячий с приписью; однако ж подьячий, который существует только в нашем воображении, {42} которого знаем по преданиям, но которого, конечно, никто из нас не видал: это карикатура и на бывших некогда подьячих»[[48]](#endnote-49). Ту же линию буффонады проводил любимый буфф райка Лисицын, который смешил Филаткой и ролью дурака в «Бобыле» Плавильщикова[[49]](#endnote-50). «Гримаса в разговоре, гримаса в движении — словом, олицетворенная гримаса даже и в ролях дураков, которых он представляет»[[50]](#endnote-51), — писал о нем Жихарев. При этом буффонном творчестве, конечно, происходило преодоление строгих классицистских правил, которого ждало актерское искусство. Это преодоление было в значительной мере и в традиционной классицистской игре Сандуновой. Однако в десятых годах XIX века, как рассказывали, Сандунова была женщиной в летах, небольшого роста, очень полная, чтобы не сказать, толстая, но пыталась плясать и прыгать, как восемнадцатилетняя хорошенькая, безыскусственная, веселая немочка. Принужденная постепенно отказываться от молодых ролей, она, подобно Сандунову, играла роли характерные. Однако она сохраняла свое обаяние, свойственный ей темперамент. Центром ее исполнения было пение куплетов и романсов, которыми она щеголяла в комических операх. Объем ее голоса — сопрано — был необыкновенен, она брала верхнее *mi* и нижнее *sol*. Ее мастерство, заключавшееся в легкости исполнения, послужило началом целой линии русского актерского искусства.

Чету Сандуновых сменила чета Сабуровых; Сабуровы перенесли уже в сам Малый театр утонченные традиции исполнения салонной комедии и водевиля. Лучшими ролями Сабурова числились Фигаро и молодые любовники в водевилях. Продолжал ту же линию комедийного исполнения Василий Рыкалов. Применительно к нему вспоминают ту же заразительность исполнения, ту же легкость образа, лирическую, ироническую струю, которая в первый раз проявилась в искусстве Сандунова.

Таково в общих чертах оказалось актерское наследие, оставленное XVIII веком. Строгая музыкальность и подчеркнутость классицистской игры начинали переходить в мелодраматическую бурность; легкость комической игры — в водевильную. «Драматический вестник» писал: «*Чувствительность* есть главное качество трагического актера… Верх театрального искусства, без сомнения, состоит не в том, чтобы высказывать мысли других людей, но объяснять *свои собственные* чувства» и одновременно требовать от актера «приятности положения тела» в сочетании с «душой» и «понятием»[[51]](#endnote-52).

{43} Между тем в труппу московского театра входили актеры со стороны, которые должны были преодолеть и оформить ту манеру игры, которая создавалась за эти годы. В 1817 году дебютировал в трагедии Озерова Павел Мочалов. Директором театра Кокошкиным в конце 1824 года была выписана Львова-Синецкая. В 1822 году дебютировал Михаил Щепкин.

Прусаков, Рыкалов, Лисицына, Баранчеева, Борисова оканчивали свой сценический путь. Образовывалась труппа, которой суждено было произвести реформу русского сценического искусства. 14 октября 1824 года эта труппа, имевшая в своей среде и деятелей переломного периода русского театра и новых актеров в лице Щепкина, Львовой-Синецкой и Павла Мочалова, начала свои спектакли в московском Малом театре.

1924

# **{****44}** Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века (период: Мочалов — Щепкин)[[52]](#endnote-53)

## I

В тридцатых годах прошлого столетия Н. В. Станкевич писал одному из своих друзей, что для него «искусство делается божеством»[[53]](#endnote-54). В 1834 году Белинский признавался в элегических «Литературных мечтаниях» в своей энтузиастической, исступленной любви к театру, любви «больше всего на свете, кроме блага и истины». Нужды нет, что реальный театр — «тот большой дом, который называют русским театром» — показывал «смешные и безобразные пародии на Шекспира или Шиллера», или «выдавал за трагедию смешные корчи воображения», или «потчевал жизнью, вывороченною наизнанку», — все равно и Белинский и тысячи зрителей, которые в николаевскую эпоху признавали искусство за «божество», шли в театр, где могли жить «не своею жизнью, страдать не своими скорбями, радоваться не своим блаженством, трепетать не за свою опасность»[[54]](#endnote-55). Интерес и любовь к театру были закреплены надолго и существенно. Театральные очарования различно воспринимались различными зрителями, начиная от строгого критика Белинского или Аполлона Григорьева, в иных из театральных явлений почувствовавшего «веяние эпохи»[[55]](#endnote-56), и кончая теми чиновниками или купцами, которые, не слыша слов, произнесенных великим трагиком Мочаловым, восхищенно аплодируют, стучат ногами и кричат, потому что если играет «свой» Мочалов — то он «играет-то ведь как, злодей! Чудо! Чудо!»[[56]](#endnote-57) Несмотря на разносторонний интерес к театру, эстетика его не была разработана. Мало внесли в нее и специальные театральные журналы, появляющиеся к сороковым годам, и многочисленные статьи и рецензии, рассеянные по «Ежемесячникам». Но эта привязанность коренилась не в теоретических воззрениях, а в непосредственном влечении, которое испытывал к театру все более демократизирующийся, вернее, «олицетворяющийся» зритель. В главной массе посетителями Малого театра были разночинцы, приезжающие в столицу помещики, купцы, чиновники, которые {45} ходили в театр семьею, безотчетно радовались на водевилях, с напряженным вниманием следили за развитием сложных препятствий мелодраматической интриги и у которых были свои любимые и ценимые актеры. В театральных симпатиях публики, «для которой даются по воскресеньям “Аскольдова могила”, “Жизнь игрока”, “Скопин-Шуйский” и даже драмы Шекспира и которая всем довольна, всему громко хлопает, всегда вызывает Орлову и равно вызывает Мочалова и Славина»[[57]](#endnote-58), звучит непосредственное очарование самим фактом театрального представления, в котором еще не дается отчета и, может быть, пока никакого объяснения и отчета не требуется. Театр завлекал все больший круг зрителей. Зритель, однако, был мало дифференцирован. В массе он не ставил театру иных задач, кроме непосредственного наслаждения. В театр он приходил чувствовать, а не мыслить, волноваться и сострадать, а не рассуждать. Театр мысли ему был еще чужд и незнаком, он мог ответить вихрям чувств, но оставался холоден к восстанию мысли.

По существу таково было увлечение театром, заставлявшее глубоко волноваться страшной судьбой «игрока», с вниманием и сочувственным смехом следовать за приключениями героев «водевилей с переодеваниями». Для непосредственного восприятия театра не существовало вопросов о «натуральности» или «ненатуральности» театрального представления, и «протяжный вой бурной Мельпомены» и ее «мишурная мантия» были новы и замечательны для зрителя даже там, где Белинскому, как иногда бывало, театр разочарованно представлялся «скучною забавою». Но так же, как и Белинского «настраиваемые в оркестре инструменты томили ожиданием чего-то чудесного», так и этого примитивного зрителя театр привлекал возможностью представить «роскошный и безграничный мир», где «среди глубокой полночи появляется леди Макбет» и где «умоляющие вопли кроткой и любящей Дездемоны мешаются с бешеными воплями ревнивого Отелло»[[58]](#endnote-59). Это было обогащение внутреннего опыта: театр незаметно углублял и утончал психику человека.

Среди этого непосредственного зрителя профессиональные знатоки, ценители и эстеты казались малочисленными, и не они определяли репертуар. В Петербурге главным заказчиком театра являлось чиновничество, и Александринский театр со своим репертуаром и драматургами надолго сохранил его печать. Москва была городом менее чиновным и более купеческим; чиновничество растворялось {46} в массе помещичьей, купеческой и мещанской — зритель Москвы был еще грубее, еще непосредственнее, еще наивнее. Театр находился под надзором и контролем императора — более тяжким в Петербурге, несколько облегченным, в силу отрыва от двора, в Москве. Не только драматические произведения, но и все статьи, касающиеся театра, посылались на просмотр графу Бенкендорфу. В Москве был запрещен дальнейший выход «Московского телеграфа» за непочтительный и неодобрительный отзыв о трагедии Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», автора которой в свое время благодарил император, пригласив к себе собственноручной запиской: «Николай Романов ждет к себе Кукольника завтра в девять часов утра». Внимание властей к театру дошло до того, что после провала одной из актрис в Москве полиция арестовала недовольных и шикавших зрителей и некто Стибилев, как «глава заговора», едва не был предан суду.

Разбор игры актеров императорского театра одно время был запрещен. Все мероприятия, как мелочные, так и существенные, сводились к одному: твердая и крепкая рука императора-диктатора стремилась и через театр утвердить официальную триединую формулу «православие, самодержавие и народность». Цензурный устав запрещал все, что могло ослабить «чувство преданности, верности, добровольного повиновения постановлениям высочайшей власти и законам отечественным». Николай I диктовал театру миросозерцание, которое должны были разделять с ним и «установленные от правительства власти» — чиновничество и армия (из которой он брал руководителей всех министерств, вплоть до управляющих земледелием, межевою частью, учебными округами), и дворянство, и все остальное российское население. С этой точки зрения и действовало находившееся в руках правительства суровое и непримиримое орудие — цензура. Цензура запрещала не только «Бориса Годунова» и «Скупого рыцаря» Пушкина, она запрещала и «Генерал-поручика Паткуля» благонамереннейшего Кукольника и «Петра I» М. Погодина, так как, по мнению Николая I, «лицо императора Петра Великого должно быть для каждого русского предметом благоговения и любви, выводить оное на сцену было бы почти нарушение святыни: и по всему совершенно неприлично»[[59]](#endnote-60). Формула Николая относительно театра гласила: «Театр должен быть школою нравов, он должен показать порок наказанным, а добродетель вознагражденной. {47} В этом отношении театр есть учреждение полезное и необходимое, удовольствие благородное и приятное»[[60]](#endnote-61). Поэтому цензура не допускала на сцену «Юлия Цезаря», «Цимбелина», изображение Ивана Грозного, вычеркивала «неприличные» выражения (например, «черт возьми») и препятствовала появлению на театре «одушевленного либерализмом молодого демагога», который «есть на нашей сцене явление небывалое», хотя бы пьеса и была «вполне нравственна и давала урок приверженцам политических замыслов»[[61]](#endnote-62). Николай был последователен в своей цензурной политике, в том, как выковывал из театра необходимое ему средство утверждения определенного миросозерцания. Разрешая «Ревизора», он не столько уступал обществу или обнаруживал неожиданный либерализм воззрений, сколько явно хотел утвердить государственную сатиру; как в Пушкине Николай хотел видеть государственного поэта, так и в Гоголе — государственного сатирика. В самом деле: «Зачем литературе, дочери неба, вместо того чтобы вести людей к добродетели на помочах нравственности, уклоняться от своего блистательного назначения и делаться союзницей ада?.. На что нам отвратительный вид развратного двадцатилетнего наследника престола? — рассуждает один из цензоров. — На что в устах этого юноши, предназначенного управлять себе подобными, беспрерывные изречения, основанные на ложных и вредных правилах, годных только для лавочного сидельца или трактирного слуги? Зачем внушать зрителям мысль, что лица, готовящиеся на престол, всегда избалованы, брошены отцами, что они без правил и малейшего понятия о нравственности? Если бы это и была истина, то лучше скрыть этот дурной пример, а не выставлять его на сцене. Какая от этого польза? Одна денежная спекуляция, основанная на распространенном, к несчастью, вкусе публики к безобразным картинам порока и беспутства»[[62]](#endnote-63).

Николай зорко следил за выполнением продиктованной театру официальной программы. «Преступный» редактор закрытого «Телеграфа» Полевой, написав патриотического «Дедушку русского флота», подарил императору, по его собственному признанию, «семейный праздник». Передавая автору бриллиантовый перстень, Бенкендорф сообщил следующее распоряжение Николая: «Государь благодарит вас; велел сказать вам, что он никогда не сомневался в необыкновенных дарованиях ваших, но не предполагал в вас такого сценического искусства. Он просит вас, приказывает вам творить для театра»; царь обещал «сам все {48} читать»[[63]](#endnote-64). Неустанно запрещая и поощряя, цензурными стеснениями и личными милостями, Николай регулировал драматургическое и сценическое творчество. И многое из того, что он с готовностью допускал на сцену, с такой же готовностью воспринимал подкупленный театральными очарованиями и прекрасными словами об отечестве и народе зритель.

Конечно, правительственная театральная политика вынужденно шла на некоторое соглашение с обществом. В кругах, которые недавно подготовили появление декабризма, продолжалась интеллектуальная жизнь. Но интеллигенция была чрезвычайно ослаблена, в Москве опять-таки менее, чем в Петербурге. В это время совершался поворот от французской философии к немецкой, замена рационализма эпохи Просвещения шеллингианским идеализмом. Философия эпохи реакции на французскую революцию, обожествлявшая искусство и красоту, искавшая способов «выразить бесконечное в конечных формах», видевшая в поэтическом одушевлении «отблеск творящих сил природы», на театр донеслась в качестве отзвука, театр был с нею связан сложными отношениями. «Плащ немецкого студента», мелькнувший в спектаклях Шиллеровых пьес, подготовил восприятие немецкой философии. Не напрасно театр и философы обращались к Шекспиру. Пушкин по его законам создавал своего «Бориса Годунова». Кюхельбекер не смел «уравнить Байрона Шекспиру, знавшему все: и ад, и рай, и небо, и землю, — Шекспиру, который один во всех веках и народах воздвигся равный Гомеру, который подобно Гомеру есть вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубок и до бесконечности разнообразен»[[64]](#endnote-65). «Бесконечный мир страстей и судеб человеческих», открывающийся в театре, сближался с философским идеализмом романтиков, стремившихся проникнуть в основу мира и его первопричину. Все же романтическая эстетика не дала на Руси эстетики театра. К тому же в отдельных пунктах и частностях программа правительства соприкасалась с новой философией. Легкая и колеблющаяся грань была пройдена в грубом и конкретном искусстве театра быстрее всего. Если даже Белинский в период своего «примирения с действительностью» в слове царь видел для русского народа слово, «полное поэзии и таинственного значения»[[65]](#endnote-66), то тем более плодовитый популяризатор романтизма Н. Полевой пошел по пути легко напрашивавшегося сближения уваровской «народности» и «национализма», через которые театральный {49} романтизм стремился добраться до познания «человечества, мира, вселенной».

Зритель не хотел мыслить. Он легко примирялся с догмами, выставленными правительством, и, конечно, их разделяла посещавшая театры масса. Любой чиновник и купец, сидевший в зрительном зале и смотревший на героические похождения купца Иголкина, разделял с ним и его веру в царя, и в непобедимость русского народа, и в нерушимость православия — в то, что неизменно звучало со сцены и в водевилях, прославлявших силу русского оружия, и в мелодрамах, утверждавших национальное самодержавие.

Театр становился выразителем по-своему цельного мироощущения, скрывавшегося за догматизмом, — этим была значительна данная эпоха на театре. Ни Шеллингова философия, ни николаевская программа не могли исчерпать и определить театр до конца. Театр рос и развивался под скрещивающимися влияниями; освободившаяся в конце александровской эпохи воля к личности и волна лирики помогли более широко и твердо утвердиться романтизму. Театральный романтизм, упорно возвращавшийся к национальной истории, иногда парадоксально сближался с бенкендорфовской формулой о «блистательном» прошлом России, с идеализацией фигуры императора. Но, конечно, не политические вопросы прежде всего и больше всего занимали авторов романтических драм, сохранявших, как правило, лояльное отношение к власти. Расхождение же с правительственной программой наступало в тот момент, когда дело касалось самого существа и природы романтической драмы; она затрагивала такие подсознательные ощущения зрителя, которые в будущем неизбежно предсказывали и духовный и интеллектуальный сдвиг. Догматизм официозных представлений отступал на второй план в этих рассказах о невинных проступках и благородных подвигах, о силе страсти, о вихре чувств — о всем том, что виделось разгоряченному воображению Белинского в его мечте об идеальном театре — «предмет драмы есть исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая духовная сторона всеобщей жизни вселенной», — о театре, «исключительно полновластном властелине наших чувств, готовом во всякое время и при всяких обстоятельствах возбуждать и волновать их, как вздымает ураган песчаные метели в безбрежных степях Аравии»[[66]](#endnote-67).

Интерес к раскрытию человеческих чувств, пробудившийся в обществе и подкрепленный в высшем слое интеллигенции {50} философией романтиков, свое наиболее конкретное и стихийное удовлетворение получал именно на театре.

Если в области политической Николай легко подчинил театр, то не всегда это было возможно в плоскости этико-моральной. Романтическая драма шла к разрушению многих установленных взглядов. Права человека оказывались выше общепринятых правил поведения — преступники были невинны, злодеи — благородны и т. д. Иным из цензоров репертуар николаевской эпохи казался если не противоправительственным, то аморальным. Этого было достаточно, чтобы внести смятение в установленный строй привычных ощущений. Через обогащение внутреннего опыта, через возбуждение страстных и сильных чувств театр шел к будущему разрушению догматов. «Горе от ума», «Ревизор» упали на подготовленную почву. К тому же театр требовал новых средств сценической выразительности.

Малый театр использовал всю современную драматургию, которая имела доступ на сцену. В эти годы драматургия — в общей своей массе — вполне подчинялась театру. Более чем в какую-либо другую эпоху драма служила материалом для сценического произведения. Lesedrama существовала только в виде исключений. Теоретические воззрения на театр получали подтверждение в тот момент, когда слова драмы становились живым полнокровным действием.

На сценических подмостках удовлетворялся интерес к судьбе личности: зритель сталкивался лицом к лицу с Павлом Мочаловым, в неистовстве раскрывавшим свою личную, индивидуальную драму в шекспировской трагедии; с Живокини, вне всех эстетических граней и строгих законов бросавшего публике свою жизнерадостность и здоровое веселье; с Щепкиным, суетливо и лукаво игравшим персонажей русской комедии. Внимание к личности актера и его индивидуальному образу иногда превышало внимание к изображаемому им действующему лицу. Освобождение актерского творчества и его лирической волны, о чем мы говорили применительно к началу века, продолжалось в эпоху реакции, когда окончательно утвердилась и обусловилась манера актерского исполнения. В освобожденном актерском творчестве, в непосредственности игры, свойственной ряду замечательных актеров эпохи — Мочалову, Живокини, — раскрывалось обнажение духовной жизни, о котором писал Белинский и которое эмоционально {51} воздействовало на мало подготовленного зрителя. Потому-то так важен и существен вопрос, с одной стороны, о сценической технике тридцатых-сороковых годов, а с другой — об индивидуальных качествах отдельных актеров: о субъективном обаянии, свойственном каждому из них.

Актеры, составлявшие в эту сложную театральную эпоху ядро труппы Малого театра, почти все прошли глубокую и трудную жизнь. Потому-то в отвлеченных или далеких и чуждых русской жизни мелодрамах и водевилях рядовой зритель театра находил отклики своим переживаниям, что сквозь все чуждые рамки он явно ощущал родственные ему страдания, радости и веселье, — но доведенные до гиперболы, до преувеличения. Иногда отвлеченные и чуждые чувства Гамлета становились зрителю ближе потому, что они воплощались актерами, которые были плоть от плоти самого зрителя и которых он по праву считал «своими». Именно в эту эпоху актер Малого театра начал складываться в особенный и индивидуальный тип; его нельзя было причислить, по существу, ни к одному из классов: он носил в противоречивом соединении черты различных сословий, был равно далек и равно близок и купечеству, и аристократии, и дворянству. В среду актеров входили крепостные, как Щепкин, знавшие крепостной быт, Россию вдоль и поперек, крестьянина и помещика, русскую природу, видевшие и принявшие в себя скорбь и радость современной им российской жизни; бывшие провинциальные актрисы, как Львова-Синецкая, до поступления на московскую сцену прошедшая суровый опыт мелких провинциальных и странствующих театров; потомки крепостных, как Мочалов, отец которого был некогда «собственностью императорского театра»; и воспитанники театрального училища, как Ленский и Живокини, выросшие среди кулис, специфически театральной жизни, веры и любви к театру, и т. д. Они знали жизнь не с птичьего полета; они узнавали ее на шумных улицах, в трактирах, в купеческих домах, в мещанских семьях, где шла простая русская жизнь. Так образовалась семья актеров Малого театра, объединенная любовью к театру, преданностью сцене, но, по существу, несшая на себе печать той самой Руси и ее дыхания, которой иногда не было в тексте драматических произведений, но которая неизменно чувствовалась в личности актера, в особенностях его игры, в «сущности» и «натуре», которая преимущественно и покоряла публику. Между тем актеры, хранившие на себе печать {52} разнородных веяний России, часто оказывались в трудной обстановке «чиновничьей службы», как рассматривалась их актерская деятельность с административной точки зрения. Их причислили к чиновничьей армии, стоявшей на охране порядка и законности Российской империи; они подчинялись всем тяжестям регламента; по служебному положению они разделялись на разряды, некоторые из них, а именно актеры первого разряда, получали почетное гражданство: личное — по усердном и беспорочном прослужении при театрах не менее десяти лет, и потомственное — по прослужении не менее пятнадцати лет. «Постановления об обязанностях артистов императорских театров и штрафах за нарушение оных» состояли из указаний об обязанности ежедневного изучения двадцати пяти строк роли, об удержании жалования с беременных незамужних артисток «до их выздоровления», а также с актеров, танцоров и музыкантов, «кои от развратного образа жизни впали бы в любострастную болезнь», о взысканиях за прочие проступки, простиравшихся до права ареста, и т. д.[[67]](#endnote-68). В личной жизни актеры, подчиненные строгости гедеоновских постановлений, были преимущественно патриархальны, семейственны и мещанственны. Не только хлебосол Щепкин, широко принимавший у себя дома, кормивший многочисленную семью, но и Мочалов знал «семейные радости» и отдых, когда читал с дочерью вечерами Гюго и Вальтера Скотта или в качестве главы семьи распоряжался обеденным церемониалом, и Живокини, который в свободные от репетиции дни идиллически сидел дома за газетою, погруженный в мечтательные размышления и приятный отдых. Постепенно, однако, актеры пробивались за круг специфических театральных интересов и вступали в общественное движение, участниками которого были Белинский, Герцен, Гоголь. В их замкнутый мир, ограниченный преимущественно службой-театром и семьей, отзвуки этого движения доносились глухо. Конечно, сильнее и красноречивее говорило их творческому воображению обаяние сцены. Но жизнь интеллигента захватывала все больший круг актеров. Мочалов, который обыкновенно водил знакомство и дружбу с любившими его и его талант купцами, в «Литературной кофейне» часто встречал Кетчера, Полевого и других известных тогда писателей. Щепкин же потом окончательно включил актера равноправным членом в среду московской интеллигенции; по среди нее актер Малого театра навсегда остался своеобычным явлением.

{53} Так шла их жизнь, колеблясь между аскетической и суровой преданностью театру и мещанством патриархальной семьи. Этот особенный «класс» оказался связан с тем, чем жила и что чувствовала Россия. Но драматургический материал, который им надлежало использовать на сцене, был, казалось бы, далек от нее; мы уже говорили о его предельной сценичности, о его подчиненности интересам театра. Пока все же открывалась возможность наполнить театральные маски живою сущностью творческих переживаний актера и приблизить их к зрителю. Это был репертуар максимальной сценической выразительности. Романтическая теория требовала «самобытности и народности», «истины изображений», «всеобщности чувствований», — как формулировал требования поэзии «новой христианской Европы» Полевой в «Московском телеграфе». Водевиль и мелодрама господствовали в репертуаре и намечали театральные маски, где бурность чувствований, неистовство страстей сплетались с догмами о патриотизме и национализме. Водевиль и мелодрама — с разных сторон — давали выход и свободу личности. Сценарии актерского творчества — они не стесняли актера строгими границами формы, и влияние автора было незаметно. Они оформляли «всеобщие» чувства, которые легко находили отклик в зрительном зале, но одновременно доводили их в формальном отношении до наибольшей подчеркнутости. Созданный литераторами и поэтами, находившимися под влиянием романтической философии и романтической драмы, имея непосредственного и жадного зрителя и слушателя, побежденного театральными очарованиями; развиваясь под неусыпным воздействием государственной власти, стремившейся сделать его проводником официозного миропонимания; воплощаемый актерами, прожившими трудную и суровую жизнь и в жизненном опыте связанными с Россией и ее переживаниями, — театр тридцатых-сороковых годов стал выразителем по-своему целостного мироощущения и создателем особого театрального мира.

Особенностям драматургической формы соответствовали особенности ее сценического выражения. Театр был страстен, субъективен и лиричен. Его очарование было очарованием актера. Ярко поэтический, иногда парадоксальный, чаще шаблонно-утешительный или рационально-добродетельный, часто тенденциозный, театр тридцатых-сороковых годов был театром актерской правды и условных приемов игры, большого внешнего мастерства и обнаженного актерского творчества. Он был «невероятен» и «неправдоподобен» {54} в самом существе внешних форм, но его подчеркнутая «невероятность» и «неправдоподобность» раскрывали правду актерской, а иногда и больше — человеческой личности, как это совершалось по-своему в водевиле и по-своему в мелодраме.

## 2

Николаевская эпоха была временем расцвета водевиля; в это же время центр репертуара Малого театра постепенно перенесся от водевиля типа Писарева на водевиль типа Каратыгина — Кони. При одинаковой общей сущности их формальные приемы выдавали природу и особенности водевиля. Количественное преобладание водевиля над комедией было вне сомнения: «оригинальных» комедий почти не писалось, они уступили место водевилю; в Малом театре едва ли на десять новых водевилей приходилась одна комедия: вместе с тем специфические приемы водевильного творчества переносились на комедию — распадающаяся классицистская комедия не имела материала для самостоятельной эволюции и под влиянием водевиля получала печать гротеска и преувеличения — шаржа. Водевиль был музой эпохи, может быть потому, что в его основе лежала своя «философия», диктовавшая формальные особенности, сценические качества и манеру исполнения.

В основе водевиля лежала философия оптимизма и вера в невероятность. Это был очень западный, очень иностранный жанр. Нарушая иногда традиционные правила, водевиль по-прежнему утверждал условность в качестве незыблемой основы театра. Требуя пения и танцев, он звал актера к преодолению ряда технических заданий: актеры Малого театра, игравшие водевиль, были и певцами и танцорами — актерами строгой ритмичности. Впрочем, задания, вставшие перед актером, оказались сложнее: водевиль проникал в природу актерского творчества. Недаром тема об «актере», созвучная многочисленным «водевилям с переодеваниями», охотно подхватывалась авторами водевилей: они утверждали веселую «игру» как начало актерского творчества, изображали способность актера к перевоплощению и к созданию различных образов, говоря же о неблагодарности и суровости его труда, иногда подходили к переживаниям актера и с лирической стороны. Водевиль пробуждал особенности актерского творчества своим радостным мироощущением, которое сквозило в самой его композиции, в образах, в куплетах. Его стержень — «преодоление {55} непреодолимого». По существу, водевиль всегда авантюра: любовная — в первый период (Шаховской, Писарев), бытовая — во второй (Каратыгин, Кони и другие). К авантюре сводится интрига и сюжеты водевилей. Лукавый, радостный, сопровождаемый музыкой, он был явно эротичен. Первоначальная его тема — похождения влюбленной пары; расширение и смена сюжета привнесли в него темы о похождениях злополучных чиновников, рассеянных учителей, булочников, кондитеров — элемент эротики отошел на второй план, выступил момент «приключения». Водевиль вел зрителя, заранее уверенного в благополучной развязке, по запутанным путям нагромождающихся приключений и препятствий, — чтобы в финале разрубить образовавшийся узел неожиданным узнаванием и всеобщим изъявлением добрых чувств, взаимной любви и уважения к зрителю. «Резвый и беспечный ребенок», по характеристике Д. Т. Ленского, водевиль не стремился к долговечности и глубокой старости[[68]](#endnote-69); мимолетная сатира, радостная улыбка, безотчетное веселье — составляли его зерно. Завязываясь вокруг неожиданного непонимания или случайной ошибки, водевиль внезапно осложнялся вихрями событий. В путанице явлений, действующих лиц, куплетов, переодеваний, в несомненном и непременном согласии со зрителем — иногда, более того, в разговоре со зрителем — несся бешено развивающийся темп водевиля, завершаясь заключительным куплетом с просьбой о снисхождении к автору легкомысленного сочинения и его исполнителям-актерам.

«Сообщество» со зрителем диктовало стиль актерского исполнения. С начала действия, с момента экспозиции актер посвящал зрителя в хитро запутывающиеся клубки интриги. Реплики «в сторону», куплеты не скрывали от зрителя готовящейся битвы, подзадоривая его интерес, и потому водевиль использовал элемент неожиданности по-особенному. Зрителя ни на минуту не покидали ни актер, ни автор. Зритель часто знал, куда, с каким намерением отправляется герой, и то, что оставалось тайной для действующих лиц, было для него ясно и отчетливо; зритель чувствовал себя в заговоре с авторами забавной выдумки; автор же неустанно поощрял его дружеское расположение выходками актеров, лукавыми намеками и куплетами.

Интрига и сюжет отступали на второй план по сравнению с наиболее существенным моментом представления — *как и какими* путями преодолевает герой поставленные ему препятствия. Водевильный герой не мог съесть «заколдованной {56} яичницы» — и зритель ждал новой помехи желанию героя; неожиданным было не то, *что* герою помешали, но то, *как* ему помешали. Элемент игры, *представления* тесно связан с водевилем. Так вытекал первый и основной закон водевиля и вместе с тем актерского творчества — *закон общения со зрителем*.

Общение осуществлялось многими способами. Один из них — монолог, рассказ в публику. Водевиль нередко начинался с монолога, и мастерство актера заключалось в умении беседовать со зрителем. Герой водевиля рассказывал о себе, о своем прошлом, излагал экспозицию водевиля, его ситуацию. Доверчиво и наивно делилась героиня своими печалями по поводу неудачной шляпки или испорченного платья, любовными волнениями и сомнениями, предположениями об измене или уверенностью в любви; ожидая одобрения и чувствуя в зрителе верного друга и союзника, она рассказывала о планах завлечения неверного возлюбленного, которые вспыхивали в ее изобретательном мозгу, о тонкостях интриги, которую она завязывает с теми же намерениями. От зрителя не оставалось скрытым ни одно ощущение, ни одно чувство актера или изображаемого персонажа. В моменты диалога реплики «в сторону» открывали зрителю подтексты сказанных слов. Реплики «в сторону» создавали связь между зрителем и актером; зритель, чувствуя всю глубину доверия, которое неслось со сцены, в свою очередь окружал актера ответного волною сочувствия и дружбы. Героиня водевиля, прежде чем решиться повести своего театрального врага по ложному следу, признавалась в этом зрителю — «непременно надо постараться, чтоб он не думал о Софи», — сообщает зрителю Любочка из «Харьковского жениха» и начинает рассказывать неудачливому претенденту и провинциалу соблазнительную, но вполне вымышленную историю о своем богатом приданом. Героиня «Любовного зелья» Катерина, богатое любовью сердце которой разрывается между цирюльником и крестьянином Жано, в патетические минуты не забывает признаться зрителю в истинных чувствах к соперникам. Герои водевиля, не в силах скрыть свои переживания, прерывая естественное и логическое течение сценария, ломая основную ткань интриги, торопятся поделиться со зрителем волнующими их чувствами.

По существу, то же назначение выполнял и куплет. Куплет был центральною частью водевиля, его зерном и отличительным признаком. В своих суждениях о водевиле {57} знатоки и ценители исходили из куплета. Он обозначал окончательное овладение стихотворного формою, которое намечалось еще в предыдущие годы. Возникла новая и важная актерская задача — подать куплет. Куплет не пелся и не говорился, это было нечто среднее между пением и разговорной речью.

Куплеты, имеющие интерпретационный характер, соответствовали монологу. Очень часто они носят элегический характер и в веселую и беззаботную атмосферу водевиля врывается струя грусти. Не напрасно один из исследователей водевиля счел его предшественником «театра настроений»[[69]](#endnote-70). О печальной смерти друга на поле брани рассказывает полковник в «Сиротке Сусанне»:

«Он на плаще лежал передо мною;  
Израненный, едва меня узнал,  
И только лишь дрожащею рукою  
На дочь свою несчастный указал;  
Он был готов на долгую разлуку;  
Я дочь его к груди своей прижал…  
С улыбкою он крепко сжал мне руку…  
И умер так, как сам бы я желал».

Когда герои водевиля признаются в своей лирической влюбленности, куплет переходит в любовный романс.

«Я всюду вас одну слежу глазами,  
Хоть оскорбить вас этим я боюсь», —

поет влюбленный герой. Героиня другого водевиля вспоминает смерть отца в элегическом романсе:

«Я помню день: в предсмертной, тяжкой муке  
Родитель мой, страдая, изнывал».

В соответствии с патетической и сентиментальной лирикой возникает и лирическая философия — философия водевиля.

«Мой друг, стихи поэта  
Люблю я повторять:  
Под старость детски лета  
Утешно вспоминать.  
С улыбкой обращаться  
На свой прошедший путь —  
Вот средство наслаждаться  
И время обмануть», —

поет один из героев; ему отвечает другой:

{58} «Всему на свете мера.  
Все будет жертвой дней.  
Но дружба и мадера  
Что старе, то вкусней.  
Друзей своих держаться,  
Винца подчас хлебнуть —  
Вот средство наслаждаться  
И время обмануть».

Значительное место куплета в актерском творчестве и в композиции водевиля обозначает следующую ступень общения со зрителем, при котором возможно выхождение из образа-роли и обнаружение реального актерского лица, скрытого за маской. Сценический смысл куплета многоразличен. Иногда куплет возникает в тот момент, когда творческий актерский подъем не позволяет оставаться в прозаических рамках — и игра естественно и закономерно переходит в пение или пляску. Так звенит дуэт влюбленных в «Любовном зелье», так воодушевляет хитрость на новые проказы героиню «Девушки-гусара» и она делится со зрителем своими темпераментными вымыслами, так звучат романсы страдающих героев в лирических водевилях. Настроение грусти, преходящей и легкой, делало особенно острым основное оптимистическое и мажорное мироощущение водевиля. Куплет служил одним из приемов, которыми такое настроение передавалось. Выход из образа становился особенно ощутителен в выходных и завершительных куплетах. Первое появление героя на сцене сопровождается музыкальной характеристикой, музыкальным лейтмотивом, который аккомпанирует рекомендации героя публике. Самовлюбленный деревенский поэт и цирюльник Лаверже в «Любовном зелье» выходит с куплетом:

«Постричь, побрить, поговорить  
Меня искусней не отрыть,  
Кто устоит против куплетов  
И против этих двух ланцетов!»

А хитрая вдовушка Катерина открывалась зрителю:

«Вдовством себя гублю я,  
Страдаю и терплю,  
Покуда не люблю я,  
Но скоро полюблю» и т. д.

Соответственно строился и финал водевиля, когда в силу установившейся и непререкаемой традиции актеры вне роли обращались к зрителю с просьбой о снисхождении. {59} Завершительный куплет, окончательно разоблачавший условность законченной игры, несерьезность страданий и легкость радостей, исполнялся или одним актером, или всеми поочередно. Иногда куплет обозначал скрытую и незатейливую мораль пьесы, иногда подчеркивал основной трюк, вокруг которого развертывался водевиль; он был речью от актеров.

Таков финал «Сиротки Сусанны»:

«Хор:  
Что-то зрители нам скажут,  
Мы послушать их хотим;  
Если нам молчать прикажут,  
Мы, извольте, замолчим.

Интерпид:  
Иногда из доброй воли  
Рады б вас собой занять,  
Но не знаешь твердо роли  
И не знаешь, что сказать.

Сусанна:  
Правда, рады б мы душевно  
Вас разнежить, рассмешить,  
Но ведь трудно ежедневно  
С чувством, с толком говорить.

Альфонс:  
Пусть же зрители услышат,  
Как подчас и прав актер:  
Иногда и нам напишут,  
Что и твердо мелешь вздор».

Или традиционный — в «Ножке»:

«От старого обыкновенья  
Мы не хотели отступить;  
И этой “Ножке” снисхожденья  
Должны у зрителей просить.

Быть может, что суха немножко.  
Войдет ли в театральный круг?  
Чтоб удержалась наша “Ножка”,  
Не пожалейте ваших рук».

Подчеркнутая условность, характеризовавшаяся, как мы видели, для актера задачами общения со зрителем в {60} образе и общения со зрителем путем выхождения из образа, давала легкую возможность импровизации и принципиально вполне ее допускала. Водевиль включал черты, расширявшие его рамки. Куплеты часто носили печать острой злободневности, легкой и незлой сатиры. Действие прерывалось — перерыв действия вообще характерен для водевиля, — и актер пел строфы, касающиеся семейной жизни, литературной полемики, служебных отношений, чиновничества, докторов и магазинов и т. д.

«Председатель все подпишет,  
Что представит секретарь», —

поет герой «Знакомых незнакомцев». Водевильная сатира была слишком незначительна, чтобы в ней находило выход общественное недовольство; по существу, такие строфы, конечно, не имели целью обличать и клеймить пороки; в большей степени они придавали водевилю отпечаток пряности, остроты, вкладывали в него тот минимум яда, который делал его особенно соблазнительным для зрителя: водевиль становился до конца и вполне современным, волнующим. Зритель жадно ловил малейшие сатирические намеки, оставаясь в пределах «оппозиции его величества».

В куплетах осмеивались недостойные ценители актерского искусства, клеймящие актера званием шута, — «для них шарлатаны и Гаррик, и Кин, и Лекень, и Тальма»; доктора, которые «свои находки сыплют щедрою рукой, лечат солью от чахотки и водой от водяной»; профессора — «он точно малый премудреный, а ближе взглянешь на него — не так, чтоб вовсе он ученый, а только — около того»; книгопродавцы, ловящие на объявления легковерных читателей и подсовывающие «старину, где ново лишь одно заглавье»; оптики, которые продают очки, — «а кто их купит, тот поймет, что он оптически обманут»; мужья, которых обманывают жены и которые обманывают жен, «кричат, что страстью к нам сгорают, но не сгорел еще никто»; дочери —

«Ах, дочери — мученье,  
Скажите, кто им рад?  
Плати за их ученье,  
Плати за их наряд.  
А подрастут поболе —  
Тогда отца и мать  
Спросите вы: легко ли  
Их замуж выдавать?»;

{61} болтуны, которым «сплетни нужнее хлеба» и которые «все, что высоко, — унижают, все, что было, — то бранят»; ветреники —

«Мужчины на один покрой,  
Вы клятвы пишете водою,  
Сегодня заняты одной,  
А завтра заняты другою.  
Но как сравнить и нас и вас,  
Так вы нас за пояс заткнете,  
Вы любите троих за раз,  
И всех их разом проведете».

Особенно горячо обсуждалась в куплетах журнальная жизнь, которая давала повод личным намекам, полемике, переходящей в ожесточенную перебранку:

«Тот похвалами надоест,  
Другой, в пылу журнальных сшибок,  
Повсюду ищет слабых мест  
И грамматических ошибок».

Недаром Писарев, намекая на Полевого, писал в одном из водевилей:

«Всем мил цветок оранжерейный  
И всем наскучил *полевой*».

Легкая отзывчивость водевиля на современную злободневность расширяла его рамки. В водевиле любили выделить скользкую грань между его условной природой и мнимым реализмом содержания. Упоминались имена актеров Малого театра, названия журналов. Ленский, автор водевилей и актер Малого театра, в «Льве Гурыче Синичкине» заставлял Живокини, игравшего Синичкина, обращаться к Лизе, которую играла Репина, со следующей репликой:

«Она на сцене отличится не хуже Репиной самой», на что Лиза (Репина) отвечала:

«О, нет, тятенька, вы уж слишком к Репиной пристрастны».

Князь Ветринский (его играл автор водевиля Ленский) в том же водевиле по ходу действия выдавал себя за некоего Ленского и вызывал следующую реплику Синичкина: «Ленский?.. Как! Вы тот самый водевильный переводчик, которого часто в журналах критикуют?» И далее, по выяснении ошибки —

«А уж как его, несчастного, с позволения сказать, во всех статьях отделывают! Особливо какой-то писатель покоя ему не дает! Ленский, верно, на него ужасно сердится.

{62} Лиза. Не думаю, тятенька.

Он не для славы, говорят,  
А для товарищей трудится;  
Когда за дело побранят,  
Смешно бы Ленскому сердиться,

Когда же стаи пачкунов  
По пустякам браниться станут,  
Он помнит, что сказал Крылов:  
“Полают, да отстанут”».

Принципиально допустив переход к импровизации и злободневности от фиксированного текста, водевиль сделал последний шаг, введя портретность образов. Для «Знакомых незнакомцев» героями послужили Булгарин и Полевой в их частной жизни — намек был легко и живо схвачен зрителями. Для «Горя без ума» прототипом явился сотрудник «Северной пчелы» Яковлев. Пародийность, такая же легкая, быстрая и незлобивая, как и импровизация, на сцене получила широкое и явное применение. Разрыв действия злободневными вставками вызвал в области актерского исполнения импровизацию; портретность отразилась на сцене пародийностью, шаржем. П. Г. Степанов, играя водевиль с переодеваниями «Актер», пародировал Каратыгина и Мочалова.

«Сказавши стих — “И небо от твоих злодейств горит!” —

он обнимает одной рукой Эмилию за шею, другой указывает на небо и плаксивым и вместе ревущим голосом, как бы исходящим из пустой бочки, восклицает:

“Да, видишь ли, как все печально и уныло.  
Как будто наступает Страшный суд!”

Страшный взрыв хохота и жаркие рукоплескания изъявили восторг публики… Но этим потеха не кончилась. Вот Гамлет ужасается явлением тени и вопит зычно:

“Крылами вашими меня закройте” и пр.

Хохот и рукоплескания еще громче. Смешной наряд г. Степанова довершил иллюзию, которая и без того была в высшей степени совершенна. Не думайте, чтобы он усиливался или утрировал, — нет, это была живая природа… Потом г. Степанов переменил вид, и голос, и осанку, даже вдруг сделался как-то ниже ростом и, подергивая плечами и как бы силясь выскочить из самого себя, проговорил {63} несколько ямбов из какой-то старинной классической трагедии; публика опять узнала что-то знакомое, и громкий хохот и громкие плески изъявили ее удовольствие»[[70]](#endnote-71).

В первой пародии нетрудно узнать Каратыгина, во второй — Мочалова.

В силу сценических законов, по которым жил водевиль, его ткань перемежалась отдельными номерами, трюками; по мере дальнейшего развития трюк занимает в нем определяющее место. Такие словесные трюки — каламбур и характерность речи. Игра слов ложится в основу куплетов и диалога. Ими перебрасываются действующие лица. Перед актером встала задача подать игру слов так же, как он научился подавать куплет:

«Наш долг велит прощать врагам.  
Прощайте, господин Баклушин».

«И на земле табачным корнем  
Искоренится корень зла».

«Ему ли, старому разине,  
Жена такая суждена.  
Нет, старичок не муж Розине,  
Нет, вы разине не жена».

«А старички горят любовью  
Для погашения долгов».

«Но я скажу вам непритворно,  
Что дверь не худо притворить».

«Советов мне не подавайте,  
Когда коляска подана».

«Быть может, истребляя виня,  
Я истреблю источник зла».

«Гостей потешу ворожбою  
И верно всех обворожу».

Вместе с господством словесного трюка к середине сороковых годов музыкальная стихия уступает место характерности. Характерность языка резко подчеркивалась: иногда поговорки окрашивают речь действующих лиц для придания ей яркости и комизма («сиречь», «около того» и т. д.); иногда вводится немецкая, французская, татарская и другая иноязычная акцентировка.

{64} Процесс, пережитый водевилем в николаевскую эпоху, сводился к постепенному, но неуклонному распаду. Водевиль обнажал сценические задания. Авторов водевилей — людей, близких театру, режиссеров и профессиональных драматургов — сменяют преимущественно авторы-актеры, категорически выдвигающие на первый план выигрышный трюк. Водевильные особенности, явно диктовавшие манеру исполнения, становятся особенно очевидными, когда в Петербурге водевили пишут актеры П. И. и П. Г. Григорьевы, П. Каратыгин (брат трагика), а в Москве — Д. Ленский. Ф. Кони к одному из своих водевилей в качестве предисловия самонадеянно поместил отрывок из гетевского «Фауста», подчеркивая принципиальную условность водевиля:

«На сцену выводите нам  
Фантазию со свитой целой,  
Со здравым смыслом пополам,  
Лишь бы дурачество и блажь  
Вы приютить могли туда ж».

Водевиль действительно сочетал «дурачество и блажь» со «здравым смыслом». Критическим моментом для водевиля явился переход от первоначальной любовной авантюры к анекдотическому фарсу, которым он становится в сороковые годы. Причин для перемен было много. Одна из них наиболее существенная. Водевиль не избежал общей литературно-театральной эволюции. Появление реализма и натурализма в литературе должно было получить отзвуки на театре. Вторжение быта явно разложило водевиль. Являясь достижением с точки зрения общелитературного развития, оно обозначало начало катастрофы водевиля как сценического жанра. Водевиль уже не довольствовался легкими намеками, злободневными остротами, мимолетными пародиями. Его авторы хотели сделать его национальным не только по названию, но и по существу. Недостаточно было патриотических куплетов, в которых воспевалась сила русского оружия:

«Врага мы зрели своего,  
Пред ним Европа трепетала,  
Он всех сражал — вдруг на него  
Россия гибельно восстала.  
Пред нею гордый враг упал,  
Европе нечего страшиться,  
И русский свету доказал,  
Что дело мастера боится».

{65} Недостаточно было назвать Сюзетту, влюбленную в Дана, — Аннушкой, а Жана — Ваней. Пришлось следовать теми же путями эволюции, которыми когда-то шла комедия. Нужно было водевильные маски или применить к быту, или создать новые. Девушка, переодевающаяся, чтобы добиться всевозможными хитростями разрешения на брак; суровый хлопотун-отец; благородный влюбленный; тихая и скромная невеста — всех их нужно было перенести на русскую почву и принять в свой круг новые театральные маски. Чиновничество послало в водевиль чиновников — и водевиль причисляет к действующим лицам хитрого и ловкого секретаря или чиновника особых поручений. Купечество — купца из Охотного ряда со своими привычками, обычаями и т. д. Хрупкая ткань западного жанра не выдержала — любовная сценическая авантюра постепенно превращалась в водевиль-фарс. Получило полную убедительность гоголевское сравнение водевиля с ажурным чулком на ноге купца. Особенно очевидна была эволюция водевиля в Петербурге, менее — в Москве, где Д. Т. Ленский держался старой водевильной традиции более, чем петербургские актеры, не принимавшие в расчет поэтического и сценического материала, который им приходилось преодолевать.

Зритель требовал отображения своих чувств и представлений на сцене. Он видел актера в водевиле близко и непосредственно, — он хотел увидеть на сцене самого себя. В основе водевиля, однако, оставался сценарий, основанный на взаимном увлечении влюбленных или незнании — и на этой канве шились узоры о «героях преферанса», о петербургском увлечении полькой, о гастролях Тальони, о петербургских квартирах. Куплет оставался в качестве вводного трюка, органически с водевилем все менее связанного; участились элементы пародии, злободневности, появился еще неотчетливый натурализм образа. Возникали и новые сценические задания, атмосфера веселья и радости сменилась атмосферою насмешки и шаржа. Москва, в которой чиновничество не играло такой превалирующей роли и зрители составляли монолитную и консервативную массу, оставалась более верна традициям водевиля, в конечном итоге восходившим к комической опере. Все сценические задания и актерская техника, с ними связанная, наиболее яркое выражение нашли в игре Василия Игнатьевича Живокини (дебют в 1824 году).

Никто глубже Живокини не чувствовал основной стихии традиционного водевиля. Он был самым полным, целостным {66} и талантливым его выразителем. Его сценическое творчество было вполне своеобразно и очень логично, в то же время его субъективные и оригинальные особенности находили опору в водевильной технике эпохи. Живокини ощутил философию водевиля, говорившую о затейливой незатейливости жизни, о ее радости и веселье, об оптимизме, о мироощущении, при котором все догматы созданы для спокойствия жизни, вне рассуждения об их объективной ценности или неверности. Итальянец по происхождению, здоровый и полнокровный, жизнерадостный и грубый, Живокини наполнил водевильные схемы и маски силою комического темперамента и личным обаянием. Он был итальянским комиком-буфф в русском водевиле. Трудно точно определить и зафиксировать комическую маску, которую он утвердил в современном ему театре. Впрочем, такая попытка была бы напрасна. На театре он создал лицо неповторимое — маску Живокини. Он играл хлопотунов-отцов и неудачливых женихов, трогательных старцев и темпераментных простаков. Гоголь первоначально мечтал увидеть его, а не Ленского и не «водевильного шалуна» Дюра в роли Хлестакова. В водевиле Живокини угадал его сокровенную сущность, и если в иных водевилях казалось, что мощный натиск таланта Живокини ломает привычные формы, на самом деле выяснялось, что такой водевиль напрасно претендует быть тем жанром, в который Живокини легко и свободно может вместить свой жизнерадостный и блещущий талант. В конце концов водевиль и его закон общения актера со зрителем были потому так близки Живокини, что в его личном, индивидуальном обаянии заключался самый ценный элемент его сценического творчества и что за образом роли всегда явно и откровенно сквозило лицо комедианта Живокини. Это можно понять и буквально. У него было очень оригинальное лицо, которое действительно не могло быть скрыто ни под каким, хотя бы самым хитрым, гримом. Толстые губы, большой нос, хитрые глаза запечатлелись на немногих фотографиях как типическое лицо-маска итальянского комедианта, в водевиле встретившего наследие комедии масок с ее lazzi, общими местами, импровизациями и любовной интригой. О Живокини любили вспоминать, что вместе с ним на сцену приходило веселье и радость, что одно его появление на ней возбуждало в публике смех, что один звук его голоса, раздавшийся еще за кулисами, устанавливал в зрительном зале настроение радостного ожидания и сочувственного веселья.

{67} «В нем все было комично: выражение лица, телодвижения, дикция. Он мог обходиться без речей, поводя только глазами или выделывая что-нибудь руками, — и вызывать громкие рукоплескания»[[71]](#endnote-72). Может быть, Живокини и не отличало разнообразие типов, хотя некоторые признавали, что он изменял физиономию, походку, все; существеннее другое: он владел превосходной *мимикой тела*, при которой удавались не только изобразительно-подражательные движения (в одной из ролей он «заикался, хромал» и создал «уморительно» оригинальный тип), но и беспредметные трюки, которые вызывали рукоплескания зала. У Живокини играло тело, плясало тело — он был одним из наиболее ритмичных актеров России.

«Неподражаемая веселость и естественность» Живокини и его «милая оригинальность», признанные в нем даже Белинским, обусловливались исключительно выразительною техникой, при которой он «умел занять публику даже самою плохою ролью». Белинский хотел, чтобы Живокини «повыше смотрел на свое искусство»[[72]](#endnote-73), и упрекал его, подобно другим критикам, в грубых фарсах. Между тем именно «фарсы» и составляли ценность его техники, вне которой Живокини непонятен.

Особенно сильно звучала в Живокини импровизационная стихия. Он не только «прибегал к фарсу» и в какой-либо из ролей передразнивал и пародировал определенных лиц, как, например, однажды он пародировал московского фата, что было совершенно в традиции водевиля, но и всегда «говорил от себя». Он настолько же замечательно владел словом, насколько и мимикой тела. Плохо зная роли, он был красноречив и находчив. М. И. Лавров вспоминает, как Живокини принимает, бывало, «комическую позу», не расслышав суфлера, «делает смешную гримасу, потом нагибается к суфлерской будке и, проговорив (иногда довольно громко): “Э‑э‑эх, Николушка!” — отходит в глубину сцены»[[73]](#endnote-74). Живокини разговаривал с суфлером, со зрителями, комментировал отдельные фразы, пояснял различные сцены.

Широко распространенные анекдотические случаи из его практики закономерны для его гибкой и разнообразной техники. В каком-то водевиле он, обратившись к суфлеру, сказал: «“Ну, Николушка, закрой книжку! Я и без тебя поговорю” — и начал рассказывать анекдоты и происшествия, которые составляли злобу дня»[[74]](#endnote-75). Когда какой-то офицер поднялся во время действия, чтобы покинуть зрительный зал, Живокини обратился к нему со сцены: {68} «Не уходите! Пожалуйста, не уходите! Вы ведь Не знаете, в чем дело, так я вам расскажу»[[75]](#endnote-76). Играя в свой бенефис «За‑зе‑зи‑зо‑зю», пьесу, не имевшую успеха, Живокини вместо «Я вижу Алжир» воскликнул: «Я вижу Москву, театр, бенефис Живокини, — играют “За‑зе‑зи‑зо‑зю”, какая же это мерзость!»[[76]](#endnote-77)

Живокини переносил приемы импровизации и в классические произведения. Играя Митрофана в «Недоросле», он закончил реплику в сцене с Кутейкиным такою неожиданностью: «Аз же есмь скот, сиречь, живо… Живокини». Это не мешало ему очень верно играть Грумио в «Укрощении строптивой». Он не знал границ своего импровизационного вдохновения. Иногда он впадал в тон острой и беглой сатиры, так характерной для водевиля: на просьбу водевильного просителя устроить его на казенное место Живокини ответил: «Глуп… ничего не знает… ничему не учился. Так я тебя, братец мой, помещу в Гос. Совет»[[77]](#endnote-78).

Живокини играл всем существом своим, всем телом, голосом. Он пользовался особыми дикционными приемами: необыкновенно тщательное и протяжное произношение шипящих согласных создавало своеобразную звуковую характерность речи. Критики часто жалели, что «Живокини петь вовсе не может; он не имеет ни голоса, ни знания музыки». Куплеты он говорил под музыку. Впрочем, он ясно сознавал законы музыкального шаржа. Таков был актер «наивного юмора», по определению Аполлона Григорьева. Он сконденсировал приемы водевильной актерской техники и раскрыл в ней начала комедии масок. Другие часто пользовались теми же приемами, но никто из них не достиг такой яркости. Может быть, Живокини был и наивен в своем творчестве. Но он также был резок и смел — это был не только наивный талант, но и дерзкий талант.

Наряду с этим актером, формально занимавшим амплуа простаков, типично водевильной, по преимуществу, актрисой могла почитаться Н. В. Репина. Подобно Живокини, она играла не только в водевилях, однако в водевиле ее талант находил наиболее замечательное применение. Белинский, сопоставляя московскую и петербургскую труппы, готов был сравнивать с петербургской «музой водевиля» Асенковой — другую московскую актрису, П. И. Орлову[[78]](#endnote-79). Однако определение это к Репиной подходило больше. Правда, в ней отсутствовала лирика, которой замечательна Асенкова и которая отличала Орлову; в ней не звучало задорной шаловливости и легкости, составлявших обаяние Асенковой. Репина была смелее и ярче и, может {69} быть, грубее. Если в водевиле Асенкова играла маску лирической влюбленной, то Орлова именно эту маску с большим успехом играла в мелодраме. Существенные же черты исполнения Репиной, наоборот, лежали в исключительном темпераменте.

Большинство критиков при анализе ролей Репиной разражаются хором восторженных похвал: «Если бы все и всегда так играли (как Репина. — *П. М*.), то не было бы больше плохих пьес, но все пьесы, даже дурные, были бы превосходны»[[79]](#endnote-80). «Невозможно играть лучше и совершеннее. Это просто значит — сделать все из ничего»[[80]](#endnote-81). «Г‑жа Репина умела придать значение и жизнь самой несообразной роли, и это потому, что она никакой роли не умеет сыграть дурно, как бы роль ни была дурна»[[81]](#endnote-82). Неудачу в неподходящей ей роли Луизы в («Коварстве и любви») Белинский объясняет тем, что «роль Луизы не может одушевить артистку с истинным и глубоким дарованием, какою мы почитаем г‑жу Репину». И все же он отмечает, что она играла «просто», «с достоинством и потому прекрасно»[[82]](#endnote-83). Постоянный образ, который играла Репина, отличался резким и сильным характером. Иногда это бывала честолюбивая «штопальница», «низкое раболепие которой перед деньгами», «ее гордый, бесчувственный характер были схвачены Репиной весьма искусно и переданы как нельзя удачней»; иногда это была Мария в опере «Безнадежная любовь», решающаяся на самоубийство из-за обмана возлюбленного, но побеждающая волею к жизни свое первоначальное решение; иногда это была хитрая московская невеста, дурачащая своих поклонников и запутывающая сложные нити интриги, и т. д.

Своим необузданным темпераментом, бурною волею, которые составляли отличие московского исполнения водевиля от петербургского, Репина глубоко захватывала публику. Как и Живокини, Репина не заслоняла своего лица лицом играемого образа. Такова она была и по существу своего характера — властная, сильная, занимавшая с 1823 до 1841 года амплуа премьерши, возлюбленная Верстовского (директора театров), с лицом оригинальным и красивым, с крупными и правильными чертами, с огненными черными глазами. В «Цыганах» (инсценировка пушкинской поэмы) «г‑жа Репина вся была огонь, страсть, трепет, дикое упоение…»[[83]](#endnote-84). Центральным моментом ее водевильного исполнения всегда являлось исполнение куплетов, которые она пела своим прекрасным голосом, по традиции обращаясь к публике.

{70} Репина покинула сцену рано, в 1841 году, прослужив на московской сцене менее двадцати лет. В ее уходе сказалось умение учитывать актерский материал, бывший в ее распоряжении. Создавшая свою театральную маску, знавшая эффект танца, пения и куплета, она отказалась от сцены в тот момент, когда увидела, что ее сценические средства начинают ей изменять. Водевиль требовал от своей героини молодости, темперамента и красоты — Репина ушла со сцены, когда к ней подступили первые предзнаменования надвигающейся старости. Но в водевилях на московской сцене Репину уже никто не мог заменить.

Участие в водевиле принимало и большинство других актеров. Много играл М. С. Щепкин, именно в водевиле очень трогавший и смешивший публику; П. И. Орлова, которую Белинский считал «московской Асенковой»; Д. Т. Ленский, исполнявший роли молодых ветреников и любовников; П. Г. Степанов, Н. М. Никифоров и другие. Однако при всей общности их водевильной техники с техникой Живокини и Репиной их сценическое мастерство занимает особое место в истории Малого театра.

Рассказывая о водевиле, нельзя не упомянуть о многочисленных операх, которые ставились в Большом театре и в которых многие из актеров Малого театра принимали участие. В операх пела Репина, играл Щепкин, буффонил Живокини. Участие в операх еще более поддерживало традицию условного сценического представления, закрепленную в водевиле. Здесь же происходили сценические встречи с большими оперными певцами той эпохи, как, например, с Бантышевым (знаменитый тенор) и Лавровым (бас), которые, в свою очередь, принимали участие в исполнении водевилей на сцене Малого театра. Такое взаимовлияние обогащало технику актеров драмы музыкальностью и ритмичностью, которые неизбежно несла с собою опера и которые особенно отчетливо обнаружились у Живокини и Репиной.

## 3

Вторая основная репертуарная линия, по которой шел в первые десятилетия своего существования Малый театр, — мелодрама. Ее корни лежали в той же сценической природе, что и корни водевиля. Многие из сценических заданий, примечательных для водевиля, родственны и мелодраме. Она не была чужда закону общения со зрителем. Лирика пронизывала ее сценический стержень еще более, {71} чем в водевиле. Уже название жанра намекало на связь с музыкой. В мелодраме патетические места сопровождались музыкой. Герои пели лирические и элегические романсы.

Если водевиль явно раскрывал свою принципиальную нереальность, если он был сознательно условен и в какой-то мере несерьезен и многим из зрителей представлялся «душевною пустотою», то мелодрама ставила другие, более существенные задачи и обнаруживала свой условный характер менее открыто, пользуясь рядом иных приемов. Она не всегда являлась на сцене под титулом «мелодрамы». Очень часто этим, ставшим впоследствии напрасно предосудительным названием, обозначалась только отдельная сцена пьесы; например, в «Параше Сибирячке» Полевого мелодрамой названа «мимодраматическая сцена», в которой на сцене мимически изображалась тщетная попытка Параши проститься с родителями, старания Прохожего удержать ее от безумного шага, слезы и горе Параши. Вся сцена сопровождалась музыкой. Обыкновенно же мелодрамы шли под названием «романтических хроник», «драм», «исторических трагедий» и т. д.

Авторами мелодрам наряду с иностранными драматургами типа Дюма были и наши русские писатели — Н. А. Полевой, Н. В. Кукольник, А. А. Шаховской и другие, снабжавшие русскую сцену многочисленными произведениями этого жанра. Сложность явления мелодрамы на русской сцене обусловливалась одновременным появлением романтической драмы. Общие сценические задачи актерской техники сблизили жанры, которые на русской сцене явились слитно, без точного различия и разделения. Зрителя мелодрамы и романтической драмы увлекало и побеждало то особенное сценическое очарование, тот особенный театральный мир, в котором жили, страдали, умирали и любили их герои.

Если водевиль переносил зрителя в мир принципиальной нереальности, логической невероятности, забавных событий и легкомысленных авантюр, то мелодрама поставила задачей вскрыть основные человеческие страсти. Мелодрама искала оправдания психологическим невероятностям. Во всяком случае, для нее психология изображаемых героев была не менее важна, чем для водевиля обнаженные сценические задания. В изучении психологических качеств мелодрама, приближаясь к романтической драме, оказывалась откровенна и смела. Мелодрама новаторствовала в области этики. По своей природе двойственная и коварная, мелодрама была тем не менее гораздо более {72} официозна, чем водевиль. Формула «православие, самодержавие и народность» в отечественных мелодрамах не оспаривалась. И Полевой, и Кукольник каждую драму из русской жизни ставили под обязательное освещение этой триединой формулы. В качестве основной темы или в крайнем случае аккомпанемента неизменно появлялись «милосердие государя», верность воина царю, верноподданничество крестьянина. Весь сложный мелодраматический аппарат «Параши Сибирячки» (она написана на известный сюжет о героической девушке, отправившейся пешком из Сибири в Петербург хлопотать перед царем за ссыльного отца) вел в финале к прославлению умершего императора Александра I, «благословенного ангела на небеси». «Дедушка русского флота» того же Полевого сводился к идеализации фигуры Петра I. В драме «Рука всевышнего отечество спасла» Кукольник изображал события, предшествовавшие избранию на престол Михаила Романова:

«Из века в век, пока потухнет солнце,  
Пока людей не истребится память,  
Святите день избранья Михаила,  
День двадцать первый февраля».

В конце концов официозность мелодрамы парадоксально сближалась с явно обнаруживавшимся стремлением к реальному бытоизображению, которое в свое время разрушило формальные особенности водевиля. «Народность», понимаемая хотя бы и официально, неизбежно связывалась с реализмом. Храповицкий писал про «Дедушку русского флота», что «пиеса — вздор, но как оная есть произведение ума отечественного, то произвела необыкновенный восторг»[[84]](#endnote-85). Одноактная пьеса о купце Иголкине, выказавшем предельную преданность государю, имела для Полевого особое значение, так как в ее сюжете «посеяны… элементы русской драмы». Полевой «боялся уже, что не поймут этого очерка естественного, простого, фанатического, грубого, русского»[[85]](#endnote-86). Но мелодраматизм с реализмом все же не совпал, хотя в основе своей имел тот же источник. Гоголь и Островский нашли для выражения народности новые формы, в руках же Полевого и Кукольника она означала верность православию и самодержавию; условные образы имели в большей степени сценический, чем глубоко национальный характер и реальное значение. Это был только первый шаг. Догматизм русской мелодрамы, с одной стороны, означал приверженность самодержавному государству и служил стремлению отобразить «русский {73} народ» в духе официальных истолкований и лубочных картинок, с другой стороны, мелодрама давала материал актерам, которые должны были наполнить жизнью условные театральные маски.

Между тем мелодрама, послушно повторяя ряд предписанных ей политических и общественных догматов, была значительно свободнее и смелее в области этической; здесь ее деятельность имела преимущественное и существенное значение. Исторически предшественница романтической драмы, мелодрама на русской почве была ее современницей. Они существовали дружно и выполняли одни и те же цели и назначения. Романтизм произвел переворот в нравственной сфере. Не напрасно казался аморальным Гюго, оправдывавший человеческие качества, которые ранее считались преступными и греховными. Философия мелодрамы в жестокое николаевское время была, по существу, оппозиционна. Она утверждала ценность человеческой личности и оправдывала человека. Такова была ее роль в развитии общественного самосознания. Все Иголкины, Пожарские, Волковы помимо патриотических качеств несли душевную загадку и тайну, разгадать и объяснить которую лежало в задачах мелодрамы. Не по этим ли образцам были в свое время написаны недошедшие до сцены драмы и юношеские опыты Лермонтова, в существенных чертах совпадавшие с мелодраматической традицией? Скрывалась тут и слабая, незаметная связь с шеллингианством, видевшим в человеке отражение абсолюта. Не о той ли высокой духовной природе человека своим неумелым патетическим и бурным языком кричала мелодрама в николаевскую эпоху огосударствления личной жизни и моральных воззрений?

Мелодрама фиксировала основной образ, вокруг которого группировались остальные. Это был образ невинного преступника — невинного или фактически, потому что обвинение ложно и преступление совершено другим лицом, или нравственно, так как его вынуждали к преступлению обстоятельства, лежащие вне его. На преступление толкали измена жены, самозащита, клевета, протест против насилия и несправедливости. Мелодрамы тридцатых-сороковых годов казались парадоксальными и дерзкими, так как несли оправдание преступлению и возвеличивали невольных убийц. Русская мелодрама шла, хотя робко и неуверенно, по пути, указанному западными образцами. Неистовство страстей, буря чувств естественно вытекали из основного сюжетного положения. В соответствии с такими {74} требованиями Полевой создал свое оригинальное «драматическое представление» «Уголино» (бенефис Мочалова — 21 января 1838 года), в котором рисовал средневековую Италию, жестокий и патетический образ злодея Уголино, благородство Нино, его месть злодею Уголино за убитую им возлюбленную, заточение Уголино в башне и казнь его муками голода.

В зависимости от основной маски мелодрамы стояли остальные образы и сценические эффекты. Эта основная маска была овеяна романтическим величием, красотою подвига, страстностью, нетерпимостью, вспыхнувшими чувствами, ироническим умом, горечью прошлого. Часто в душе героя мрачное и безотрадное отчаяние:

«Темна, пустынна ты, земля, Могил обитель, гроб на гробе, Развалины мечтаний, змей жилище, Нет, не змей, людей — чудовищ, Облеченных в образ столь прелестный, Скелетов, телом, кожею прикрытых И разрумяненных. Прочь, прочь от них!»

Через мрак, безверие, преступления и злодейства совершает герой мелодрамы свой жестокий, отверженный жизненный путь. Но безотрадная философия сумароковского «Димитрия Самозванца» в конечном итоге заменена верою в исправление и возрождение человека. Пути спасения — различны. Иногда «злодей» — подобно Нино у Полевого — припадает к ногам церкви, умирает, примиренный с небом и судьбой, иногда он успокаивается в личном счастье, иногда трагически гибнет.

Такова основная тема и основной образ мелодрамы. Тема определенна, а образ резок, силен и категоричен. Так создавалась атмосфера, в которой проходило действие мелодрамы, — атмосфера загадочных явлений, странных событий, неизвестных судеб и неистовых страстей. Образы мелодрамы служили выражению единой воли. От старого театра в мелодраму перешел злодей, благородная и страдающая возлюбленная; появилась новая маска «неизвестного» (сравни лермонтовский «Маскарад»), в котором запечатлелось понятие о «роке», о «персте судьбы» — образ, связанный с возвращением прошлого в тумане и отсветах далеких лет, — мститель, свидетель давнего преступления; иногда возникала маска комика-слуги, которому в плане сценического действия надлежало рассеять тоску чрезмерного трагизма. Так возник условный мир образов, который {75} окружал героя, борющегося против общества во имя права, справедливости и личного чувства.

В общую всем мелодрамам атмосферу русская мелодрама иногда вносила поправки. Ее отличала большая «благонамеренность», и ее основное противоречие лежало между чувствами, выражению которых она служила, и догматическою окраскою. Средства же сценической выразительности были тождественны. Однажды найденная актером маска понуждала к интенсификации приемов, в целом оставаясь неизменною. Подобно водевилю, мелодрама знала монолог — автопризнание — рассуждение с публикой, но средства общения и поэтические образы различались. Мелодрама искала подчеркнутого слова и эффектной позы. В монологе мелодрамы заключалось больше рационализма, чем в мимолетном водевиле. Монолог был одновременно и рассуждением. Он выражал не только мироощущение, но и миросозерцание героя. Зрителем герой мелодрамы воспринимался не как условная маска, а как конкретно существующий образ; общение с публикой совершалось всегда в образе; речь шла о наиболее существенных и важных для героя вещах; ему надлежало убедить зрителя в реальности принятого им жестокого решения: он был подчеркнуто страшен, неизъяснимо загадочен, упоительно мужествен. Одной из основных задач являлась декламация монолога. Искусство мелодрамы в очень большой степени включало искусство декламации, актер извлекал наивозможно полный звуковой и эмоциональный эффект.

В героях странно сочетались рационализм и повышенная эмоциональность, граничившая с откровенной чувствительностью. Основами сценической техники являлись неожиданность (имевшая такое исключительное значение в сценарии мелодрамы), повышенность чувства, мастерство быстрого перехода от одних ощущений к другим и т. д. В конце концов, те же требования предъявлял и водевиль; основное различие лежало в напряженности, насыщенности, страстности, серьезности, отличавших мелодраму. Если в водевиле неизменно присутствовал лукавый взгляд актера, иронически освещавшего происходившие события, то в мелодраме дело шло о большем — об обнажении внутреннего существа актера, о слиянии вплоть до тождественности личности актера с изображаемой им условно театральной маской. Вернее всего, именно в этом лежало основное принципиальное значение мелодрамы для актерского творчества.

{76} Можно ли говорить о некотором единстве в ее сценическом выполнении? «Старый актер», описывая сценическую манеру тридцатых-сороковых годов, отмечал: «Гордый журавлиный шаг, заботливо размеренный, при остановке откинутая назад нога должна некоторое время оставаться на полупальцах; круглая курчавая голова — это принадлежность героя; рыжий всклокоченный парик, низко опущенная голова, дико выпученные глаза, мечущие искры исподлобья, — это изображение злодея. В речи “модуляции, фиоритуры”, “переливы голоса” — “три яруса невероятных звуков”. Героиня погибала, с начала акта обнаруживая роковое предопределение своей несчастной судьбы»[[86]](#endnote-87). В этом карикатурно-фельетонном изображении можно, однако, заметить следы истины: да, конечно, для изображения мелодрамы установился определенный шаблон и некоторый сценический штамп, перенесенный еще из эпохи классицистского театра и в иных исполнениях становившийся карикатурным. Отзвуки классицистской трагедии еще воскресали на театре мелодрамы, так же как традиция комической оперы — в исполнении водевиля. Об этом свидетельствовал и Щепкин. По его отзыву, «декламация в это время сильно процветала и в драме и в трагедии»[[87]](#endnote-88). Директор московских императорских театров Кокошкин требовал певучей декламации от трагических героев, оставаясь сторонником классицистских преданий.

Отпечаток классицистских традиций хранили и некоторые из актеров Малого театра — особенно явно в женском персонале. Не освободился от этих традиций большой самобытный талант М. Д. Львовой-Синецкой (на сцене: 1824 – 1860 годы). Долгие годы скитаний по провинции не прошли для нее бесследно. Когда-то любимица публики, она в конце тридцатых годов уже кажется преувеличенною и манерною. Белинский рад отметить моменты, когда она сходит «с трагического котурна», говорит «естественным человеческим языком»[[88]](#endnote-89) и приближается к реальной простоте — вернее, условному мелодраматическому реализму стиля Мочалова. Одно из ее основных и замечательных достоинств заключалось в умении читать стихи, в мастерстве звука, в настоящей звукописи. Она играла Марию Стюарт, графиню в «Женитьбе Фигаро», Софью в «Горе от ума», позднее Грушу в «Двумужнице» Шаховского, неизменно сохраняя благородство позы, величие жеста и красоту пафосной декламации. Отсюда естествен переход к финалу, увенчавшему ее сценическую карьеру, — к благородным {77} матерям, где все особенности ее дарования и техники могли быть использованы наиболее богато и глубоко.

Прасковья Ивановна Орлова, занимавшая амплуа благородных героинь мелодрамы (на сцене: 1828 – 1851 годы), была моложе Львовой-Синецкой. Постоянная партнерша Мочалова П. И. Орлова представляла замечательное явление русской сцены. Наружностью предназначили ее для героических ролей. У этой «общей любимицы» был «высокий рост» и «красивое сложение». В водевиле она играла преимущественно добродетельных девушек, в мелодрамах — благородных, страдающих и героических дочерей и жен. Ее репертуар включал Корделию, Офелию, с искусным мастерством она исполняла роли травести. В ее подходе к ролям лежал наивный примитивизм. «Холодного темперамента», она, однако, «брала тонким и умным исполнением деталей»; в подчеркнутости же деталей и сказывался некоторый примитивизм ее игры. В ней всегда отмечали «недостаток простоты», но одновременно восхищались «благородством пластики». Офелию «в первых двух актах она играет более, нежели неудовлетворительно: она не может ни войти в сферу Офелии, ни понять бесконечной простоты своей роли и потому беспрестанно переходит из манерности в надутость»[[89]](#endnote-90). Из тихой скромной Офелии Орлова делала бурную, мелодраматическую героиню. Белинский, считавший, что «г‑жа Орлова всегда прекрасна» и умеет играть «просто, благородно, тепло и умно», подозревает в ней «ложное понятие о драме как о чем-то таком, в чем ходули и неестественность составляют главное». Ходульность и чрезмерность благородства в характеристике играемых образов были для Орловой обязательны. Побеждала она их тогда, когда в ней просыпалось не только «искусство» — техника игры, но когда все это было согрето «душой», «чувством» — внутренним, творческим подъемом, заражавшим зрителей. Тогда, как в четвертом акте «Гамлета», она вела сцену «просто, естественно, превосходно». «В самом деле, ее рыдание, с которым она, закрыв глаза руками, произносит стих: “Я шутил, ведь я шутил”, так чудно сливалось с музыкой, что нельзя ни слышать, ни видеть это без живейшего восторга»[[90]](#endnote-91). В большинстве же ролей Орлова ясно и подчеркнуто «показывала» своих героинь и их переживания. Она «отчетливо и естественно» изображала «скромную швейку, с благородным характером и возвышенными чувствами, с любовью и самоотвержением». В «Луизе де Линвероль», игранной ею в бенефис Мочалова (12 января 1840 года), {78} она изображала благородную жену изменника-мужа; великодушие толкает ее на спасение любовницы мужа — Элины. Из описания ее исполнения рецензентом «Репертуара» ясно, как подробно и тщательно разработала детали игры Орлова, как настойчиво показывала она роль, «исполненную с особенным тщанием» и «вызвавшую свидетельства удовольствия публики — рукоплескания и вызовы». «Она должна освободить Элину по просьбе мужа. Все, что поддерживало ее и прежде, все то, во что она так свято верила, — любовь и клятва мужа, теперь не существует, она одна — бедная, слабая женщина, должна жертвовать собою, должна забыть собственное дело и: стараться только возвратить к жизни ее — эту соперницу, лишившую ее навсегда счастия, которым сама пользоваться не могла. На лице, в походке, в голосе г‑жи Орловой; вы видите, как дорого стоило Луизе это великодушие; она, кажется, со всяким шагом умирает, резвяся, ищет подпоры, чувства едва не оставляют ее; когда ключ повертывается в замке, когда дверь отперта, она быстро отходит и держится за стол; последняя жертва довершила ее. Элина хочет благодарить ее, но Луиза не позволяет ей произнести ни слова; звук ее голоса оскорбляет ухо Луизы, прикосновение ее рук пятнает жену Генриха; по ее знаку Элина безмолвно выходит»[[91]](#endnote-92). Такими подчеркнуто примитивными средствами Орлова «превосходно» выражала «различные чувства — горесть, презрение, еще тлеющую любовь к мужу». Но «манера» ее игры ждала «души» и «чувства», о которых мечтал Белинский.

Так создавался стиль русской мелодрамы тридцатых-сороковых годов. Наиболее яркое воплощение и совершенно особенное применение нашел этот стиль в игре Павла Степановича Мочалова (на сцене: 1817 – 1848 годы). Его историческая заслуга в том, что он поднял мелодраму до высоты трагедии. Трагедия исчезла со сцены Малого театра вместе с классицизмом. Озерова сменила мелодрама. Важно отметить, однако, что и романтическая драма, и трагедии Шиллера и Шекспира сценически воплощались как мелодрамы. Подлинного Шиллера и подлинного Шекспира русская сцена еще не знала. Не удивительно, что первое предложение Мочалова поставить в свой бенефис «Гамлета» вызвало резко отрицательное отношение Щепкина: Щепкин думал, что Малому театру снова придется иметь дело с извращенным, переделанным Шекспиром. Но на этот раз перевод «Гамлета» во многом приближался к подлиннику. Между тем техника Мочалова была {79} мелодраматической техникой тридцатых-сороковых годов. Самый существенный вопрос — какое применение он ей давал. В Петербурге линия классицистской трагедии сохранялась Каратыгиным; в Москве, в Малом театре, она давно дала трещины. К классицизму возврата быть не могло. Однако первые выступления Мочалова состоялись еще в эпоху позднего классицизма. Он играл Полиника в «Эдипе в Афинах» Озерова. Он стоял на грани, разделявшей гибнущую трагедию от восторжествовавшей мелодрамы. Таким образом, Мочалов прикоснулся к богатой традиции русского театра. «Мочалов, этот актер, с его, конечно, прекрасным лицом, благородною и живою физиономиею, гибким и гармоническим голосом, но вместе с тем и небольшим ростом, неграциозными манерами и часто певучей дикцией; актер, конечно, с большим талантом, с минутами высокого вдохновения, но вместе с тем никогда и ни одной роли не выполнивший вполне и не выдержавший в целом ни одного характера; сверх того, актер с талантом односторонним, назначенным исключительно для ролей только пламенных и исступленных, но не глубоких и многозначительных»[[92]](#endnote-93) — так однажды характеризовал Мочалова Белинский. Однако именно этот актер поднял мелодраму до высоты трагедии. Его имя стало легендой на русском театре; он сам — легендарным героем, о котором рассказывают из поколения в поколение, о котором вспоминают много лет спустя. А. Григорьев видел в нем «великого трагика» и «веяние эпохи»[[93]](#endnote-94).

Между тем Мочалов, конечно, очень часто играл подобно его товарищам по сцене: он не вполне изжил в своей игре традиции классицизма. Он владел лично ему присущими приемами и излюбленными жестами. Так же как Орлова или Репина, Мочалов подчас начинал «декламировать», и его декламация казалась Белинскому «несносной». Как сотни других актеров, Мочалов прибегал к иллюстративным жестам: пожимал плечами, хватался за шпагу при слове о мщении и убийстве, хлопал по лбу при всяком слове об уме, прибегал к «утрированным и иногда даже тривиальным жестам»[[94]](#endnote-95).

Напряженная и сильная, его жестикуляция доходит до излишества. Даже в Гамлете он говорил о своей нелюбви к человечеству, «как бы отталкивая от своей груди это человечество, которое он так крепко прижимал к ней»; или «как будто, без всякого напряжения, единою силою воли, сталкивал с себя тяжесть, равную целому земному шару» при словах о злодействе, которое даже если его «землей {80} закроешь целой» — «стряхнет ее и явится на свет»[[95]](#endnote-96). Иногда же его жестикуляция казалась «грациозной».

Он возмущал зрителя в неудачные спектакли. Однако когда он декламировал, его голос был «замечательно мелодичен», «умел звучать нежно, презрительно и желчно». В его голосе слышались «мятеж и восстание». «С такою грудью», как у Мочалова, можно было «воплем растерзать слух и в жилах у зрителей заморозить кровь»[[96]](#endnote-97). Его голос — «дивный инструмент, на котором артист по воле брал все ноты человеческих чувствований и ощущений, самых разнообразных, самых противоположных». «В нем слышны были и громовой рокот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мщения, и тихий шепот сосредоточившегося в себе негодования… и мелодический лепет любви, и язвительность иронии, и спокойно-высокое слово»[[97]](#endnote-98). И вместе с тем он иногда говорил «нараспев», и «вычурной манерностью» могли казаться его приемы, когда «от тихого сладостного шепота любви» переходил «к гремящей угрозе ревности, к злобно-радостному хохоту удовлетворенного мщения»[[98]](#endnote-99).

У него было «прекрасное, выразительное и послушное лицо; глаза, из которых летела молния». Зрители помнили «судорожные движения лица, потухающий и вспыхивающий огонь его мрачных взоров». Его «немые сцены» запоминались навсегда. Движение лица, вздрог руки передавали суть переживаемого. В переводной пьесе «Клара д’Обервиль» его герой видит, как родственник подливает ему яд: «Мочалов поднимался во весь рост с необычайной, почти сверхъестественною силою; в руках его судорожно замерло все, что было на столе, перо и бумага. Он высоко над головою поднимает руки и мгновенно поворачивается к убийце. Глаза их встречаются. Надо было бы видеть этот взгляд!»[[99]](#endnote-100) В «Уголино» его «долгое молчание» действовало изумительно. Одним из его сценических приемов служила «бледность» — он внезапно делался «бледен, с искаженным лицом, улыбался какою-то страшною улыбкою». Бледность часто покрывала его лицо в патетические минуты — «он молчит, бледнеет, волосы подымаются у него на голове».

С лицом и голосом, послушным его чувствам, Мочалов — внезапный, резкий и часто несосредоточенный — употреблял неожиданность в качестве одного из основных сценических эффектов. Он внезапен в неистовстве и в исступленности. Его переходы быстры и неожиданны, как молния. Он знал звуковые переливы и гиперболизм мимики. {81} Его голос и лицо оставались главными проводниками сценического обаяния. Эстетическое воздействие музыкально звучащей речи заставляло вспоминать о преданиях классицистской трагедии. Он умел «переходить от сосредоточенной злобы к притворному и болезненному полоумию, и от полоумия к желчной иронии»[[100]](#endnote-101). Многим запомнился тот внезапный смех, с которым падал на пол старый Миллер, или «макабрская пляска отчаяния» в Гамлете, когда внезапно, «вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота»[[101]](#endnote-102). Зритель не предвидел «прихотливых изгибов его фантазии», «неистощимости средств и разнообразия в манере игры»[[102]](#endnote-103).

Как указывалось, он делал многое из того, что и остальные актеры мелодрамы, не соблюдая жизненного правдоподобия и следуя обобщенному изображению страстей, — недаром тот основной мелодраматический образ, о котором говорилось применительно к композиции мелодрамы, оставался для него центральным. Однако он принес *оправдание* всем мелодраматическим приемам. Не только потому, что у него было обаяние голоса и лица — такое обаяние, которого не было у остальных актеров. Оправдание лежало в иных, более глубоких личных качествах Мочалова. При всем искусстве и мастерстве Львовой-Синецкой или Орловой стиль их исполнения не претворялся в живое художественное произведение. Они вызывали в зрителе скорее удивление и восхищение, чем сочувствие. С точки зрения строгой эстетики трудно представить более незакономерное сценическое явление, чем Мочалов. Он нарушал все стилевые законы и нормы. Его главная ценность лежала вне эстетики. Между тем мастерство Мочалова нельзя признать несовершенным, как привычно говорят. Наоборот, иные из технических трудностей он выполнял свободно и легко; это следует из сказанного о музыкальных и мимических качествах его игры. Смелость и дерзость не оставляли его в выполнении технических приемов. Он умел, как в Ричарде III, изображая лицемерный отказ от короны, показать два лица: одно для представителей парламента, другое — для публики. К числу его технических умений относилось и искусство падать — «он падал на спину мгновенно, как бы подкошенный; он подчас медленно опускался на пол; он умел падать в судорогах, как в Отелло»[[103]](#endnote-104). Он падал тылом, спиною к публике, не считаясь с установленными правилами. Более {82} того, в «Отелло» он умел «переменить и свой вид, и лицо, и голос, и манеры»[[104]](#endnote-105). Он казался другим лицом, другим актером, нежели тот, кто играл несколькими днями ранее Гамлета. Но замечательно: на одном из спектаклей «Лира», когда Мочалов проявил «обдуманность, соображение, — словом, изучение искусства», «общность, целость и отчетливость»[[105]](#endnote-106), что очень редко бывало в игре Мочалова, — он не произвел обычного впечатления. Дело заключалось, следовательно, не в наличии или отсутствии технического мастерства.

Много писалось о крайней неровности игры Мочалова; о различном толковании отдельных мест роли в каждом из спектаклей «Гамлета»; об отсутствии установленного и фиксированного образа, о неразработанности деталей — в противоположность его петербургскому сопернику Каратыгину. Более того, Мочалов порою не мог выполнить тех задач, которые себе ставил. Известный пример с исполнением роли Радугина в «Пустодомах» Шаховского вполне знаменателен: Мочалов «постарался» и сыграл плохо ранее блестяще сыгранную роль[[106]](#endnote-107). Он бывал дерзко пренебрежителен к внешности ролей, как будто бы его не интересовала и не беспокоила внешняя сторона исполнения, начиная с костюма и кончая гримом. «В Фердинанде (“Коварство и любовь”. — *П. М*.) Мочалов вышел в мундире гарнизонного батальонного командира, в мундире расстегнутом и который, сверх того, сидел на нем мешок-мешком»[[107]](#endnote-108). Ромео он играл с баками; изображая раненого, разрисовал лицо фиолетовыми красками; его упрекали во «внешней неуклюжести» и «внутренней угловатости».

Мочалов пренебрегал внешностью героев и отделкой роли, так как центр тяжести лежал в ином — в том, что оправдывало все его сценические приемы, вплоть до самых смелых, делало их неожиданно свободными и блестящими, заставляло зрителя рыдать и плакать. Для Мочалова, как и для Живокини, театр служил обнаружению личного человеческого лица, был не только сценически-актерским, но и жизненным делом: жизненная тема совпала для Мочалова с эстетической. Он был очень субъективен; конечно, он играл самого себя; конечно, его игра была автопризнанием, рассказом о своих чувствах и переживаниях.

Мочалов был очень целомудренным актером — он не умел лгать на сцене. Отсутствие творческого подъема не имело для него никакой замены. Ни один актер не мог вынести таких внутренних требований, которые суровою тяжестью и неизбежностью легли на Мочалова. Мочаловские {83} «минуты» были не только минутами пробужденного творчества — они являлись результатом *освобождения человека*. В такие минуты Мочалов интуитивно и вдохновенно рождал сцены, от которых трепетал зритель и слышал «какие-то ужасные, вызванные со дна души вопли, и читал в них страшную повесть любви, ревности и отчаяния». Так возникали и неровности игры Мочалова. Когда роль совпадала с его личными переживаниями, Мочалову была обеспечена полная победа. В противном случае он ее транспонировал применительно к себе. В отдельные моменты какими-то путями происходило совпадение правды роли, правды отдельного ее куска, отдельного положения, правды чувства, правды эстетической с личной правдой Мочалова — приходила вдохновенная мочаловская минута. Так было и с «Гамлетом» (первое представление 22 января 1837 года). Перевод Н. А. Полевого, самый близкий из всех существовавших, все же значительно отходит от подлинника. Полевой выпустил «каламбуры», «непристойности», укоротил роли, от которых нельзя было ждать хорошего выполнения, изменил сцену на кладбище, ввел отдельные восклицания («Страшно, за человека страшно мне!»), написал песенку-романс Офелии. Гамлет Мочалова был субъективным истолкованием Шекспирова героя. Мочалов выделил черты, близкие своему мироощущению и судьбе. А. Григорьеву Гамлет Мочалова казался «горд, мстителен, честолюбив, готов на зло» по правилам и традициям мелодраматических героев. Рационализм Гамлета отошел на второй план — вперед выступил образ человека, «для которого одного не осталось уже желаний, исполнение которых было для него отрада и счастье». Образ строился на сочетании «грусти, любви и тоски» с «энергическим негодованием и презрением», «ирония» переходила в неистовую «дикость» оскорбленного в вере в людей человека. Как всегда, в Мочалове звучали «муки растерзанного и одинокого в своих страданиях сердца»[[108]](#endnote-109), неистовствующего от тоски, исступленного от отчаяния, иронического от напрасной любви, дикого от разрушенной нежности. Перечтите описание исполнения Гамлета у Белинского: таково зерно роли. Таково зерно жизни Мочалова.

Его личная судьба печальна; впоследствии она повторилась для многих и многих актеров: неудача в браке; насильственная разлука с любимой женщиной; тесный круг нелюбимой семьи и случайных друзей; трактир и вино; замоскворецкие купцы; театральные споры. Надо всем {84} этим — смутное ощущение глубоких творческих дарований, которым нет выхода; тоска, освобождающаяся на сцене; страсти, вырывающиеся при соприкосновении с темами мелодрам, Шекспира и Шиллера. Личное звучало и тогда, когда он становился злобен и едок, и тогда, когда он говорил горячие монологи Нино о тщете всего земного, — они совпадали с его случайными стихами о могильной тоске, о безнадежности пути, о «расстилающемся безверии», о «ветрах буйных», о «сырой земле», о «черных тучах», застилавших жизнь. Мотивы ролей и сопоставлений походили друг на друга. Мочалов раскрывал на сцене и свое основное мироощущение — свою лирическую иронию. В глубине он был нежен и любящ и, как никто, переносил на сцену нежность и грусть. В «Лире» он необыкновенно мягко разговаривал с дочерьми; в «Отелло» просто, скромно и нежно рассказывал повесть своей любви; монолог прощания говорил с грустным отчаянием. Поэтому-то он становился глубок и значителен в лирических ролях, декламационен в рассудочных. Он передавал зрителю не мысли — подсознательные ощущения. Они получали художественное оформление на театре, от соприкосновения со сценой становились еще более страстными, преувеличенными и яркими.

Широта захвата Мочалова колебалась от гнева к любви, от ненависти к дружелюбию, от радости к отчаянию. Сцена освобождала его духовные переживания и оформляла его мироощущение. Давая выход своим личным чувствам, он побеждал трафарет мелодраматических приемов. Вероятно, по игранным им ролям, начиная с Полиника, через Аристофана из пьесы А. Шаховского, Чацкого, героев Шекспира (Лир, Отелло, Гамлет), Фердинанда, героев мелодрам («Жизнь игрока», «Ненависть к людям и раскаяние»), вплоть до отечественных Иголкиных, Волковых и Пожарских, — по всем этим ролям можно прочесть повесть его жизни. Его часто заставляли играть роли, в которых его мощному таланту становилось тесно, — «роли фрачные, роли, находящиеся в сфере гостиных и будуаров, роли, изображающие жизнь обыкновенную, ежедневную, со страстями человека, как они проявляются в современном обществе», тогда «в этих миниатюрах, сохраняя все величие, всю силу порывов большой роли, актер впадает в декламацию и делается смешным»[[109]](#endnote-110). Мочалова оттого так остро и болезненно ощущали зрители, оттого он так волновал, что роли неожиданно соприкасались с тем, что он сам в данный момент чувствовал, переживал, чем страдал, {85} в чем хотел признаться зрителям. Зритель всякий раз присутствовал при исповеди человека. Зритель смотрел в обнаженное творчество и в раскрытую психику. Мочалов был отмечен исключительной полнотой дарования и сил, но жизнь его оказалась ущербна и не дала ему свободы. Трагедия Мочалова — в невыполненной полноте: его сломала эпоха Николая тяжестью тридцатых годов, скудостью жизни. В театре он нашел выход бунтующим силам, и театр стал его жизненным делом, он любил играть Волкова в одноименной пьесе Шаховского, так как в ней звучал отклик его судьбе. Игра на театре и была для него конкретной и реальной жизнью.

Повторяем: когда совершалось совпадение жизненного и театрального начала, мелодраматический трафарет полностью разрушался. Мочалов становился свободен, изобретателен, легок и разнообразен. В чем же был смысл трагедии, до которой Мочалов поднял мелодраму? Мочалов бросил русской сцене то трагическое, что заключалось в современной ему жизни, — его судьба была родственна судьбе Кольцова и многих, может быть, и не ведомых других — это было трагическое ощущение человека, которому нет выхода в современности, это была трагическая напряженность освобожденных чувств. В те моменты, когда Мочалов овладевал образом, он вскрывал роковую и пессимистическую диалектику образа. Тогда Мочалов подходил к роли с беспощадным анализом. Не только минуты, когда со сцены в зрительный зал человек кричал свою жизненную правду, не только минуты всеобщего потрясения — Мочалов знал также неуклонное развитие образа, обнажение его внутренней судьбы. Играя Ляпунова, он находил единую звенящую ноту, он поймал эту ноту и на ней основывал роль: «До смерти мучься… мучься после смерти». «Весь ход душевных ощущений… начиная с подозрения в отраве и кончая уверенностью в справедливости подозрения, развивался с удивительною естественностью»[[110]](#endnote-111).

На фоне интуитивного постижения роли все приемы — наиболее гиперболичные и преувеличенные — получали оправдание: и «страшный хохот мстителя, тот хохот, которым мог потрясать зрителей только Мочалов»[[111]](#endnote-112), и сцена сумасшествия, когда Нино выбегал из дома, грохался на землю и на четвереньках перебегал сцену («Уголино»), и в «Гамлете», когда «делалось страшно, вглядываясь в это потрясенное ужасом лицо, с неподвижным взором человека, узревшего другой, нездешний мир, с широким, {86} необъятным горизонтом, с неясно зримыми, но и не созданными больным воображением, а живыми существами».

Творчество Мочалова говорило о глубокой тоске, о любви к миру. Мочалов играл русскую трагедию тридцатых-сороковых годов, хотя она и не была написана. А. Григорьев прав, что история театра поставит мочаловские создания наряду с «мрачным и сосредоточенным отрицанием Байрона», с «фетовскими странными, но для души ясными намеками»[[112]](#endnote-113). Искусство Мочалова было искусством русской трагедии, повестью о самом себе.

## 4

Репертуар Малого театра колебался между мелодрамой и водевилем. Они расширяли познание зрителя и обогащали его внутренний опыт. Тенденциозность не исчерпывала их общественной роли. Благодаря водевилю восприятие зрителя делалось легче и свободнее, он приучался к непосредственному отклику на злободневность — первое ощущение современности. Водевиль пробуждал задор бойца и остроумие полемиста; он «опрозрачнивал» жизнь. Никто не колебал установленных догматов — они оставались неприкосновенными, однако в подсознательных ощущениях зрителя происходила установка на переоценку ценностей; скепсис необходимо следовал из водевиля; его лукавство и авантюризм будоражили, волновали и подчас приводили в смущение спокойных жителей Москвы. Водевиль заставлял зрителя — впрочем, и сам зритель втайне этого хотел — держаться на уровне современности. Мелодрама — плохо или хорошо — производила переоценку ценностей, хотя бы в области этической: этого одного было уже достаточно. Но, кроме того, мелодрама погружала зрителя в хаос ему незнакомых переживаний, будила и вызывала то, что в человеке заложено. Историческая ценность искусства мелодрамы и состояла в том, что эстетические переживания подготовляли и делали доступным восприятие новых идей в области морали и политики. Пробужденные мелодрамой воля к утверждению личности или интерес к национальному не могли заглохнуть и должны были вскоре найти новый выход. Так и случилось.

По мере развития водевиль и мелодрама приобретали преимущественно формальный характер. Ни одни театр и ни одно искусство не могли бы так долго держаться в {87} области общих идей и обобщенных чувствований. Постепенно, но неуклонно и в водевиле и в мелодраме выветривалось их мажорное мироощущение. Их содержание, раскрывавшиеся в них проблемы и чувства ждали конкретизации, а средства сценической выразительности — обновления и переработки. Их западное происхождение делалось до конца очевидным. «Перенимая все от французов, — писал Н. А. Полевой, — мы… завели у себя на сцене драму со всеми ее уродливостями и переделываем водевили так же, как переделываем Дорантов и Клеантов французских в Прямосудовых и Здравомысловых»[[113]](#endnote-114). Путь к национальному оказался нелегок. «Драматические наши поэты думали увидеть национальный дух в охабнях и горлатных шапках да в речи на простонародный лад и вследствие этой чисто внешней народности стали рядить немцев в русский костюм и влагать им в уста русские поговорки. Поэтому наша трагедия явилась в обратном отношении к французской псевдоклассической трагедии: французские поэты в своих трагедиях рядили французов в римские тоги и заставляли их выражаться пародиями на древнюю речь, а наши каких-то немцев и французов рядили в русский костюм и навязывают им подобие и призрак русской речи. Одежда и слова русские, а чувства, побуждения и образ мыслей немецкий или французский»[[114]](#endnote-115). Пробуждающееся самосознание не могло остановиться; примитивное миростроение по обнаженным категориям добра и зла, выдвинутое мелодрамой, ею же самой было поколеблено; прежде твердые границы пошатнулись, когда зрителю были показаны благородные преступники и невинные злодеи; водевиль же неустанно и ядовито вкладывал сомнение в сознание даже наивных зрителей.

Но средства сценической выразительности, обнаруженные водевилем и мелодрамой, хотя и требовали обновления, не могли сразу забыться. Может быть, в тридцатых-сороковых годах принцип Шекспирова театра и не мог найти полностью осуществления на сцене Малого театра. Однако он был положен в основу поисков сценической выразительности. Вспомним технику Живокини, и в особенности Мочалова. День первого представления «Гамлета» тем и замечателен, что примирил принципы Шекспирова театра с философским устремлением. Мелодрама обратилась в трагедию. «Мир Шекспира безмерен, как вселенная; поэзия его всецветна, как свет. Он — волшебник; и кто однажды заговорен им, тот вечный раб его; того вызовут заклинания Шекспировы отовсюду и бросят, скованного по рукам {88} и по ногам, в мир Шекспиров, где нет ни конца, ни края созданиям, переливам красок, блеску, видам, глубине, высоте, пространству и времени»[[115]](#endnote-116). Из увлечения Шекспиром выросла драматургическая композиция мелодрамы. Зритель получал приемы, которые помогали любить безотчетно, верить истине, радоваться, ужасаться и т. д. На многих из спектаклей лежал отпечаток grands spectacles. Неоцененное творчество Шаховского шло именно по таким путям. Он не только рисовал страсти, таинственные образы и комические похождения, он строил сценическое представление как соединение многочисленных и ударных сценических трюков. Многоактные комедии, драмы с пением, танцами, шествиями, переменами декораций, обстановкою то античного дворца, то польских поместий, то поэтического Бахчисарая, то волжского раздолья — понуждали театр к подчеркнутости приемов. Шаховской размахивался широко — от подражания Аристофану до инсценировки Пушкина. Кроме тайны актерского обаяния он знал тайну театральной машинерии, неожиданных появлений, феерий и балетов.

Тем труднее становилась задача национальной драматургии. Слово было разработано; стих — преодолен. В комедии Шаховского «Аристофан» «льстец говорит напевистым хореем, судья — выбивающим слова дактилем, трагик важничает амфибрахием, а Иппербол протягивает речь свою анапестом», «холодный Антимах» — почти всегда «умничает александрийским стихом»[[116]](#endnote-117). В водевилях куплеты писались бойко и правильно. Вместе с тем выработался язык штампов и для мелодрамы и для водевиля. Это было легким искусством и доступным мастерством. Но в век сильных театральных приемов комедия была не ко двору. О ней вспоминаешь менее всего применительно к мочаловско-щепкинекому периоду. Комедия интриги и диалога, салонная комедия Скриба еще заинтересовывали блеском сценического построения. Скриба любили — в нем чувствовались общие с мелодрамой и водевилем элементы. Русская же драматургия в подавляющем большинстве оставалась в недоумении перед проблемой комедии. Для комедии, казалось, не открывалось путей. Практически она превращалась в водевиль («Федор Григорьевич Волков» Шаховского) или следовала старым традициям позднего классицизма («Урок матушкам» Загоскина, «Прихоть кокетки» Бруннера), оставлявшим зрителя равнодушным. Причина лежала и в том, что комедия в большинстве все еще посвящалась жизни аристократии, была благопристойна, {89} стройна и претендовала на изящество; зритель же был здоров и непосредствен, требовал яркости, а нестройности; захвата, а не изящества. Комедия вырождалась: она выродилась ранее водевиля и мелодрамы. Она стала общим местом и скучным экзерсисом. Теория требовала от комедии выполнения правил, чуждых живой театральной жизни, а мы знаем, какими сценическими жанрами определялось реальное творчество театра.

Водевиль и мелодрама выветривались; они становились штампами — медленно, но верно. Комедия же стиля Загоскина была штампом еще худшим, а главное, давно пройденным и преодоленным. Параллельно с развитием, расцветом и грозными признаками распада основных сценических жанров шло новое движение. На этот раз спасение театра пришло от литературы. Вместо драматургов, получавших задачи от театра, пришли драматурги, сами ставившие задачи театру. Театр не сразу их выполнил, хотя на первый взгляд казалось, что ему легко далось бы их сценическое преодоление. Театр был театром большого мастерства. Большинство авторов водевилей и мелодрам было искушено в строении действия, в его неожиданных поворотах, в литературно-фельетонном языке, а большинство актеров — в умелом выполнении сценических заданий.

Новые задачи театру поставили Грибоедов и Гоголь. «Горе от ума» завершило русский классицизм. «Ревизор» поднял традицию Фонвизина и подготовил появление Островского. Здесь не было полного отрыва от современного театра. В «Горе от ума» и «Ревизоре» — несмотря на то, что их создание отделено друг от друга более чем десятилетием — тесная связь с водевилем. Комедию Грибоедова с ним соединяют не только любовная интрига, но и монологи и введение отдельных номеров (по определению Пиксанова, «интермедия с Репетиловым»). «Горе от ума» по структуре и стилю ближе к классицистской комедии и водевилю первого периода — водевилю любовной авантюры. Грибоедов подводил итог долгому периоду развития театра: перед актером он поставил задачу испытать свое мастерство и в чтении стиха и в толковании образа. Одно из завоеваний Грибоедова заключалось в видоизменении привычных театральных масок: он сохранил субреток, героев и героинь, но придал им существенно иную окраску. Мы поневоле возвращаемся к вопросу о лирике, говоря о содержании старых масок в грибоедовской комедии. Прием, которым Грибоедов придал им новую жизнь, сводился {90} к тому, что он нашел психологическое и бытовое оправдание их сценическим заданиям — они казались живыми людьми с лирическими и взволнованными чувствами. Не приходится уже говорить об общественном значении грибоедовской комедии — оно общеизвестно. Лирическая комедия одновременно была и сатирической. Сквозь маски образов глядела «грибоедовская Москва». Это могло почитаться гиперболой, шаржем — однако сгущенные образы Грибоедова были и сценическими масками, привычными амплуа, и бытовыми типами, и символическими обобщениями. Труднее всего было играть эти и знакомые и непривычные роли: знакомые, так как они напоминали типы классицистской комедии; непривычные, так как они получали иную, неожиданную окраску. «Горе от ума» одолели не сразу. Самое распределение ролей было ошибочно. Чацкого играл Мочалов. Мочалов выполнил роль «очень неудовлетворительно». «Он представлял не светского человека, отличного от других только своим взглядом на предметы, а чудака, мизантропа, который даже говорит иначе, нежели другие, и прямо идет на ссору с первым встречным, тогда как у Грибоедова он невольно ссорится со всеми, ибо не может удержать кипения души пылкой, благородной и не гармонирующей со встречными душами». «Трагические замашки» Мочалова — по его собственному признанию — исказили «бессмертное творение Грибоедова». Не сразу овладел ролью Фамусова даже Щепкин. И он на первых спектаклях вносил в эту, ему впоследствии так удавшуюся, роль, нечто «транжиринское», нечто от водевильных и комедийных масок эпохи[[117]](#endnote-118).

Еще большею неожиданностью оказались пьесы Гоголя. «Ревизора» и в Петербурге и в Москве первоначально восприняли как водевиль. Снова соблазнила драматическая композиция и техника, многое заимствовавшая из современного театра. Гоголь перенес в свои комедии и внешний анекдотизм сюжета, и гиперболизм положений, и параллелизм действия (Хлестаков, Анна Андреевна, Марья Антоновна), и злободневные намеки (сцена опьянения Хлестакова с хвастливыми рассказами о Пушкине, «Юрии Милославском» и т. д.), и быстрый темп. Здесь также не стоит повторять, что существо гоголевской комедии лежало в ином, что русский театр здесь получил драматурга, установившего новые традиции в русской комедии, что «Ревизор» был сатирою на николаевскую Россию, на чиновничество, что о мраке русской жизни впервые так смело и непосредственно заговорил Гоголь. Он подчинил как бы {91} привычные сценические задания новым, значительным целям. Гоголь много думал о театре. Его мечта о театре единого художественного целого надолго опередила развитие русского театра. В театр вновь возвращалась серьезная, общественная и нравственная идея. Вместе с тем Гоголь дал русской сцене то, что напрасно искали другие авторы: Гоголь вслед за Грибоедовым дал сцене сгущенные образы, вполне стихийные, очень нутряные, в которых сквозила провинциальная, впрочем, и столичная Русь. В старые маски было вложено новое зерно. Они раздались, сделались шире и могущественнее. Многим зрителям становилось «страшно» от прихода Ляпкиных-Тяпкиных и Земляник на сцену. Невероятные сценические положения получали оправдание не только из соображений чисто театральных — трюка и шаржа, — но в самом быту, в художественном и общественном мироощущении автора. Появление Грибоедова и Гоголя было значительно и тем, что они несли личный, субъективный взгляд на мир — в особенности Гоголь. Гоголь видел в русской жизни то, что не видели другие, его пьесы не были только новым предлогом обнаружения сценического мастерства, они раскрывали окружающую жизнь — такого раскрытия зритель ждал давно. «Ревизора» сыграли удачно далеко не сразу. Первых исполнителей упрекали в «скорости», «болтовне», «скороговорке». Сам Щепкин признавался Сосницкому, что «Ревизор» дал ему несколько горьких минут, «ибо в результате сказался недостаток в силах и в языке»[[118]](#endnote-119). Впрочем, подготовленная работой над «Горем от ума», труппа справилась с «Ревизором» много лучше, чем с комедией Грибоедова. Среди исполнителей вполне удачны оказались: Орлов — Осип, Никифоров и Шумский — Бобчинский и Добчинский (у последнего «кислое лицо, вид какого-то добродушного идиотства, провинциальность природы»[[119]](#endnote-120)), Степанов — судья. Хлестакова играл Ленский. Белинскому его игра казалась «слишком субъективной» и производила «неприятное впечатление какою-то грубою, нисколько не художественною, естественностью»[[120]](#endnote-121) — он делал «такие фарсы, что портил ход всей пьесы»[[121]](#endnote-122).

В гоголевском «Ревизоре», как впоследствии и в «Женитьбе» и в «Игроках», психология образа строилась как сочетание сценических заданий. Многие из выражений, сцен легко могли казаться только трюками: Хлестаков в первоначальном сценическом тексте — при приходе городничего — прятал за спиной бутылку в целях самозащиты; городничий падал перед Хлестаковым на колени; немая сцена {92} разрешала сатирическую напряженность комедии. Между тем каждый из сценических трюков вытекал из зерна роли и обозначал его основную стихию; легкость Хлестакова, мрачная тупость Ляпкина-Тяпкина, робкая забитость Хлопова вылились в броской сценической гиперболе; ее-то и следовало воплотить на сцене, чтобы передать глубокий и суровый смысл гоголевской сатиры. Трюк не случаен, но сконденсирован, сосредоточен и закономерен. Следовательно, в отношении сценических приемов комедия Гоголя не являлась исключением из современного ему театра: она была также ударна, преувеличена и ярка. Но она требовала конкретизации и психологизации образа. Она понуждала к углублению мастерства актера. Еще более требовало углубленного мастерства *слово*, язык комедии Гоголя. Вместо штампованного словаря мелодрамы и фельетонной бойкости и легкости водевиля Гоголь принес полнокровный, народный, сочный язык, равно далекий от стройной сухости классицизма и преувеличенной патетики романтической драмы.

Вряд ли могли оказать на развитие театра такое понуждающее влияние пьесы Пушкина: «Борис Годунов» был запрещен, остальные пьесы или не шли, или, написанные по другим законам, нежели те, которыми жил театр, казались несценичными. Комедии Мольера и Бомарше исполнялись по-прежнему в традициях позднего классицизма — они не могли толкнуть на новые пути сценического творчества; трагедии Шекспира и Шиллера воспринимались в качестве мелодрам: мы помним, что только Мочалов — особенно в «Гамлете» — возвышал приемы мелодраматической игры до трагедии. Водевиль и мелодрама оставались наиболее полными выразителями современного театра; комедия Грибоедова очистила господствовавшие принципы; Гоголь же посмотрел в будущее русского театра; иного пути, кроме тесной связи с народной жизнью, трудно было предположить.

Итак, комедия Гоголя требовала особого актерского мастерства. Труппа Малого театра включала актеров большой внешней техники, способных легче других приспособиться к требованиям Гоголя. В то время уже возникал *актер-жанрист*, актер большого внешнего разнообразия, мастер характерности, иногда переходящей в преувеличенный гротеск. Актеры такого типа числились среди второстепенных в Малом театре. Они занимали второе положение, но оставались мастерами своего дела. Таковы: Степанов, Никифоров, Орлов, Потанчиков, отчасти — Ленский. {93} Среди Ленского персонала таких Не наблюдалось. Может быть, только старуха Кавалерова иногда резкостью своего шаржа заставляла веселиться публику. Среди таких актеров наиболее показателен П. Г. Степанов. У него был «необыкновенный дар менять голос и физиономию»: «из лица он делает все, что хочет». Как и его сотоварищ по сцене Никифоров, он был великолепным «гримом» — «типистом» и создавал характерные сценические фигуры. Умение внешнего перевоплощения доходило до того, что в «Хоть тресни, да женись» Ленского (переделка «Брака поневоле» Мольера) он играл обоих философов, появление которых отделено друг от друга коротеньким монологом Сганареля. О мастерстве имитации и пародии у Степанова мы говорили применительно к исполнению им водевиля «Актер». С наибольшим же мастерством и характерностью он сделал роли Тугоуховского в «Горе от ума» и судьи в «Ревизоре». Точно так же Никифоров «создал» роли г. Д. и Бобчинского.

Более смутное впечатление оставляет Д. Т. Ленский. Впрочем, несомненно он был водевилист лучший, нежели актер. Он был холоден, умен, отчетлив, в его игре ощущались водевильные «фарсы», и «суета», и наигранная горячность. Фатов он играл прекрасно; но «веселостью» и «комизмом» он не владел; наиболее удачная его роль — Молчалин.

Однако исполнение названных актеров было лишь приблизительным, внешним подходом к требованиям нового репертуара. Реформатором выступил Михаил Семенович Щепкин, подготовленный к этой задаче своим прошлым, внутренними данными и качествами актерской натуры. Реформа Щепкина может быть понята только применительно к окружающей его актерской технике и драматургическому движению. И Мочалов, и Живокини были слишком субъективны, с одной стороны, и специфичны — с другой, чтобы указать выход актерскому искусству. Актеры же внешнего разнообразия были незначительны по дарованиям и односторонни в своем творчестве. Между тем перед актером стояла задача преодоления господствующей техники, выработки техники внутренней и создания образа.

До своего появления на московской сцене (ему было в это время тридцать пять лет) Щепкин уже имел долгий жизненный опыт. Без всякого преувеличения Щепкин говорил о себе, что знает русскую жизнь «от дворца до лакейской»[[122]](#endnote-123). Бывший крепостной мальчик стал реформатором русской сцены. Его детство не было сурово; его родители {94} стояли близко к своим владельцам, помещикам Волькенштейнам: отец в качестве управляющего имением графа, мать — горничной графини. Его детство проходило зимою то в Белгороде, то в Судже, то в Курске, где он получал образование; летом — в деревенской усадьбе Волькенштейнов. Он близко и глубоко знал быт крепостной деревни, крестьян, помещиков, деревенских грамотеев, учивших, что точки поставлены для отдыха читающих, и т. д. Уже в раннем детстве он познакомился с театром — крепостным и школьным, в котором он сам играл. Его первое выступление состоялось восьмилетним мальчиком в роли слуги Размарина в комедии «Вздорщица» Сумарокова. В Курске Щепкин узнал первый профессиональный провинциальный театр — братьев Барсовых; в усадьбе Волькенштейнов — крепостной; в 1805 году случай представил ему возможность выступить на сцене публичного театра — он играл почтаря Андрея в «мещанской драме» Мерсье «Зоа». Дебют был успешен. Вскоре после этого Щепкин становится провинциальным актером, оставаясь крепостным. После нескольких лет работы в Курске он вступает в кочевую труппу Штейна. Он играл и в Харькове, и в Киеве, и в Полтаве, странствовал с труппой по южной и юго-западной Руси, все более и более обогащая свой жизненный опыт. «Не трудно представить себе, какой обширный круг разнообразных житейских впечатлений открывала эта кочевая жизнь для острого и наблюдательного ума, особенно в то время, когда при переездах с места на место еще нельзя было перелетать громадные пространства в стремительных железнодорожных поездах, а приходилось, в буквальном смысле, колесить по России медленно и с продолжительными остановками. Деревня и город, обыватели и начальство — все слои населения в самых разнообразных условиях их существования проходили перед живым умом Щепкина в бесконечной панораме, включавшей в себя действительно всю русскую жизнь того времени»[[123]](#endnote-124).

Его опыт этим не ограничивался. Будучи крепостным, Щепкин стремился освободиться от зависимости; он не испытал гнета помещика, но он познал всю тяжесть сословного неравенства, а любовь к театру выковала твердую и сильную волю. Перед его глазами проходила театральная эволюция, начиная с примитивных школьных и крепостных театров, через провинциальные до специфического мастерства Малого театра. В провинциальном театре он был живым свидетелем приемов распадающегося классицизма: {95} «Во всех нелепостях всегда проглядывало желание возвысить искусство», — пишет Щепкин. Он припоминает: «В чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры: его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова — любовь, страсть, измена — выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке; но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены. Кстати, по этому случаю я вспомнил об одном из своих товарищей: однажды он, окончивши тираду и удаляясь со сцены, забыл поднять вверх руку. Что же? — на половине дороги он решился поправить свою ошибку и торжественно поднял эту заветную руку. И это все доставляло зрителям удовольствие!»[[124]](#endnote-125) Щепкин застал «декламацию, сообщенную России Дмитревским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах». «Она состояла в громком, почти педантическом ударении на каждую рифму, с ловкой отделкой полустиший. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась, сколько хватало сил у человека»[[125]](#endnote-126). Он знал подражание певучей манере м‑ль Жорж. Он много играл водевилей. Он был также актером мелодрамы. Еще во время своих провинциальных странствований он встретил, однако, образец актера, резко выделявшегося «новою» — по сравнению с окружающими — манерой игры. В 1810 году Щепкин увидел в роли Салидара в сумароковской комедии «Приданое обманом» актера-любителя князя П. В. Мещерского. Этот спектакль заставил Щепкина «мыслить и увидеть многое в совершенно новом свете». Первое впечатление было двойственно: «простота» исполнения Мещерского казалась противоположной «настоящей» игре других актеров. Но «чем дальше шла пьеса, тем больше увлекался» Щепкин; он усомнился в своем искусстве: вероятно, «было бы хуже, если б он (Мещерский. — *П. М*.) играл по-нашему». «Его страдания, его звуки отзывались в душе моей; каждое слово его своею {96} естественностью приводило меня в восторг и вместе с тем терзало меня. В сцене, где открылся обман и Салидар узнал, что фальшивым образом выманили у него завещание, я испугался за князя; я думал, что он умрет, ибо при такой сильной любви к деньгам, какую князь имел к ним в Салидаре, невозможно было, потеряв их, жить ни минуты»[[126]](#endnote-127). Мещерский «первый посеял» «верное понятие об искусстве и показал мне, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе»[[127]](#endnote-128). «Простоты» и «естественности» нельзя было добиться сразу. Но они стали жизненной и сценической задачей Щепкина, самой важной проблемой, ставшей перед ним. Щепкин искал *законов* актерского творчества. Он встречал и после Мещерского многих актеров, игравших «просто» и «естественно». Первый комик харьковской сцены Угаров был «существо замечательное, талант огромный». «Добросовестно могу сказать, — признается Щепкин, — что выше его талантом я и теперь никого не вижу. Естественность, веселость, живость, при удивительных средствах, поражали вас, и, к сожалению, все это направлено было бог знает как, все игралось на авось! Но если случайно ему удавалось попадать верно на какой-нибудь характер, то выше этого, как мне кажется, человек ничего себе создать не может. К несчастию, это было весьма редко, потому что мышление было для него делом посторонним, но за всем тем он увлекал публику своею *жизнью* и веселостью»[[128]](#endnote-129). Характеристика Угарова с некоторыми изменениями могла бы быть приложена и к Мочалову, и к Живокини. Мы помним, что стихийный талант Мочалова выливался в стройные, простые и естественные рамки только в тех случаях, когда образ совпадал с его личными ощущениями и переживаниями. Живокини всегда играл *от себя и самого себя*. Остальные актеры в большинстве владели рядом фиксированных приемов. «Мышление» и для Мочалова и для Живокини не входило в состав их творческого процесса, на спектакле случайного и интуитивного. Щепкин задался целью сделать «простоту» и «естественность» законами творчества, закономерными, а не случайными. Вспомним теперь, что дело было не только в сценических приемах — «львиный рев» и «макабрская пляска отчаяния» у Мочалова в «Гамлете» казались «естественными», хотя и были подчеркнуто гиперболичны. Трюки Живокини текли легко и свободно, когда он играл часто «вне образа».

Драматургия толкала Щепкина на поиски примирения создания *образа* и *простоты* его воплощения. Его актерская {97} техника выработалась на мелодрамах, водевилях и мещанских драмах. Кизеветтер в своем исследовании о Щепкине правильно считает первым периодом его творчества двадцатые годы — «период применения артистических сил к пьесам, стоявшим гораздо ниже таланта Щепкина (пьесы Шаховского, Загоскина, водевили Писарева и других водевилистов), и усиленного искания более серьезного репертуара (Мольер, Шеридан)». За эти годы Щепкин усвоил специфическую актерскую технику эпохи. Насколько сильно было ее влияние, ясно из того, что Щепкин далеко не сразу овладел ролями Фамусова и городничего, но первая встреча с новым репертуаром укрепила необходимость разрешения поставленной задачи. Тридцатые годы и были временем ее разрешения. В дальнейшем наступил «период интенсивной разработки предшествующих созданий и некоторых новых ролей» в пьесах Гоголя, Тургенева («Нахлебник»), Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского»)[[129]](#endnote-130).

Щепкин не порывал связи с традицией водевиля и мелодрамы. Реформа его заключалась не в обновлении приемов. Привычная терминология о «художественном реализме» его игры нуждается в ограничении. Печать водевиля и мелодрамы осталась навсегда. «Матрос» считался шедевром Щепкина. «Самым сильным местом исполнения являлась заключительная сцена пьесы. Щепкин, приближаясь к авансцене, задумчиво и полушепотом произносил: “Безумец, ты забыл, что время, как шквал, рвет жизни паруса”». В «Москале-чаровнике» Щепкин «певал куплеты о своей Татьяне. Раз, увлекшись, он так топнул ногой, что подвернувшаяся некстати скамейка разлетелась вдребезги»[[130]](#endnote-131). «Некоторые недовольны Щепкиным за то, — писал Белинский, — что он представлял Полония несколько придворным забавником, если не шутом… Щепкин показал нам Полония таким, каков он есть в переводе Полевого… Полоний точно забавник, если не шут, старичок, по-старому шутивший, сколько для своих целей, столько и по склонности; и для нас образ Полония слился с лицом Щепкина, так же как образ Гамлета слился с лицом Мочалова»[[131]](#endnote-132).

Стихия трюка, комического приема была сильна в Щепкине. Если «большинство нашей публики еще недовольно подготовлено своим образованием для комедии: оно непременно хочет хохотать, завидя на сцене Щепкина»[[132]](#endnote-133), если Герцен применительно к Щепкину вспоминал его исполнение в водевилях, то тем не менее Щепкин действительно {98} умел сочетать «смешное и комическое» с «развитием характера».

Я думаю, мы подходим сейчас к коренной постановке вопроса. Дело заключалось не в простой смене приемов. Щепкин, по существу, пользовался теми же приемами, что Мочалов в мелодраме и Живокини в водевиле. Щепкин пришел к постановке вопроса о *внутренней технике актера*. В этом и заключалось его новаторство, существенный сдвиг, произведенный им. Мочалов был велик и безотчетен в своем творчестве. Живокини личен и обаятелен. Они были неповторимы. Щепкин искал осознанной *свободы* актерского творчества. Она пробудилась на русском театре уже в десятых-двадцатых годах столетия. Но часто свобода означала хаос и случайность. Щепкин выступил организатором психологии актера. Заслуга Щепкина не только художественно-творческая, но и методическая. Щепкин боролся не против приема, а против формализма. Ему, актеру с большим темпераментом, аналитическим умением и вдохновенной интуицией, был, например, чужд Каратыгин с его мастерством французского актера. Глубоко чуждой казалась ему работа актера декламации и эффекта. Однако он явно не отрицал и не мог отрицать необходимости внешней техники. Применительно к системе К. С. Станиславского Вл. И. Немировичем-Данченко дано замечательное определение *внутреннего оправдания* роли, приема, сценического задания. Еще ранее, до Станиславского, *внутреннее оправдание* утвердил на русской сцене Щепкин. Этот принцип не стеснял, но освобождал, давал простор личности актера. Приемы Мочалова были внутренне оправданы в «Гамлете» — и он был могуч и велик. Приемы Живокини были внутренне оправданы его творческим состоянием. Щепкин уловил основу их сценического творчества в моменты успехов и побед — и сделал ее основой русского театра, создал метод, из него проистекала и свобода, и легкость исполнения, и «кажущаяся простота», и «естественность», которые не совпадали ни с «реализмом» в нашем понимании, ни с «натурализмом». В дальнейшем принцип Щепкина потребовал в новую эпоху — эпоху Островского — и новых приемов. Щепкин, угадавший принцип, не мог угадать нужных приемов для Островского. Он очистил и смягчил приемы современной ему эпохи, довел их до предельного мастерства и свободы; дальнейшие поколения совершили следующий шаг; Щепкин же остался верен *своему* театру, к пьесам Островского он сценически остался глух.

{99} Какими же путями достигал Щепкин своей цели? В своем личном творчестве он доказал легкость и большую техническую изощренность. «Он был обделен природою и в росте, и в голосе; но в этой маленькой кубической фигурке душа была пылкая, жаркая! Лицо его способно принимать всякое изменение без помощи посторонних средств; на этом лице, как в зеркале, отражаются все оттенки движения чувств, страстей и характеров. Маленькие сверкающие глаза его то блещут радостью, то отуманятся печалью, то засияют приветствием, то выразят такое злое презрение, выскажут такую немую, но понятную угрозу, что холодом обдаст с головы до ног — и ноги прирастают к земле! По открытому челу его то думы роятся толпою, то вдруг никакой Лафатер не отыщет в нем ни малейшей способности думать». Щепкин в высшей степени натурален. Но и он «отдает иногда дань тяжелому ярму, которое налагал на литературу и искусство ложный классицизм». Многих поражало «мастерство Щепкина играть без слов и изумительный дар говорить лицом, движением руки, взглядом на публику»[[133]](#endnote-134) — это было утончение приемов мелодрамы и водевиля. В Утешительном («Игроки») это он делал так: «После известного завтрака в номере Ихарева с разговором о том, какой необыкновенный сыр ел один из шулеров у знакомого помещика, Михаил Семенович молча обрезал гильотинкою сигару, брал со стола свечу и, подойдя к рампе, обратив лицо к зрителям, принимался закуривать. Театр дрожал от единодушного хохота. Да и нельзя было удержаться, не захохотать, взирая на это лицо сквозного мошенника с невиннейшею миною младенца, агнца»[[134]](#endnote-135). Щепкин умело побеждал свои неблагодарные внешние данные, ограничивая излишнюю горячность, суетливость и сентиментальность, за которые упрекал его Гоголь. Таким путем он получил возможность широкого охвата драматических и комедийных ролей, среди которых были и городничий, и Гарпагон, и Кузовкин, и мелодраматический матрос. «Малый рост и полнота небольшого корпуса» актера, «не совсем подходившие к драматическим ролям», исчезали, когда в его интонации слышалось «страдание человека или благородное негодование против несправедливости»[[135]](#endnote-136). В конце концов, Щепкин даже и не стремился к внешнему разнообразию. Со всех сохранившихся портретов смотрит все то же лицо. Щепкин оставался всегда немного самим собою по внешности. Но в нем виден вместе с тем верно переданный характер, и иногда забывалось о том, какой нации и какого слоя общества {100} был этот чудак, выходки которою заставляли всех смеяться до слез. Белинский же считал, что «главный недостаток Щепкина, как артиста, состоит в некотором однообразии»[[136]](#endnote-137). Но мы видели уже, что театр тридцатых годов был вообще глубоко субъективен — способность внутреннего перевоплощения была сомнительна. Не к внешне разительному «перевоплощению» стремилась и реформа Щепкина.

Он сочетал субъективность творчества с психологической характеристикой образа. Конечно, Щепкин одним из путей конкретизации образа указал овладение характером. Его основа — усвоение общей «идеи» образа. «Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть *общий* закон всех искусств… Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея… Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора». На сцене идея автора должна стать идеей актера. Жизнь актера становилась рассказом «о идеях», которые он находил в играемых пьесах. Потому-то Щепкин и казался «однообразен», что его актерское творчество было, по существу, чрезвычайно лично, по терминологии Н. Е. Эфроса — «лирично». Постигнув «идею», актер, по взгляду Щепкина, раскрывал «нравственный процесс», совершающийся в человеке, диалектику образа, его динамическое зерно; всякий образ развивался по строгим законам психологии. Схватить «идею» образа можно было путем интуитивного постижения роли. Напрасно искать в теории Щепкина рационалистических оправданий: «Читая роль, 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»[[137]](#endnote-138). «Влезть в кожу действующего лица» еще не означало «*перерождения* личности самого артиста в личность, артистом изображаемую»[[138]](#endnote-139), — полагал А. А. Кизеветтер. Речь шла о путях интуитивного постижения роли, при котором актер завоевывает готовность к творчеству. «Анализирующая мысль», по определению Щепкина, подготовляла {101} материал, которым овладеет «художество», не заслоняя личности актера. Актер — всегда толкователь. А. Григорьев писал о «толкующем комизме»[[139]](#endnote-140) Щепкина.

Щепкин был целомудрен и строг в своем искусстве. Он указал пути и метод органического творчества. Оно было так сильно, потому что он неустанно изучал живую книгу жизни. Большой друг Гоголя, он направлял его к драматургии. За Белинским он смотрел, как «дядька за недорослем»[[140]](#endnote-141). Первоначальное влияние Герцена на Щепкина вне сомнения. Их позднейший разрыв объясняется тем, что, конечно, революционные и социалистические устремления Герцена оказались чужды Щепкину, который всегда оставался сторонником либерализма: трудно было бы ждать от него согласия с пропагандой «Колокола». Московский литературный кружок «принял его с радостью и вполне оценил его талант, природный ум, любовь к искусству и жажду образования»[[141]](#endnote-142). В день его пятидесятилетия московское общество чествовало этого актера, утвердившего общественную роль русского актера. В речах, произнесенных на юбилее, твердо подчеркнуто историческое значение Щепкина.

Его актерский путь был труден и суров. «Что бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?» Он знал свой «каждодневный урок». Он никогда не покидал однажды сыгранной роли и неустанно возвращался к ней. Так, он работал над Фамусовым, городничим, мольеровскими ролями годами. Ежедневно он повторял роль, которую сыграет завтра. Он пробегал мизансцены перед спектаклем. Он не пренебрегал «отделкою сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни», но помнил, что они служили «вспомогательным средством»[[142]](#endnote-143). Театр оставался для Щепкина «святилищем», — он заставлял и других уважать его.

Это чувствовалось и во время его пребывания на сцене. Гоголь отмечал в Щепкине постепенное появление «высокого спокойствия, которого прежде не было». Он научился «царствовать» в роли там, где прежде «метался»[[143]](#endnote-144). Он осознал то, что другие чувствовали неосознанно в лучшие и высочайшие моменты творчества. Его глубокий внутренний опыт и вера в нравственное значение театра требовали соответствующего материала. Он нашел его в Мольере, Грибоедове и Гоголе. Если в водевиле — когда он играл — веяло «степью, свежим, здоровым воздухом, с благоуханием полевых цветов и трав, смешанным с запахом дегтя» и его «пропитанный смолою и дегтем наряд {102} гуртовщика-хохла просился на картину»[[144]](#endnote-145), то тем более значительно было проникновенное постижение им ролей городничего и Фамусова. Он победил задачи, поставленные авторами. Он понял их сценические задания, так как усвоил их «идею». Потому-то в городничем он раскрыл «лицемерие и преступность, и загрубелость нравственную, и злость человека, который, не прибегая к недозволенным законом пыткам, кормит купцов селедкой»[[145]](#endnote-146). «То был героический, величавый мошенник, одаренный государственной мудростью и удивительною находчивостью», «гениальный плут», которого «дурачил вертопрах, глупый и пустой проезжий»[[146]](#endnote-147). Потому-то в Фамусове он умел примирить барственность, злобу, любовь к дочери, любезное отношение к гостям, — «многогранность душевных переживаний человека»[[147]](#endnote-148).

Его смерть в 1863 году совершилась в новой исторической и театральной обстановке. Однако развитие русского театра пошло по принципам, указанным Щепкиным. Уже при его жизни появились актеры, на которых явно влияние Щепкина. Одним из них был Шумский, другим — Самарин. Их творчество — в центральной части — принадлежит другой эпохе. Однако Иван Васильевич Самарин уже в эти годы внес новое в исполнение мелодрамы. Младший участник славы Щепкина и Мочалова, он во многом находился под влиянием своих учителей. В его игре не находили уже манерности — «наоборот, так много натуры, так много сценического огня, столько искусства!»[[148]](#endnote-149) Он был проводником той высокой культуры, которую требовал от актера Щепкин.

Щепкин очистил стиль игры тридцатых-сороковых годов. Он утвердил культуру актера и принцип внутренней техники. Новая эпоха нашла его принципу новое применение и новые приемы. Впрочем, их неизбежно требовал и самый принцип — гибкий и свободный.

1924

# **{****103}** Малый театр и его актер (к 100‑летнему юбилею)[[149]](#endnote-150)

Малый театр возник из крепостных трупп. В начале XIX века (1806 год) слияние остатков труппы Медокса с крепостными актерами Столыпина и Волконского образовало ядро будущего Малого театра. Теперь, когда сложная, противоречивая история Малого театра захватила более столетия, нельзя забывать о первоначальном зерне, из которого выросло русское актерское искусство и которое дало Москве ее — долгое время единственную — драматическую сцену.

Малый театр возник на грани двух эпох, в годы распада русского «варварского» классицизма. Дворянско-чиновничье управление Александра сменило придворно-феодальный строй Екатерины. Россия была вовлечена в ход мировых событий и числилась освободительницей Европы. Искусство развивалось в условиях государственных потрясений и политических изменений. В такие годы Малый театр вырабатывал традиции русского актерского искусства. Обстановка, в которой он выполнял свою задачу, была сложной и двойственной; сложным, двойственным и глубоким был образ русского театра, который постепенно складывался на его подмостках.

Положение Малого театра отличалось от его петербургского собрата — будущего Александринского драматического театра. Он не находился в тесной и непосредственной зависимости от двора, как Александринский, он не был театром придворным, и либерализм свободнее проникал в него. Александринский театр развивал и утончал традиции придворного классицизма. Малый театр утверждал иную традицию, будучи связан с другими общественными слоями и прикоснувшись к более крепким и более земляным истокам, чем иногда изысканные, а иногда и вульгаризованные приемы александринских актеров. Начиная с первых своих спектаклей и далее в дни открытия нового театра в доме Варгина, в эпоху творчества Мочалова и Щепкина вплоть до появления Островского, Садовских и {104} Ермоловой труппа Малого театра шла своим путем, противоположным петербургским путям русского театра. Этот путь совпадал с глубокой и тяжелой работой.

Малый театр стал средоточием тех многочисленных крепостных и провинциальных трупп, рассеянных по поместьям, уездам и городкам России: в них заимствованные западные приемы постепенно преобразовывались в особенное и еще недостаточно изученное явление «варварского» русского классицизма. Придворные трагедии Сумарокова, комические оперы Княжнина, комедии Плавильщикова в самом театре несли видоизменение правил западного искусства, обусловленное всей обстановкой русской жизни и заключавшее в себе залог будущей самостоятельности. Попадая на глубокую почву крепостного театра, они приобретали неожиданные очертания. Вероятно, с эстетической точки зрения спектакли крепостных театров были несовершенными. Далекое от четкости и чистоты своих образцов, искусство театра тех лет было грубым и тяжким. Медленно усваивал крепостной актер правила западного театра и, разломав привычную форму, обнаруживал лицо русского крестьянина или провинциального скитальца. Все, что шло от крепостного быта, сумрачной провинциальной жизни, являлось зерном, из которого развилось русское сценическое искусство. Там — в помещичьих усадьбах, под звуки крепостного оркестра, под взглядом надсмотрщика в домашних театрах Москвы, в Останкине, Кускове, Льгове — складывался первоначальный облик русского актера, который был сродни такому же, как он, крепостному, работавшему в усадьбе или на поле. И как бы ни отрывался впоследствии актер от первоначальной жизни, след его происхождения, детства и долгих лет жизненного опыта сохранялся навсегда.

От XVIII века Малый театр воспринял искусство придворного театра — изысканное и сознательно условное мастерство звукового и пластического жеста, принявшее на почве крепостного театра своеобычные формы. «Варварский» классицизм надолго определил течение русской сцены; Мочалов и Щепкин в тридцатых и сороковых годах производят с ним окончательный расчет и подводят ему итоги. В провинциальном театре жило крепкое и жадное стремление сделать «человека-актера» произведением искусства, заключить его игру в рамки эстетики и красоты. Тогда-то и возникали все те нарочитые приемы, о которых насмешливо вспоминал впоследствии Щепкин в своих записках: «Во всех нелепостях всегда проглядывало желание {105} *возвысить искусство* (курсив мой. — *П. М*.): так, например, актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступал вперед на авансцену и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой; а публика, со своей стороны, за такой сюрприз аплодировала ему неистово»[[150]](#endnote-151).

И на московском театре — Степан Мочалов, бросаясь на авансцену, шепотком и скороговоркой произносил ударные места роли, а Шаховской уловил ускользающую нить классицизма, обучая своих воспитанников и актеров правилам строгой и красивой речи и прекрасного жеста. Классицизм, идеологически утверждая обобщенные нравственные проблемы, формально искал им красивого и законченного выражения. Но под натиском пробудившегося темперамента, первоначального «нутра», формы рушились и разламывались, и, не знавшие длительной культуры тела и речи, свойственной западному театру, более грубые и несшие в себе совсем иные чувства, чем те, к которым их приучали западные образцы, русские крепостные актеры из обломков классицизма рождали русский театр. Они многое узнали: законы сцены, закон общения со зрителем, законы речи и ее звуковой красоты; законы жеста и пластики не были им уже чужды, когда в Малом театре стали играть Мочалов и Щепкин.

Таковы были те две силы, из столкновения которых произошел Малый театр. «Новое драматическое рыцарское представление-балет в трех действиях, с хорами, пением, дивертисментом-пантомимою, рыцарским сражением, поединками и церемониею посвящения в рыцари, соч. князя А. А. Шаховского и балетмейстера Санкт-Петербургского Придворного театра г. Дидло — “Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря”», — которое шло в Малом театре, обозначало и те законы, которыми пользовались актеры, и то стремление к монументальному театру, которое осталось в наследство от XVIII века. Влияние француженки м‑ль Жорж, преодоленное талантом петербургской Семеновой, мало коснулось Москвы. Их искусство мелькнуло на московском театре во время их знаменитых гастролей-соревнования, но не основало школы. Москва продолжала дальше развивать то, что шло от крепостного театра, провинциальной жизни и московского быта.

Задача окончательного преодоления классицизма досталась на долю Павла Мочалова и Щепкина. По существу, именно они стали первым и ярким свидетельством того образа {106} актера, который постепенно создавался в Малом театре, они многое объясняют в той освобождающей роли, которую играл в некоторые свои эпохи «императорский» московский театр. И Мочалов и Щепкин играли в тридцатые и сороковые годы — годы николаевщины и чрезмерностей цензуры. Более чем когда-либо репертуар того времени был тенденциозен и монархичен. В многочисленных мелодрамах и водевилях неизменно прославлялась сила России и твердость монархической власти. Личная цензура Николая вела театр по путям служения государственной власти. Николай через театр и при его помощи организовывал общественное сознание. В куплетах, монологах, в строении действия, в сюжете и темах звучал догматизм общепринятых взглядов. «Ревизор» и «Горе от ума», после долгих мытарств допущенные на сцену, были исключениями из остального репертуара. Однако сила театра на путях освобождения была несомненна.

Причина лежала в актере. Мочалов и Щепкин продолжали традицию первых лет. Догматизм служил предохранительной завесой, за которой развивалась совсем иная сущность, выражаемая уже актером и его искусством. Темперамент и напряженность мелодраматических образов, легкость и злободневное остроумие водевилей незаметно, но чрезвычайно существенно влияли не столько на сознание, сколько на чувства зрителя и на его подсознательные ощущения. «Патриотизм» и догматизм являлись привычным «украшением», ясно осознанною принадлежностью любой пьесы, — они становились только формальным приемом и все менее и менее действовали на сознание зрителя. Наоборот, образы мелодрамы и водевиля, проповедь сожаления и любви к малым сим, как тонкий яд, постепенно, но неуклонно подготавливали зрителя к восприятию новых идей общественного и морального порядка. Малый театр тридцатых-сороковых годов обнаружил бесплодность догматизма и силу непосредственного актерского творчества, силу тем более красноречивую, что она вырастала из крепких корней и глубоких народных основ.

Как раньше актер был связан непосредственно и неотрывно с классом, пославшим его на сцену, так и теперь Мочалов и Щепкин принесли на подмостки свое прошлое и свою личность. Почему Мочалов был веянием эпохи, а имя Щепкина связано с реформой русского театра? В мелодрамах Кукольника и Полевого, в водевилях Писарева и Кони тот и другой создали свои замечательные достижения. Мочалов мелодраму возвысил до трагедии — в этом {107} его историческая роль. Щепкин ввел закон *внутреннего оправдания* в русское актерское искусство. И одновременно оба они были участниками той же самой интеллектуальной, общественной и бытовой жизни, что и те зрители, которые из зала следили за их исполнением любимых ролей. Замечательно, что их сценическое значение и их личные качества слились воедино для того, чтобы обнаружить силу актера Малого театра и окончательно утвердить его особый облик.

Ни Мочалов, ни Щепкин не играли особенно по-новому и не пользовались в своем исполнении приемами, резко отличающими их от окружающих актеров. Они наиболее резко и наиболее совершенно выразили современный им сценический стиль, они же принесли ему новое оправдание. Из уже разрушающихся сценических приемов классицизма, встреченных Мочаловым при первом появлении на сцене, он построил новое здание романтического театра. Как и другие актеры, он строил речь музыкально и напевно. Он любил неожиданность звуковых переходов и внезапность резких движений. Смелый и дерзкий в моменты наибольшей насыщенности своей игры, он, изображая в «Уголино» внезапное помешательство, выбегал на сцену, падал на четвереньки и так убегал со сцены. Переходя от нежности к отчаянию, от горечи к злобе, от насмешки к воодушевлению, он соответственно модулировал свой богатый голос, свой «могучий орган», который заключал, по свидетельству современников, тысячи оттенков и разнообразных возможностей. Так он воплощал старый закон звукового жеста. Бросаясь к авансцене, с раскиданными волосами, с обезумевшими глазами, необузданный, страстный, он знал тот закон общения со зрителем, который заставлял зрителя отвечать на его вопль ответным воплем, когда он произносил монолог Гамлета или Нино. Зритель воспринимал Мочалова, часто не вникая в логический смысл произносимых им слов, побежденный иными его качествами. Он аплодировал при его появлении, и порой иной из мещан и купцов, приходивших в театр, знал, что если играет их Мочалов, то это, наверное, «чудо».

Да, Мочалов, конечно, был свой для зрителей и так же, как все они, был воспитан, рос в той же Москве — Москве кулачных боев, лабазов, церквей, патриархального быта, блинов, трактиров и пьянства. Мочалов возвысил мелодраму до трагедии особым путем: простыми соединениями жестов и звуков, рыданий и смеха он раскрывал не отвлеченную жизнь датского принца Гамлета, не далекого {108} мавра Отелло, не выдуманного Паткуля или Пожарского, но простую, сумрачную и во многом страшную жизнь той эпохи. В этом было существо трагического, что пронизывало его игру и что сводило на нет самые хитроумные догматические построения и самые бесспорные воззрения. Они казались ничтожными по сравнению с теми образами, что рисовал Мочалов.

Как его личная судьба, так и его творчество раскрывают трагедию, ставшую основною для русского человека николаевской эпохи. В Мочалове звучала тоска человека, не находящего воплощения своим силам. Из трактира или из низенького дома, где он жил, от нескладной семейной жизни, из московского быта, который он знал глубоко и коренно он переносил на сцену свою тоску по свободе, по широким просторам, неистовую и бурную волю человека, встречающего преграды. И потому что русская драматургия еще не знала национальной или народной трагедии и потому что русская сцена еще находилась под влиянием последних остатков классицизма, — Мочалов был преувеличен, чрезмерен и бурен в своем актерском искусстве. Во всяком случае, «трагическое» Мочалова лишено строгой и стройной монументальности и красоты рационалистических построений, оно глубоко лирично. Мочалов был не только трагический, но и лирический актер.

Возможно, что многое в его необычайном и страстном творчестве может быть объяснено из его рефлекторной возбудимости. Он был неровен в своем исполнении, и после многих явлений, исполненных без пафоса и подъема, он внезапно — под влиянием ли звуков оркестра, удачной реплики партнера, совпадения слов автора с его мыслями — находил выход своим личным ощущениям. Во французских мелодрамах, в шекспировских трагедиях, в патриотических хрониках Мочалов бросал зрителю повесть о русском горьком неудачнике, его тоске, надеждах и восстании. Это было особенное, неповторимое творчество, по легкой и неожиданной возбудимости доходящее до предела в своей искренности и правде — до такого предела доходила потом одна Ермолова. Мочалов мог играть только то, что его волновало, и только тогда, когда он становился творчески готов на изображение на театре своих ролей. Я думаю, что легенда об отсутствии у него техники неверна; но он не умел, а может быть, и не хотел играть только технически, когда молчало его желание сказать со сцены зрителю свою внутреннюю правду. И только наличием законченной техники могут быть объяснены его прыжки, перелеты, пляски {109} в «Гамлете». Таким-то путем становились близкими купцу, мещанину, чиновнику, наполнявшим зал Малого театра, трагедии Шекспира и мелодрамы Коцебу: сквозь иноземную форму Мочалов неистово и бурно изображал современников зрителя.

Иным по своей актерской индивидуальности был Щепкин. Из своих провинциальных скитаний, из детской крепостной жизни он пришел на Малую сцену зрелым и немного утомленным человеком. Как и Мочалов, он был средоточием современных ему приемов игры; как Мочалов очистил мелодраматические приемы, доведя их до трагедии, так Щепкин принес им новое оправдание. Я говорил уже, что реформа Щепкина заключалась не в обновлении приемов, а в подведении им нового обоснования, в утверждении принципа *внутреннего оправдания*. Щепкин был, может быть, первым актером-интеллигентом. Его дружба с Герценом, Гоголем и многими другими была не напрасна. Его творчество находило поддержку в более богатых интеллектуальных образах, чем творчество Мочалова. Своему актерскому и человеческому опыту он хотел найти твердые основы. По Мочалову и Живокини он видел, насколько мимолетно и случайно при всей бурности творчество. Возможно, по непосредственности своего таланта и по его глубине он не превосходил не только Мочалова, но и Живокини. Однако ощущение русской жизни, принесенное им из провинции, степей, ярмарок, он хотел отлить в законченные и стройные формы. Закономерность была основой его игры. Он любил проникать в зерно образа. Воспитанный на водевилях и мелодрамах, он пришел к городничему и Фамусову. Тут в полной мере сказался огромный внутренний опыт актера. Он не сразу овладел этими ролями — он работал над ними в течение многих лет. Играя их, он пользовался водевильными приемами, разговорами в публику; был так же суетлив, иногда сентиментален, как и обычно; но одновременно раскрыл в городничем так ему знакомую захолустную Русь, а в Фамусове — не менее ему близкое московское дворянство, обитавшее в особняках Плющихи или переулках Арбата. Щепкин «влезал в кожу действующего лица», проникая к основам его психологии. Впрочем, как и Мочалов, оставаясь субъективным, он обращал конкретные образы в некоторые обобщенные типы.

Щепкин был реформатором, но на нем же сказался первый кризис. При всем уме и блеске дарования он заключал в себе следы и предания классицизма; он, сам глубоко {110} и искренно русский москвич-хлебосол, перенося на сцену свою природную хитрость и лукавство, пользовался условными приемами современного ему театра. Пятидесятые и шестидесятые годы совершили новый шаг на путях углубления заложенных предыдущими годами традиций.

Русский актер создавал современный русский театр до появления русской драматургии, но одновременно ее отсутствие поставило его перед существенным кризисом. Тридцатые и сороковые годы — годы николаевщины, постепенной демократизации зрителя — выдвинули особый тип актера, который наполнял своею личностью и близостью к зрителю идеалистические схемы господствующего репертуара. Догматизм рушился под напором и натиском все возрастающих в своей силе и непосредственности зрителя и актера. Менее всего театр того времени был дворянским. По существу он был мещанско-купеческим. Щепкин и Мочалов смело и тонко взглянули в окружающую жизнь и, может быть, неосознанно для себя понесли на сцену существо московского и российского быта. Гений Мочалова взорвал формы мелодрамы, Щепкин указал пути творчества актеру — они использовали весь доступный сценический материал. Между тем театр проникал во все более глубокие слои населения. Островский конкретизировал то, что намечали отдельные актеры, что впервые с полной силой обнаружилось в драматургии Гоголя и Грибоедова и что проскальзывало в некоторых реалистических водевилях.

Предположение о строгом единстве стиля в актерском исполнении Малого театра ошибочно. Часто в нем боролись и актерские индивидуальности, и отдельные направления, и различные стили. Внутренняя и неслышная борьба придавала Малому театру широкий размах и обеспечивала его жизненную силу. Наряду с Островским продолжала жить традиция романтического театра — мелодрамы и водевиля. Она постепенно эволюционировала и утончалась. Искусство Самарина было тонким, и его мастерство европейским. Каковы бы ни были, однако, приемы игры, как бы ни дифференцировался стиль актерского исполнения, какая бы грань ни лежала между приемами Самарина и Садовского — их творчество соединяло то общее, что было и у Мочалова, и у Щепкина, и у пришедших им на смену актеров. Садовский — актер Островского — выделил эти качества ярче, потому что ярче был и материал, которым он пользовался. Постепенно на подмостках Малого театра появлялись образы и приемы игры, доступные и близкие {111} различным слоям московского общества. После Мочалова и Щепкина, вернее, в закат их творчества, актер Малого театра, сохраняя единую основу, постепенно дифференцируется.

Единая основа заключалась в близости к Москве и к ее разносторонней жизни; верные свидетели и участники московской жизни продолжали принимать в свою среду провинциальных скитальцев. Малый театр, оставаясь московским, продолжал быть всероссийским. Никулина-Косицкая в своих воспоминаниях раскрывает трудный путь провинциальной актрисы, предшествовавший ее появлению на московской сцене. Садовский, Щепкин постоянно ездили в провинцию. Одни из актеров оказывались связанными с высшими слоями московской интеллигенции, другие продолжали патриархальную жизнь рядом с лабазами, купцами и трактирами. Углубление сценического стиля шло по двум путям: утончения форм романтического театра и внедрения в него бытовых жизненных основ, и далеко не всегда эти два течения друг другу противостояли.

Драматургия Островского уничтожила разрыв между литературным материалом и актерскою сущностью. К середине века и в литературе, и в актере накопилось достаточно глубокого внутреннего опыта. В Малом театре, как в небольшом зеркале, отражались все волны, что шли в русской общественной жизни. Островский дал театру *слово*, которого в большинстве не знал прежний театр, слово современное и московское — слово и язык «московских просвирен». Вместо привычных и чрезмерных образов мелодрам, вместо мелкого и безразличного языка комедий, вместо надоевших острот водевилей Островский принес язык, который оформлял чувства изображаемых героев. По существу, Островский оформил то, что жило на московском театре в актерах и до него; теперь он подарил им драматургический материал, который еще более освобождал заложенную в Малом театре традицию.

Славянофильство и западничество давно перебросились и на Малый театр; участники его труппы дифференцировались и по своим общественным взглядам — не только по своему мастерству. Островский дал выход славянофильским тенденциям; сущность, однако, лежала не в мнимой славянофильской программе драматурга; демократизирующийся зритель Малого театра толкал на раскрытие бытовых начал, в которых лежал стык Москвы и {112} России, не крестьянской — ее все менее и менее знал театр, — но мелкопомещичьей, мещанской, купеческой, изживающегося дворянства. Островский писал в эпоху первого упадка дворянства и расцвета купечества — в этих процессах для него отразилась Россия с ее бытовыми и социальными противоречиями; догматизм предшествующей драматургии окончательно уходил на второй план перед лицом раскрытой Островским России и историческим смыслом совершающейся эволюции.

Щепкин не знал сценических приемов, которые донесли бы до зрителя пьесы Островского. Он указал принцип творчества следующим поколениям. Садовские сделали последние выводы из его теории и принесли новое монументальное творчество актера. Они перенесли на театр детали купеческого быта и замоскворецкий говор; они пришли на сцену с прямыми и четкими жестами, далеко оставив за собой условность Щепкина. Прямота взглядов и тонкость характеристики делали их образы скульптурными. Всю полноту Островского несли они с собой на сцену — то, что не могли воплотить подготовившие им дорогу Живокини и Щепкин. Они нашли приемы, передающие тяжесть быта Замоскворечья, его ущербную жизнь и безвыходную тоску, о которой когда-то со сцены того же театра говорил Мочалов. Они казались принадлежностью тех мест и той жизни; и О. О. Садовская, появляясь в роли свах, с узорным платком на плечах, с повязкой на голове, была такой же достопримечательностью, как весь замоскворецкий быт с его узкими переулками и замкнутыми особняками.

Сила воздействия, шедшая от П. Садовского, а затем от О. Садовской, от Сергея Васильева, от Никулиной-Косицкой, лежала в пройденном пути, в *знании* России. Они были плоть от плоти провинциальной и московской Руси; они умели *слушать, брать и отдавать* услышанную и увиденную жизнь. И прав Сахновский, когда говорит, что рассказ Никулиной-Косицкой о себе свидетельствует «о непреодолимой потребности глядеть вокруг себя и вовнутрь себя глазами Катерины и Аннушки».

Так объясняется величие Островского для Малого театра. Ясно, что он учитывал актерский материал двояко: и с точки зрения технологической и с точки зрения внутренних данных, заложенных в традиции актерской игры. От первых лет крепостного театра до его пьес Малый театр завершал определенный круг. Он диктовался все большим вовлечением в общественную жизнь широких {113} масс населения. Малый театр был одновременно театром мещански-купеческим, театром «малых сих» и театром русской интеллигенции. На основе бытоизображения он выращивал идеологическую надстройку, которая, наконец, стала органичной в восьмидесятых и девяностых годах. Из глубины творчества театра выросла цепь идеологических требований. Она была не только художественным чувствованием, как в годы Мочалова, как даже в изображении Щепкина, но и ясным осознанием этических законов и общественных желаний. За эти годы укрепляется связь с университетом и появляется название «второй московский университет». Путь, пройденный Малым театром, естественно, подсказывал художественную идеологию и общественную платформу. У Малого театра возникла программа. Его сила в конце XIX века заключалась в наличии осознанной общественной программы, выросшей из всей предшествующей истории и вызванной к жизни современной общественной обстановкой. Демократический либерализм поддерживал романтический репертуар Гюго, Шекспира, Шиллера и Лопе де Вега. Народничество откликнулось на Малом театре идеализацией крестьянства. Народничество призвало драматургов русских, дававших театру и его актерам сценарии для их самостоятельного творчества. В актере Малого театра совпали идеологические задачи и художественные ощущения. В полной мере они выразились в Ермоловой.

Ермолова завершила длительный этап жизни Малого театра. Среди романтического театра Южина и Ленского, рядом с бытом Садовских она синтезировала противоположные течения, жившие в этом театре. Как и ее предшественники, она знала Москву и Русь. Эпоха привела к утверждению законченных и классических форм. На почве ощущения России, проникновения в общие проблемы «добра», «свободы» и «красоты», которые диктовались современной общественностью и господствующими взглядами в качестве прогрессивной программы театра, она довела форму своего исполнения до предельной, «пушкинской» простоты. Ей были равно близки Шиллер и Островский. Она порою находила созвучие в материале классических западных драматургов — в трагедии, но более того, она разламывала формы современной ей ущербной драматургии, как некогда разламывал формы мелодрамы Мочалов, и из них строила образ русской трагической героини. Ту тоску, которая звучала у Мочалова, она перевела в более обобщенный план. Ее творчество {114} было одновременно очень конкретным, реальным, оно говорило снова о противоречиях русской жизни, оно обращалось непосредственно к зрителю, было агитацией и художественною проповедью, оно передавало весь многолетний опыт Малого театра и русской общественной жизни. Оно означало программу русской демократической интеллигенции. Ермолова стала веянием эпохи, подобно Мочалову. Русской трагедии, за отдельными исключениями, не создала драматургия. В Малом театре ее создала Ермолова. За простотой и смелостью ее исполнения, за трагическим взмахом ее движений и трепетом голоса звучала та тоска и та Россия, которая от крепостных трупп и тяжелых сценических форм пришла к героическому театру, к классической и зрелой простоте.

Я коснулся далеко не всех вопросов, связанных с Малым театром. Но вопрос об образе актера Малого театра и его истоках — один из существеннейших, может быть, самый важный. Сейчас, в наши переходные годы, Малый театр стоит перед коренным кризисом.

Путь его в прошлом лежал в глубоком взгляде в русскую жизнь. Он разрушал догматизм силой и глубиной актерских дарований. Теперь прежнее миросозерцание угасло. Малый театр стоит перед опасностью формализма — повторения самого себя. Сумеет ли Малый театр услышать ту силу, которая вырвалась в революции; сумеет ли снова принять в свою среду таких же свидетелей жизни, как приходившие на его подмостки в середине столетия; сумеет ли из принесенного последними годами мироощущения построить новое миросозерцание — взамен того, которое в простоте, строгости и чистоте было построено в конце века творчеством Ермоловой, — вопросы, разрешение которых приведет или к оправданию, или к осуждению современного Малого театра.

1924

# **{****115}** Некрасов и театр[[151]](#endnote-152)

## 1

Некрасовские юбилейные дни невольно возвращают историков театра к тем ранним годам литературной деятельности Некрасова, когда он был тесно связан с театром, — к его литературным дебютам и первым юношеским успехам. Вряд ли может быть поколеблена в существенных чертах оценка Некрасова-драматурга, установившаяся в истории литературы и в критических статьях. Отделенный от нашего времени восемью десятилетиями, образ Некрасова-драматурга не вырастает в значительную величину и навсегда останется заслоненным образом Некрасова-лирика.

Эстетическая оценка драматических произведений Некрасова с точки зрения литературной пересмотру не подлежит. Некрасовские водевили скорее характеризуют водевильное творчество сороковых годов, чем Некрасова-поэта. Крупным эстетическим фактом они не оказались. Непродолжительный по времени — около четырех-пяти лет (1840 – 1845), — но тесный союз поэта с театром был для него, однако, существенным фактором, повлиявшим на дальнейшее творчество поэта, а в самой его жизни важным периодом.

Некрасов, тогда девятнадцатилетний «даровитый юноша» и «начинающий поэт», вступил в театральную среду после тягостных лет нищеты и первого своего катастрофического дебюта лирическим сборником «Мечты и звуки». Когда он пришел в театр, он еще во многом был настроен романтически, с налетом глубокого пессимизма; сцена послужила испытанием для его идеалистических воззрений на искусство.

И, вероятно, не только недостатком драматургического дарования, не только желанием перехода на более широкое поприще следует объяснить его последующий разрыв с театром — он быстро покинул неверный путь драматурга.

{116} Встреча в 1840 году с редактором «Пантеона» и известным водевилистом Ф. А. Кони была для Некрасова знаменательной. Несколько позднее он писал Кони: «Я помню, что я был назад два года, как я жил… я понимаю теперь, мог ли бы я выкарабкаться из сору и грязи без помощи Вашей. Я не стыжусь признаться, что всем обязан Вам»[[152]](#endnote-153). Благодаря работе в «Пантеоне» Некрасов получил возможность бросить уроки, улучшить свое материальное положение и «из сору и грязи» перейти в артистическую среду.

В это «золотое, веселое» время он приобрел основательное и глубокое «знание тогдашних театральных нравов, тогдашней театральной публики».

Он постоянно бывал не только в компании, состоявшей из Самойлова, Мартынова, Максимова — крупнейших дарований театра сороковых годов, — он вел жизнь артистической богемы, которая была «очень молода, любила весело пожить и, получивши свои небольшие доходы, чрезвычайно быстро спускала их с рук»[[153]](#endnote-154). По свидетельству А. Я. Головачевой-Панаевой, так много сделавшей для сближения поэта с актерской средой и таким роковым образом влиявшей на него, он вращался «в кругу разного сброда»[[154]](#endnote-155).

Некрасов очутился, подобно герою своей поэмы, «в милом плену кулис», «в свои младые годы был прикован к театру». Это о себе и о своем юношеском увлечении театром Некрасов несколько иронически писал в так часто цитируемых стихах из «Прекрасной партии»:

«Отрада юношеских лет,  
Подруга идеалам,  
О сцена, сцена! Не поэт,  
Кто не был театралом,  
Кто не сдавался в милый плен.  
Не рвался за кулисы  
И не платил громадных цен  
За кресла в бенефисы,  
Кто по часам не поджидал  
Зеленую карету  
И водевилей не писал  
На бенефис “предмету”».

Верный данник театра, он тщательно следил за его жизнью. В юмористических куплетах Боба, печатавшихся в «Пантеоне», в позднейшем «Говоруне» запечатлены все театральные злобы дня: и успех «Титулярных советников» {117} Кони («Над ними, посудите-ка, смеются так, что страх»), и выступления В. В. Самойлова в непритязательном водевиле «Фебус» присяжного водевилиста Коровкина, и одно из знаменательнейших событий сороковых годов для театра — гастроли Тальони, и триумф Полевого с его «Парашей Сибирячкой», и дебют Люсиль Гран в «Жизели», ее соперничество с нашей отечественной балериной Андреяновой, и постановка «Руслана и Людмилы», и увлечение итальянской оперой, охватившее петербургскую публику.

Так, юношеское увлечение театром, попытка работать для него были одновременно и вступлением в широкую литературно-артистическую среду, переходом в большую, прежде незнакомую, художественную жизнь, были первым и существенным ознакомлением с миром искусства. Первые успехи, еще неверный разрыв с бедностью, первый шаг к большому искусству, сладостное очарование кулис — вот чем ответил романтическому юноше театр при первом с ним знакомстве. Только ли этим? Суждено ли было театру заполнить ту пустоту, о которой он писал в ноябре 1840 года своей сестре:

«Все это мне кажется мелким, ничтожным… А стремясь за ним, я вмешался в пеструю толпу людей, у которых не моя цель, я увлекся общим потоком и не отстаю от других, хлопочу, торгуюсь на рынке света…

“А дни летят… Слой пыли гуще, шире  
День ото дня на позабытой лире…”

… Тяжела борьба души с телом, тяжела борьба человека с самим собою. Нет, не буду больше думать об этом, пойду опять брошусь в общий поток… Несите меня, несите, волны суетности, к вашей глупой цели… Я опять ваш… опять…

“Да в сердце бездна пустоты!..”

Иногда, как теперь, я оглянусь назад, загляну в тайник души и, верно, ужаснусь, заплачу…»[[155]](#endnote-156).

## 2

Некрасов-драматург был существенно неоригинален. Бахрушинский музей бережно сохранил корректурные листы и рукопись первого драматического опыта Некрасова «Юность Ломоносова», относящегося к 1840 году, но написанного, может быть, еще до встречи с Кони. Пьеса и по теме, и по разработке ее входит в число произведений {118} в духе «романтического патриотизма» Полевого. «Юность Ломоносова» не имеет сценических достоинств: три отрывочных, коротких картины рисуют схематический образ юноши Ломоносова и, искажая историческую правду, — его бегство в Петербург; в финальной картине апофеозного порядка — торжество Ломоносова и его размышления. Образы — сухи и абстрактны; диалог — учителей и назидателен; действие — схематично и упрощенно.

И в своем водевильном творчестве юный Перепельский (псевдоним Некрасова) не выделялся из общей среды современных ему водевилистов сороковых годов, когда с появлением Кони, Ленского и Григорьева русский водевиль вступил во второй период своего существования — в период своего величайшего напряжения и развития и начавшегося распада и самоуничтожения.

Первые водевили Некрасова — детские: «Федя и Володя» и «Великодушный пастушок». Их рукописи сохранены в музее Бахрушина. В их основе — назидательная мораль. В их построении — нарочитая упрощенность. Основной прием творчества — противопоставление. Развитие действия — просто и наивно.

Возможно, что эти водевили написаны со специальной целью. По крайней мере, маленький водевиль «Федя и Володя» для детского слишком исключителен по теме; он трактует о вреде детской влюбчивости и первоначально носил название «Влюбчивый Фединька», вычеркнутое цензурой. Надуманность образов и психологии героев пьесы (детей) заставила исследователя некрасовского творчества В. Е. Евгеньева предположить, что «мы имеем дело с переделкой какой-нибудь французской пьесы»[[156]](#endnote-157). Вероятнее всего, что и второй водевиль — тоже переделка.

Первым по времени поставленным на сцене водевилем Некрасова-Перепельского был водевиль «Шила в мешке не утаишь — девушки под замком не удержишь». Этот водевиль принес и наибольший успех автору, он наиболее тщательно отделан, и куплеты его наиболее удачны. Ю. Арнольд в своих «Воспоминаниях» рассказывает, что «Федор Алексеевич (Кони. — *П. М*.)… не только составил самую фабулу и сценарий, но также исправлял куплеты»[[157]](#endnote-158). Однако самый водевиль — умелая переделка комедии Нарежного «Девушка под замком», в которой Некрасов уничтожил все длинноты, обнаружив отличное знание сцены. Кони не составлял фабулы и сценария, но и исправить пьесу и дать совет по-новому переделать несколько растянутую комедию Нарежного он мог.

{119} Со слов Кони сохранился рассказ о том, как Некрасов-Перепельский писал свои водевили и многочисленные повести и рассказы, наполнявшие страницы «Пантеона» и «Литературной газеты»: «“А вот что я сегодня начитал”, — говорил девятнадцатилетний писатель, входя к своему издателю и передавая ему содержание прочитанного в какой-нибудь забытой книжке. “Ну вот вам сюжет, садитесь и пишите”, — говорил ему издатель»[[158]](#endnote-159).

И Некрасов писал, беря избитые водевильные темы и пользуясь трафаретными водевильными приемами, — писал быстро и торопливо (первые пять водевилей написаны в течение одного сезона). Его водевили вполне сохраняют аромат этого своеобразного, истинно театрального рода творчества, хотя даже так называемые «оригинальные водевили» оригинальны далеко не в полной мере. «Актер», принесший Некрасову такой бурный успех благодаря игре В. В. Самойлова, был подвергнут сомнению «Северной пчелой», указавшей в качестве прототипа пьесы «La famille improvisée» Монье. Некрасов, точно защищаясь, писал по этому поводу Кони: «Французского вод[евиля] я в глаза не видал, да и наз[ван] он *ориги*[*нальным*] не мной, а Самойловым, на произвол которого оставил я пиесу, уехав из Петерб[урга]…»[[159]](#endnote-160). Защита несколько двусмысленна. Видимо, сам Некрасов не признает водевиля оригинальным. Пьеса Монье, шедшая в Петербурге на французском языке после постановки «Актера», могла быть неизвестной Некрасову. Однако по своему сюжету водевиль Некрасова совпадает с переводным водевилем Скриба «Актер», водевилем Кони «Студент, артист, хорист» и в особенности с водевилем Федорова «Хочу быть актрисой». Во всех четырех водевилях центральные роли с блеском играл тот же Самойлов, несомненно и внушивший Некрасову его «Актера». В основе всех водевилей лежит одна и та же тема перевоплощения актера, его подражательных свойств, связанная с мотивом переодевания. В этом — сценический трюк водевиля. У Некрасова актер появляется под видом женщины, татарина и итальянца.

В основе водевиля «Феоклист Онуфриевич Боб» лежит мотив, общий многим водевилям и комедиям: одного принимают или выдают за другого. И здесь «Боб» связывается с комедией того же Кони «Муж всех жен».

Остальные ранние драматические произведения Некрасова, и «Дедушкины попугаи», и «Кольцо маркизы», и «Вот что значит влюбиться в актрису», как и большинство русских водевилей, переведены или переделаны с {120} французского. Комедия же «Похождения Петра Степановича Столбикова» переделана из романа Г. В. Квитко-Основьяненко Некрасовым совместно с П. И. Григорьевым и П. С. Федоровым.

К этому же периоду относится перевод французской мелодрамы «Материнское благословение» и никогда не игранные «Водевильные сцены из журнальной жизни», для сцены, вероятно, не предназначавшиеся: они лишены действия, представляют ряд любопытных, но отрывочных сатирических картин, предваряющих позднейшие диалогические опыты Некрасова («Медвежью охоту», «Современников»).

К тому же 1842 году относится перевод «Волшебное Кокорику, или Бабушкина курочка»: «Удивительное происшествие, случившееся в начале XVIII столетия, ровно за сто лет до наших времен, в 5‑ти действиях и 5‑ти картинах, с куплетами, хорами и танцами, извлечено из устных преданий старожилов, сделанное для театра несколькими французскими писателями, переведено на русский язык гг. П‑ским и И. Ш.». Наконец, в 1845 году поставлен водевиль «Петербургский ростовщик»[[160]](#endnote-161).

Вряд ли сам Некрасов относился серьезно к своим водевильным успехам. Его первый дебют прошел блистательно. «Северная пчела» нашла в молодом авторе сходство с Мольером. «Отечественные записки» выразили пожелание, чтобы «г. Перепельский не оставлял поприща, так удачно начатого»[[161]](#endnote-162). Последующие водевили имели успех меньший. «Боб» успеха не имел вовсе.

Сам Некрасов, говоря в одной статье о Д. Т. Ленском, заметил, что «*высокое литературное достоинство…* не нужно в водевиле»[[162]](#endnote-163). Таких требований не предъявлял он и к своему творчеству: водевиль не удовлетворял его авторской взыскательности. Он ясно сознавал, что в данном жанре интерес литературный подчинен интересу чисто театральному, сценическому.

В «Литературной газете» за 1845 год, описывая александринскую публику сороковых годов, Некрасов зло перечислял, как нравились публике водевильные трюки, «когда действующие лица били друг друга, подставляли одно другому ноги и палки… цаловались… кланялись друг другу в ноги, разговаривали со сцены с публикою… когда пелись куплеты, направленные на жен, судей, вдов, докторов, мужей… когда смеялись над философией и вообще ученостью»; когда говорились «остроты и каламбуры, повторяющиеся по обычаю александринских водевилистов в {121} каждом водевиле»[[163]](#endnote-164). И в рассказе «Необыкновенный завтрак» (1843) он использует уже иронически, уже насмешливо один из таких каламбуров, незадолго перед тем употребленный им же самим в «Бобе»: «Прекрасный *пол* под *потолок* в восторге скачет». Глубоко неоригинальный в своем водевильном творчестве, Некрасов уже сознавал, что сам был захвачен общим потоком распадающегося водевиля сороковых годов, так ядовито охарактеризованного в приведенной цитате из «Литературной газеты», и что сам подчинился ставшему ненавистным трафарету.

Некрасов разгадал тайну водевильного творчества и мастерски овладел нехитрыми приемами ремесла. Его водевили, подобно всем водевилям второй формации, — водевили шаблонных типов-масок, сценических трюков и куплетов. Он — один из тех авторов, которые творили в атмосфере сцены и непосредственно для сцены.

Образы его пьесок давали отличный материал для исполнения (иногда — определенным актерам) и легко могут быть сведены к обычным водевильным маскам: суетливого и хлопотливого дядюшки; влюбленной пары; продувного юноши и остроумного верного слуги; светской дамы и пр. Их действия диктуются одним каким-нибудь мотивом. Психологические обоснования сведены к минимуму; поступки неожиданны; мелкие черты характера находятся в несоответствии с основной характеристикой. Сила образов — в их театральности. Они подчинены законам сцены.

Правда, и в водевилях Некрасова уже заметно вторжение бытового начала, разрушившего чистую форму водевиля.

Сценический трюк получает самодовлеющее значение. Он лежит в центре водевиля, в основной сценической ситуации. Ему подчинен сценарий, он определяет сюжет. Основной сценический трюк обволакивается второстепенными. Поговорка «около того» становится комическим эффектом, акцентировка — комическим средством.

Подобно трюку, куплет — самоцель. Для него вносятся мотивы, с водевилем не связанные. Ему в угоду характеры действующих лиц получают своеобразное освещение. Куплет уже не завершает определенной сцены, он входит в самое действие, поминутно разрывает форму представления, сближает сцену со зрительным залом. Как художественный прием он расширяет тесные рамки водевиля и своими намеками на современность подчеркивает все условное очарование театральной игры {122} Куплет у Некрасова — интерпретационный, романсный, заключительный (просьба к зрителю о снисхождении). Он построен или на игре слов, или на иностранной акцентировке. Некрасов вводит мотивы лирические (романс Розины в «Шиле» об умирающем отце, любовный романс Адриана в «Вот что значит влюбиться в актрису») и мотивы сатирические — ту неглубокую водевильную сатиру, которая, естественно, не удовлетворяла Некрасова и над которой он впоследствии иронизировал. Его сатирические стрелы редко направляются на факты более глубокие (как в «Столбикове»), чем мужья и жены, доктора, писатели и профессора, мелочи быта, объявления и пр.

Некрасов мог стать одним из хороших водевилистов. Его успех — объясним. Он не внес ничего оригинального в водевиль, но умело пользовался установленными приемами. По существу, есть водевили Некрасова, но нет Некрасова-водевилиста. И, конечно, роковая необходимость подчиниться сцене отталкивала юного поэта, мечтавшего о высоком творчестве. Водевильные успехи обернулись к нему неизбежной своей пустотой. Высокая тайна творчества обнажилась неприхотливым знанием технического ремесла. Некрасов отринул водевильное поприще как эстетическую незначительность. И покинул путь драматурга.

## 3

Пожелтевшие запыленные книги «Пантеона», «Литературной газеты», «Отечественных записок», «Современника» хранят позабытые романы, рассказы и повести Некрасова; на их страницах вырисовывается отношение Некрасова к театру. О том же говорит ряд стихотворений, написанных на протяжении всей его литературной деятельности, отделенных друг от друга годами. В течение всей своей жизни Некрасов как бы предъявлял счет театру, возвращался к его проблеме.

В театре для Некрасова репертуар, исполнение, публика слились в одно неразрывное, но отрицательное целое. Реальный, практический театр Некрасов отрицал. Это отрицание исходило из некоторого рода принципиальных соображений как эстетического, так и — преимущественно — морального порядка.

Теоретиком театра Некрасов, конечно, не был, хотя и выступал в качестве театрального рецензента. Своим глубоким и острым знанием театра поэт обязан своей практической деятельности. В одном из номеров «Репертуара» {123} помещена его рецензия «Летопись русского театра». По ней трудно судить о его теоретических взглядах на театр, тем более что во вступительных словах к рецензии он шутливо замечает, что «судьбе вздумалось поставить» его «в “*критическое* положение”, то есть заставить писать театральные критики»[[164]](#endnote-165). Этих опытов он более не повторял, от роли рецензента отказался. В его оценках игры артистов не проскальзывает сколько-нибудь точного критерия. Лишь в 1845 году, когда начало крепнуть его отрицательное отношение к театру, он приветствует приезд в Петербург Щепкина и «переворот», произведенный московским артистом: «Это было единственное, в течение не одного, но многих лет, обстоятельство, нарушившее течение дней Александринского театра, неизменно верного своей специальной цели и столько же довольного своею публикою, сколько довольна им его публика».

В Щепкине он, вероятнее всего, видел некоторого освободителя от сценической условности. Потому что Некрасов, в водевилях практически утверждавший очарование сценической условности, теоретически против нее восставал, и уже в ранних иронических стихах о провинциальном подьячем в Петербурге отмечается впервые сатирическое отношение к театру и зрителю.

Некрасов отрицал преувеличенную манеру исполнения трагедии:

«Когда главою помавал,  
Как некий древний магик,  
И диким зверем завывал  
Широкоплечий трагик»;

приемы игры в таких ему знакомых водевилях, «когда летала, как зефир, воздушная Сюзета» и зритель «забывал весь мир, вникая в смысл куплета».

Он отрицал условность современного ему господствующего репертуара.

В рассказе «Без вести пропавший пиита» он помещает пародию на давно, казалось бы, отжившую классицистскую трагедию — «“Федотыч”, трагедия в 5 действиях, в 16 картинах, заимствованная из прозаической пиимы Василия Кирилловича Тредиаковского “Езда на Остров Любви” и написанная размером Виргилиевой Энеиды, в стихах… Действие частью в деревне Прохоровке, Симбирской губернии, Самарского уезда, частью в волчьей яме и земском суде». Но в этой трагедии, в ее выдуманных и пародийных образах Кузьмы и Федотыча, возникает пародия и на русские {124} патриотические романтические трагедии с той же надуманностью и ложью.

В роман «Мертвое озеро» включена пародия на романтическую мелодраму, в которой изображается трогательная любовь, кончающаяся смертью обоих влюбленных. Ее первый акт носит, по обычаю мелодрам сороковых годов, отдельное название — «Прощание и буря». Изобразительные средства — бой барабанов, гром, молния, пожар, колокольный звон; фигурирует поле сражения с мертвыми и ранеными.

«Скучной и угрюмой музе» Некрасова, ее строгой душе в условности театра открывается моральная несостоятельность этой условности. Стихотворение «Балет» построено на противопоставлении балетной условности с ее «африканскими танцами» и «пантомимическими сценами» реальной жизни.

«Неужели молчать славянину,  
Неужели жалеть кулака,  
Как Бернарди затянет “Лучину”,  
Как пойдет Петипа трепака?..»

— иронически спрашивает поэт и отвечает:

«И ты думаешь: “Гурия рая!  
Ты мила, ты воздушно легка,  
Так танцуй же ты "Деву Дуная",  
Но в покое оставь мужика!”»

И рисует рядом с раззолоченным залом, с неприемлемым изображением «русской» подлинную и неприкрашенную картину жизни мужика: одинокий, бедный поезд под вой метели среди русских снежных равнин. Так соединялось в Некрасове отрицание условности театра как некоторой существенной неправоты и с моральной, этической точки зрения.

В самой основе существующего театра Некрасов усматривал резкое противоречие, с этой точки зрения подходил к оценке существа творчества актера. Но в ряде рассказов, повестей и водевилей отмечает Некрасов несомненные ценности, заключенные, по его мнению, в театре. В водевиле «Актер» и «Вот что значит влюбиться в актрису» в образах Струшкина и «знаменитой французской актрисы» Дюмениль защищает актера против мещанского понимания его как «шута», против тех, кто «по преданию, почитал звание актера и актрисы» постыдным.

Герою «Актера» приходится доказывать водевильному папаше, что он «не шут», что между шутом и артистом такая {125} разница, как «небо и земля». «Шутом может быть всякий дурак… а артистом только человек с дарованием…»

«И вот как у нас понимают искусство!  
Вот как на жрецов его люди глядят:  
Ты тратишь и силы, и душу, и чувства, —  
За то тебя именем шута клеймят!  
Талант твой считают за ложь и обманы:  
Понять его — выше их сил и ума.  
Им нет в нем святыни; для них шарлатаны  
И Гаррик, и Кин, и Лекень, и Тальма!»

По поводу этого водевиля критик «Литературной газеты» писал, чти «г. Перепельский хотел представить нам только актера, а не художника, почему он и вывел человека, высоко думающего о своем призвании, а на самом деле пускающегося на фарсы, на переодевания, на передразнивание разных народов. Настоящее искусство состоит в создании характеров, в обрисовке духовной стороны человека, в верной передаче различных чувствований, а не в быстрых перемещениях костюма и выговора»[[165]](#endnote-166).

Для самого Некрасова вопрос тоже не был прост: талант и ум вполне односторонний, но глубокий и мучительный, Некрасов пытался разрешить проблему актерского существа, ибо чувствовал наличие первоначальной «лжи и обмана» в самом существе актера или сознавал несовместимость творчества с простой подражательностью.

Дюмениль в водевиле «Вот что значит влюбиться в актрису» так характеризует актерское творчество: «… на все нужно время… любовь, изучение, талант… Я еще совсем не знала театра, а уже ум мой одушевлялся прекрасными стихами, постепенно пробуждалось во мне вдохновение… Ах! это чувство дано не всякому; само небо его ниспосылает нам; я ценю его высоко, Луиза; я благоговею перед ним, хотя сама не могу дать себе в нем отчета. Когда я на сцене, я забываюсь… волшебная мечта создает вокруг меня новый мир, другую природу; я обитаю в мраморных чертогах; небесный свод раскрывается надо мною; я дышу воздухом Рима и Греции; и живу новою жизнью, более сильною и пламенною».

У актера — «упоительная речь, полная страсти и преданности»; «его глаза сверкали пламенем, обличая душу высокую и сильную» (рассказ «Опытная женщина»).

В момент творчества у певицы лицо было «не менее замечательно… Она совершенно предалась своей роли, и {126} страсти лепили из него, как из воску, все формы, какие только могло принимать оно… Она пела прекрасно. Каждое слово нашло приличный звук, каждая страсть заговорила родным ей языком, полным гармонии поэтической… Чудно-новой, бесконечно разнообразной показалась слушателям песня Франчески… Перед ними раскрылось все, до чего только искусство достигнуть может; но и самое искусство не было бы так сильно, если бы ему не содействовала душа» («Певица»).

В одну из таких минут вдохновения герой романа «Мертвое озеро», актер Мечиславский, «едва мог опомниться; он не находил нити своей роли, не слыхал суфлера… поза, лицо так шли к роли любовника, обезумевшего от счастья, что публика приняла молчание Мечиславского за рассчитанное и осыпала его аплодисментами».

Итак, драгоценная сущность актерского творчества — вдохновение вплоть до самозабвения, творческое раскрытие души. В повести «Макар Осипович Случайный» Некрасов так формулирует смысл актерского искусства: «В патетических местах трагедий талантливый актер, забывая себя, усваивает себе характер и действия представляемого лица: в минуты душевных потрясений человек забывает притворство и является таким, каков в самом деле».

В этом существенном противоречии и заключался для Некрасова основной порок актера, а вместе с ним — и всего театра. Некоторого рода притворство, ложь самому себе, хотя бы вполне вдохновенная и вполне самозабвенная, — были для него морально неприемлемы теоретически и слишком близки как личности практически.

В рассказе «Опытная женщина» поставленная антитеза является темой целого рассказа. Его герой — актер-любитель — увлекся женщиной, не поверившей в искренность его признания, принявшей его за такое же актерство, как и его вдохновенное исполнение роли Ромео на сцене. Когда же во время вторичного объяснения она верит пылкости его чувств, герой внезапно «отвесил… три низкие поклона, какие отвешивают почтеннейшей публике русские актеры, когда она вызовет их», и делает следующее признание: «… я надел маску страдальца и стал разыгрывать пошлую роль отверженного любовника, — решился играть ее по всем правилам застарелой драмы: кричал, как безумный, размахивал руками, брал себя за голову и т. д… Я был в горячке любви… И что ж? Вы назвали меня актером! Теперь, когда жар мой давно простыл, рассудок принял свои права, с рассчитанным отчаянием, поддельным {127} огнем начал я высказывать чувства, которых не было в душе моей, — вы приняли их за излияние сердца!»

Творчество актера по сущности своей для Некрасова лживо и неправдиво. Отсюда ложь и всего театра в целом.

«Что вас в театре занимает,  
Что вас из кресел и из лож  
Так веселит, так поражает, —  
Все подражание, все ложь!  
У нас поддельные картины,  
Умны мы — от чужих речей,  
Природа наша — из холстины,  
А солнце наше — из свечей.  
Рассчитаны движенья наши.  
Суфлер — вот наше божество,  
И сами мы, кумиры ваши, —  
Актеры, больше ничего!»

Подлинное вдохновение и подлинное творчество неизбежно должны погибнуть среди обмана кулис. В актере усматривает Некрасов некоторого рода психологическую обреченность, обусловленную характером творчества актера и окружающим бытом.

Так погибает «благородное и святое создание» Асенкова, погубленная клеветой, обреченная ранней смерти за верность таланту и подлинному вдохновению; так героиня «Мертвого озера» актриса Любская из талантливой, хорошей и простой девушки обращается в претенциозную и неискреннюю женщину, каждый шаг которой ложь и продиктован актерской позой. В минуту глубокую и серьезную «Любская приняла драматическую позу», «засмеялась, как будто была на большой сцене». Актерство переходит в жизнь.

«Подруга идеалам», сцена резко обернулась к Некрасову своей оборотной стороной. Противоречие искусства и жизни, наиболее ярко выступавшее в театре, больно поразило Некрасова. Его романтические устремления дисгармонировали с той обстановкой, в которой протекало беспорядочное и пустое актерское существование, и его пессимистические предположения нашли полное подтверждение.

Еще в «Необыкновенном завтраке», рисуя актерский быт, описывал Некрасов пирушку, которой закончился бенефис петербургского актера, «отличившегося необыкновенною любезностью». «Как значилось из счета, поданного хозяином трактира, было выпито 37 бутылок шампанского, 14 хереса и 26 портера, съедено 36 порций разного кушанья, {128} выкурено 130 трубок, 46 сигар и 11 папирос, разбито 23 стакана, одно большое зеркало, 9 тарелок, 7 рюмок и 3 чайника, изломано 5 буфетов и прожжено 6 салфеток. Голова кружилась, в ушах звенели дикие взрывы хохота, дикие суждения, дикая брань и похвала еще более дикая».

Такой «дикой» открылась Некрасову жизнь театра. Ее изображению посвящен роман «Мертвое озеро», написанный совместно с Головачевой-Панаевой. В этом романе вскрыты все противоречия театра: высокие вдохновенные слова о творчестве и лживая, пустая жизнь; творчество на сцене, неизбежно переходящее в притворство в жизни; интриги и зависть; вражда и сплетни; пьянство и разгул; полное невежество и огромные претензии. Вокруг театра — та же ложь, которая в самом его существе: театрал-меценат Каменский, о театре не думающий и не мечтающий; премьерша труппы Ногаткова, такая же лживая и фальшивая, как лжива и фальшива ее игра; содержатель театра — грубый и необразованный человек; домашний автор, бездарный и претенциозный. В ряде коротких сцен проходит быт провинциального театра; сцена, зритель — равно покорены лжи как основе театра.

Практически же господствующий тип актера и актрисы — тип ремесленника, порвавшего со всяким представлением об искусстве и видящего в театре только средство для беспечной жизни.

Луиза поет в водевиле «Вот что значит влюбиться в актрису»:

«Ах, как мило! ах, как чудно —  
Быть актрисой, всех пленять,  
Над толпою многолюдной  
Каждый день торжествовать!..  
Чуть на сцену — все лорнеты  
На тебя устремлены,  
Генералы и корнеты —  
Все тобой поражены!

Не играешь — балагуришь,  
Будь дурна хоть выше мер…  
Глазки сделаешь, прищуришь,  
И захлопает партер!»

В «Портретах» Некрасов пишет:

«В иной актрисе нет приметы  
Ума, таланта и души,  
{129} Но пишут все с нее портреты,  
За то, что глазки хороши.  
Актер на сцене фарсирует,  
А в частной жизни с ним сойдись —  
Облобызает и надует,  
А ты ему же подивись!  
Вот он: портрет его так важен!  
Вообразить не станет сил,  
Что и душою он продажен,  
Да и способностями хил!»

В стихотворении «Актриса» Некрасов говорит:

«Но посмотрите за кулисы,  
Там изменяюсь я тотчас:  
Театр, актеры и актрисы  
Не то на деле, что для глаз!»

И так рисует актерскую жизнь в «Прекрасной партии»:

«Прелестны грации кулис —  
Покуда на эстраде,

Там вся поэзия души,  
Там места нет для прозы.  
А дома сплетни, барыши,  
Упреки, зависть, слезы.

Так отдает взаймы другим  
Свой дом владелец жадный,  
А сам, нечист и нелюдим,  
Живет в конуре смрадной».

Так раскрылось Некрасову основное противоречие жизни и искусства.

В полном соответствии с внутренней жизнью театра открывается Некрасову и зритель, почитающий звание актера «постыдным», смотрящий на актера как на шута (Кочергин в «Актере»), как на проказу (Дюрваль), наивно восторгающийся театром (Боб) или скептически на него взирающий.

Александринская публика — «шумная, многочисленная, нестройная — посещала театр ради того, чтобы пошуметь и похлопать». Ее состав: юноша, «которому театр не только еще не успел надоесть, но для которого он совершенная новость»; «добрый, смиренномудрый и довольный собою» чиновник, с женой и дочерью, «которые любуются усиками актеров, критикуют костюмы актрис и с негодованием {130} отворачиваются при двусмысленных выходках, которые внутренне смешат их напропалую и даже приводят в восторг»; купеческое семейство в ложе, «состоящее по крайней мере из десяти человек, которые теснят немилосердно друг друга и между которыми беспрерывный шум и говор».

Зрители, подобно некрасовскому «чиновнику», являлись в театр «пресытившиеся», «ради скуки»: они предпочитают «пальбу, кровавые сюжеты, где при конце карается порок» и, «слушая скоромные куплеты», толкают жену «легонько в бок».

Их веселит, «когда на сцене сваливается парик», «когда раздавался по всему театру глухой и сиповатый голос суфлера», «когда кашляли и сморкались, заикались и хохотали, делали угрожающие движения и кислые рожи». Некрасов смеется над увлечением итальянской оперой, над восторгами знатоков, над борьбой поклонников итальянских примадонн Борзи и Фреццолини, певших в Петербурге в сезон 1847/48 года («Новоизобретенная краска»), над успехом мадам Жюдик (известный иронический хор в «Современниках»):

«Жизнь наша — пуф,  
Пустей ореха,  
Заехать в Буфф —  
Одна утеха,  
Восторга крик,  
Порыв блаженства…  
Мадам Жюдик  
Верх совершенства!»

4

Некрасов отринул водевильное творчество как эстетическую незначительность. Театр он отринул как этическое противоречие, как моральную недопустимость. Он был больно ранен театром, остро им уязвлен. Театр углубили подчеркнул его пессимистическое настроение и разрушил его юношеские мечты. Но не потому ли он так остро ощутил противоречия театра, что в самом себе чувствовал те же противоречия искусства и жизни, так тягостно отозвавшиеся на его драматургии?

И все-таки Некрасов возвращался к театру — потому что, увидев в нем блистательное соединение лжи и правды, он одновременно — и уже на всю жизнь — познал очарование кулис и сцены. В 1848 году он переделывает одну {131} главу романа «Три страны света» в сценку «Осенняя скука», существенно отличающуюся от его ранних произведений. Сценка лишена внешнего действия, построена на паузах, вопросах. Вряд ли предназначенная для сцены, помещенная в редактированном Некрасовым альманахе «Для легкого чтения», она была прочно забыта. В 1867 году Некрасов посвящает большое свое произведение «Притчу о киселе» сатире на управление театрами. В ряде произведений пытается построить диалогическую форму.

Некоторые его позднейшие вещи хранят печать куплетного творчества. Их изучение — дело историко-литературного анализа. В других — звучат ноты глубокой действенности, подлинной театральности. Так, даже ушедший от театра Некрасов продолжал испытывать над собою его власть, чувствовал в театре наряду с его моральным отрицанием общую с собою стихию.

1922

# **{****132}** Морализм Островского[[166]](#endnote-167)

## 1

Вопрос о морализме Островского трудный; трудности таятся не только в самой проблеме морализма художественных произведений и методологии ее исследований вообще, но и касаются Островского лично и непосредственно. Вопрос, поставленный в заголовке статьи, уводит от превалирования точных формальных методов и, казалось бы, должен снова привести в обширное поле импрессионистических и субъективных трактовок. Не означает ли вообще попытка определения морализма поэта одновременно и попытку увидеть сквозь его творчество человеческое лицо художника, скрытое за созданным им миром вымыслов? Предваряю заранее, что отнюдь не пытаюсь в полной мере разрешить вопрос о морализме Островского; данная статья есть постановка вопроса, а не разрешение его.

Островский был скуп на теоретические высказывания. Статей он почти не писал; его письма наполнены той реальной и практической жизнью, в которую он был погружен: материальные заботы, сетования на неудачи, сопровождающие жизнь, практические указания по распределению ролей, советы постановочного и режиссерского характера, просьбы о содействии в разрешении тех или иных нужд преобладают в его письмах над теоретическими соображениями или автокомментариями, которые приблизили бы читателя к созвучному с автором пониманию его произведений. Островский как бы намеренно уклонялся от письменного закрепления своих взглядов на искусство и на свое личное творчество. Немногие высказывания поэта о поэзии, ее назначении и целях выясняют общую позицию Островского по отношению к искусству и не дают материала для суждения о том, насколько философия Островского-человека совпадает с тем, что говорят его произведения. Априорно можно было бы сказать, что нет пропасти между морализмом Островского-человека и морализмом его произведений, что именно относительно Островского можно предполагать несомненное совпадение {133} его личных человеческих воззрений с тем, что говорят его произведения. Но если далеко не вполне исследовано творчество поэта Островского — автора национальных трагедий и фарсов, мелодрам и хроник, если мы еще находимся у порога разгадки его художественного обаяния, то уж совсем не разгадан Александр Николаевич Островский — любитель русской песни, друг Садовских, учредитель Артистического кружка, участник молодого «Москвитянина», управляющий репертуарной частью московских театров — тот, кто писал свои сдержанные письма, мучился от материальных затруднений, мечтал о поэтической и драматической славе, рисовал природу, как любовницу (отрывки из «Дневника»), упорно добивался власти в призрачном царстве управления театрами — хитрый кряжистый образ органического, молчаливо скрытного человека, в глубине своей, может быть, все более и более пронзительно снедаемого жаждой всеобщего увенчания. Вернее обратиться к Островскому-художнику. Путем раскрытия художественной стихии, возможно, раскроется и личность Островского в целом.

Сам по себе поставленный вопрос применительно к Островскому отнюдь не нов; его в той или иной плоскости касалась вся критика, подходившая к разбору и рассмотрению пьес Островского. Еще Н. А. Добролюбов, своей статьей о «темном царстве» одновременно смело отбросивший ряд старых шаблонов подхода к Островскому и вызвавший формирование шаблонов новых, протестовал против крутого причисления Островского к одной из борющихся партий, основываясь на отдельных выражениях или образах, творимых поэтом[[167]](#endnote-168). Резкий памфлет Н. Языкова о «бессилии творческой мысли» Островского приходит к следующим безотрадным, всего творчества Островского касающимся выводам: «В произведениях г. Островского бытовое творчество является, по-видимому, в форме отрицательного отношения; но в этой критике недостает именно того движения мысли, при котором она явилась бы силою, тянущею вперед. Как воспроизводимый творчеством быт представляет что-то застывшее, такою же застывшей является и критика этого быта. Бытовой критике известны лишь те общие правила морали, которые проповедуют, что человек должен поступать добродетельно, не обижать ближнего, быть ласковым и добрым в людях и дома, быть строгим к себе, снисходя к другим, и держаться твердо заповеданного обычаем добродетельного жития. Патриархальностью веет от этой критики и морали, и в ней чувствуется {134} устойчивость, боящаяся перемен, осторожная Медленность и глубокая вера в присущую человеку непосредственную, прирожденную добродетель и неошибающийся нравственный инстинкт. Отрицая то, что не удовлетворяет инстинктивной нравственности, бытовая критика не кидается на новшества и резкие перемены, желая уничтожить дурное, она свято хранит свое хорошее и видит его не в застывших формах жизни, а в утрате ими патриархально-нравственного содержания, переставшего отвечать форме»[[168]](#endnote-169). А. М. Скабичевский статьей «Особенности русской комедии» пытался установить связь Островского с предшествующей ему комедией и отмечал рядом с культурно-этнографическим направлением творчества Островского и ту просветительную гуманную точку зрения, которая отличает русскую комедию на всем протяжении ее развития[[169]](#endnote-170). В. Г. Сахновский отдельную главу книги о театре А. Н. Островского посвящает героям, которые несут с собою доброе, «божеское» в жизнь[[170]](#endnote-171). Ни одна почти из крупных рецензий, писанных по поводу появления или представления пьес Островского, не обходится без указаний на их нравственное значение.

Большинство исследователей (за редкими исключениями, — например, В. Г. Сахновского) шли к раскрытию воззрений Островского путем признания принципиальной правоты точки зрения Добролюбова об объективности Островского и об объективном изображении рисуемого им мира. Речь идет о самом методе разбора творчества Островского, в частности морализма его произведений. Затруднительность точной формулировки нравственного миропонимания Островского возрастает от драматической формы, при которой все морализующие сентенции служат характеристике высказывающего их персонажа и не могут быть смешаны с мнением автора или предвзято ему приписаны. Говоря об Островском-драматурге, о его этическом миросозерцании, надлежит отделить морализм, как некоторый творческий прием, театральный и драматический, от тех общих моральных законов, которым подчиняет Островский творимый им мир и его обитателей, ибо подлинное обнаружение морализма драматурга есть обнаружение тех моральных законов, под знаком которых совершается, развивается и заканчивается жизнь его героев. Это разделение существенно важно; оно обнаруживает две не совпадающие, но тесно связанные области: морализм как творческий прием принадлежит поэтической и драматургической форме; вопрос второй касается того, *что* {135} данные приемы выражают и *что* может быть принято за обнаружение мироощущения и нравственного миропостижения Островского — поэта, драматурга и художника. Вопрос о полной объективности и беспристрастности Островского отпадает при этом уже потому, что самая постановка темы говорит о принципиальном признании за автором права, точнее — неизбежности субъективно-творческого отображения мира.

Из кратких и немногочисленных признаний Островского четко и определенно вытекают две формулы, которым следует искать разъяснения и подтверждения в его драматургии: первая — о нравственном значении и нравственных задачах искусства, служащего раскрытию смешного и гадкого в человеке и утверждению добра, правды и закона; вторая — о его понимании этической природы искусства, несущего в себе благодетельный и умиротворяющий элемент. Особенно примечательна вторая мысль, как бы подтверждающая первую, высказанная, хотя и мимолетно, но представляющая существенную формулировку нравственного значения искусства. Она оправдывает нашу попытку одновременного и параллельного рассмотрения формальных приемов и этических законов, обусловливающих друг друга в пьесах Островского.

В «Застольном слове», произнесенном 7 июня 1880 года в Благородном собрании на обеде московского Общества любителей российской словесности и посвященном Пушкину, А. Н. Островский «первой заслугой великого поэта» признал то, «что через него умнеет все, что может поумнеть». «Кроме наслаждения, — говорил он, — кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств»… И далее: «Всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне; но он скажет, и это сейчас же сделается моим»… «Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным, — он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно, он захотел быть оригинальным и был, — был самим собой»[[171]](#endnote-172).

В «Записке», посвященной доказательству необходимости учреждения русского национального театра, Островский выставляет теоретический принцип «вечного искусства»: «Без образцового театра искусство достанется на поругание спекуляции… простая публика может принять оперетки или мелодрамы, раздражающие любопытство или {136} чувственность, за настоящее, подлинное искусство. Все острое и раздражающее не оставляет в душе ничего, кроме утомления и пресыщения. Только вечное искусство, производя полное, приятное, удовлетворяющее ощущение, то есть художественный восторг, оставляет в душе потребность повторения этого же чувства — душевную жажду. Это ощущение есть начало перестройки души, то есть начало благоустройства, введение нового элемента, умиряющего, уравновешивающего, — введение в душу чувства красоты, ощущения изящества». И несколькими строками выше: «В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет… Бытовой репертуар, если художествен, то есть если правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать, и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться»[[172]](#endnote-173).

Еще совсем начинающим драматургом, в письме-ответе на замечания по поводу комедии «Свои люди — сочтемся!», Островский так характеризует основную цель своей комедии: «Главным основанием моего труда, главною мыслью, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества, тем более на человеке, чувствующем в себе прямое к тому призвание. Такой человек льстит себя надеждою, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанное плодотворное впечатление, как все в сущности правое и по форме изящное… Согласно понятиям моим о серьезном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать эту комедию или ничего не писать. Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для известного служения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии». Заканчивает он следующими словами: «Недостатки комедии, как первого произведения, могли произойти единственно от неопытности; основною мыслью было желание, чтобы порок был смешон и гадок и чтоб торжествовали добро, правда, закон»[[173]](#endnote-174).

## **{****137}** 2

Не могут не броситься в глаза и не остановит! внимания имена и фамилии героев Островского, за которыми они несут свою природную сущность и свое исконное лицо.

Еще Тургенев в статье о «Бедной невесте» упрекал Островского за приклеенные к его героям ярлыки, «напоминающие свитки со словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинах»[[174]](#endnote-175). Замечание Тургенева, относящееся к употребительным у Островского повторениям удачного комического выражения, характеризующего данное лицо, легко может быть распространено на напоминающие часто клички имена действующих лиц в произведениях Островского. Чернышевский, иронизируя, упрекал Островского еще энергичнее, подчеркивая его «блистательное нововведение, заимствованное из комедий старого времени»: «Все фамилии лиц заимствованы от их качеств»[[175]](#endnote-176). В. Г. Сахновский в своей книге об Островском подошел к вопросу с другой, более существенной и правомерной стороны: «Каждое лицо носит замечательно живое имя. Кажется, что драматург разыскал того самого героя, с той фамилией и именем, которое его покажет наиболее четко перед читателем-зрителем»[[176]](#endnote-177).

Самый прием, меняясь в деталях, остается свойствен Островскому, появляясь если не во всех, то в значительной части его произведений. Сахновский прав, видя возможность через имена и прозвища проникнуть в субъективный мир Островского, ощутить его личное отношение к изображаемому им миру: «Островский знает, как сживается имя, прозвище, стиль фамилии с какой-то трудно выразимой, но доминирующей чертой человека, причем мы это произвольно в жизни проделываем относительно почти каждого в своих представлениях о человеке»[[177]](#endnote-178).

Мало существенно, что этот прием связывает Островского с XVIII веком. Уже то, как поставил вопрос Сахновский, указывает на тесную связь имени с образом героя и на отражение в выборе имени того субъективного освещения, которое придает изображаемому герою поэт. Но легко может случиться, что наблюдения, произведенные В. Г. Сахновским, по своей сути совершенно вторичны, что имена лишь кажутся совпадающими с образами, к которым они прикреплены, более в силу привычки — подобно тому как в жизни имена кажутся неотъемлемо связанными с носящими их лицами. Подчас трудно судить, насколько {138} образ и имя совпадают или противоречат, сходятся или не сходятся, покрывается ли образ именем целиком или же скрывает за ним какие-либо другие, не менее важные черты. Но необходимо составить себе общее впечатление о роли этого приема в творчестве Островского, о том, как он этим приемом пользуется, что за образы скрываются за подчеркнутыми номенклатурами и каким целям служит этот, в конечном итоге, морализующий прием.

Имена и фамилии-ярлыки более свойственны раннему Островскому и употребляются им более расточительно в начальном, нежели в позднейшем периоде его драматургической деятельности. Как будто мучаясь поисками вполне совпадающего с данным образом имени, Островский находил его первоначально в повторении тех или иных качеств персонажа, а позднее он выбирает имена, отвечающие образу не столько своим непосредственно смысловым, сколько звуковым, ритмическим и психологически-символическим значением. Многие из тех имен, которые находил Островский позднее, звучат необычайно и странно: Олешунин, Окоемов, Лотохин, Лундышева, Лупачев («Красавец-мужчина»); Снафидина, Елохов, Муругов («Не от мира сего»). Они отчетливо говорят о том, что и лица, носящие их, также необычайны и в каком-то смысле исключительны.

Имена, которые дает Островский в ранний период, вполне условны и выделяют одну черту, главенствующую в характере. Образ получает условное освещение и вместе с тем некоторую однокрасочность. Имена героев «Бедности не порок» указывают на основные устремления или внутренние качества героев. «Бедность не порок», носившая первоначально заглавие «Гордому бог противится», — одна из наиболее ясных и четких в этом отношении комедий. Гордей и Любим — два брата, противоположных по характерам; Африкан Коршунов, фабрикант хищного и сурового нрава, претендент на руку Любови Гордеевны, любящей Митю; Яша Гуслин и Гриша Разлюляев — веселые молодые люди: один из них играет на гитаре, второй на гармонике. Отношение автора конкретизировано заранее в именах.

Конечно, ни один из образов подобным именем не покрывается и содержит ряд других черт: в Гордее важна любовь к дочери, устремление к правде; в Любови Гордеевне — покорность, тоска и т. д. В имени, характеризующем образ, Островский выделяет черты, которые обозначают динамическую сущность образа, то, чем живет и движется {139} образ в данной пьесе, что является скрытой пружиной его действий, что составляет, пользуясь термином Станиславского, — «зерно образа». Именем Островский указывает не только на моральные свойства, но преимущественно на сценическое значение данных образов. Если конструкция имен и образов позволяет разделить действующих лиц «Бедности не порок» на два противоположных лагеря, из которых один — сумрачный мир зла, а второй — мир правды, добра и любви, — то это бросающееся в глаза деление выливается из некоторого условного освещения, под которым автор показывает свою пьесу. В именах, в образах, в делении героев на два лагеря можно таким образом обнаружить заложенные в пьесе начала морального освещения и одновременно сценической действенности. Фамилии указывают в меньшей степени на характер образа, чем на его действенную значимость, на его динамическое место в развивающихся событиях — образ у Островского почти всегда стихиен.

Другой пример превалирования уже не одной черты характера, а некоторого комплекса свойств, указывающих на сценическую функцию, — в пьесе «Не в свои сани не садись», где фамилия Русакова выделяет в образе подчеркнутые национальные черты. Но фамилия Вихорева в той же пьесе обозначает действенное зерно, определяющее место этого образа в пьесе.

Если в ранних произведениях имена своей условностью указывали на динамические черты образа, благодаря чему пьеса получала характер подчеркнуто ясного столкновения хороших и дурных начал, то более поздние пьесы приобретают гротесковый характер, причем имена в них обозначают сгущение почти взаимоисключающих черт. Таковы, например, Модест Баклушин, легкомысленный любовник из «Не было ни гроша…», красавец Павлин Ипполитович Миловидов, предмет раздора любящих его женщин в комедии «На бойком месте». Замечательно то, что центральные лица пьесы чаще сохраняют в именах не только указания на преувеличенные или противоречивые черты образа (Модест Баклушин), но и на его динамическое зерно. Имена же лиц второстепенных, составляющих фон развертывающейся драмы, имеют черты, служащие больше раскрытию характера, чем их сценической функции (Кудряш, Непутевый, Бессудный и другие).

Наконец, следует отметить ряд имен пародийно-преувеличенных, как, например, Тигрий Львович Лютов, Истукарий Лупыч Епишкин, Маргаритов и т. д. Очень странны {140} фамилии «Богатых невест», которые могли бы быть отнесены к данной категории, если бы вся пьеса — очень запутанная и противоречивая — в целом этому не препятствовала: Цыплунов — добродетельный и влюбленный герой и Белесова — возлюбленная.

Таковы те основные категории, по которым могут быть распределены имена и фамилии героев Островского. Соответственно этому делению и сами образы его героев иногда условно-театральные, зачастую пародийно-преувеличенные или символически-сгущенные. Комбинации образов этих трех категорий составляют и указывают на сценический стиль каждой пьесы, обнаруживая стилевые намерения автора.

Субъективное отношение автора выливается или в противопоставление добра и зла (Коршунов — Любим Торцов), или в иронические указания (Баклушин, соединяющий свойства, обозначаемые его фамилией, с теми, что присущи его имени — Модест, — что значит «скромный») и т. д.

В качестве формулы внутреннего строения всех драм Островского не может быть принята только борьба двух начал — добра и зла, обнаружение только этих двух стихий.

Уже в идиллический мир «Бедности не порок» вторгается лирическая, свободная и сердечная жизнь. И подобно тому как в доме Торцова ясное, резкое и вполне условное противоположение добрых и злых начал выливается из лирической стихии — стихии святочных песен и плясок, — так и в «Не так живи, как хочется» святочным песням соответствует масленичный разгул московских праздников XVIII века, лубочные картинки и легенды о Страшном суде: ими обусловлено противопоставление добра и зла, так определенно выраженное в сюжете и центральных образах пьесы. В «Пучине» и «Без вины виноватых» фигуры добрых и правых рядом с образами злых и виновных вытекают из общей мелодраматической формы произведений.

Когда возникают образы пародийного свойства, тогда драма или комедия разыгрывается именно между этими странными преувеличенными типами, к которым менее всего приложимы упрощенные критерии «хорошего» и «плохого».

Такие комедии, как «Богатые невесты» или «На бойком месте», трактуют уже не о столкновении добра и зла, а о встрече стихийных и разнообразных сил, лежащих в душе {141} человека, Именно об этих пьесах наиболее трудно говорить как об имеющих моральную тенденцию.

Имена в пьесах Островского являются драматургическим, стилистическим и сценическим приемом, указывают на необходимый стиль их театрального воспроизведения. Отметим, что Островский выделяет именем нравственные (Добротворский), общественные (Градобоев), профессиональные (Перешивкина) черты героев.

Имена, данные Островским, всегда отмечают динамическую сущность образа, а не его амплуа. В этом заключается коренное и существенное отличие приемов Островского от драматургических методов XVIII века.

## 3

Моральные взгляды и формулы, вложенные в уста действующих лиц, могут быть приняты за мнение автора только при наличии ряда необходимых условий. От соблазна принять сентенции героев за морализацию автора нужно заранее оградиться и не пытаться в каждом высказывании действующего лица видеть отражение взглядов самого Островского. Этот лукавый соблазн потому и опасен, что, несомненно, такие совпадения могут случиться, но оснований для их признания следует искать и в самой концепции и конструкции пьесы и в характере высказывающегося лица. От стремления через образы пьесы и через мысли ее действующих лиц проникнуть в мысли и задачи автора отказаться, конечно, нельзя. Но для категорического утверждения их как действительных мыслей автора необходимо искать ряд дополнительных указаний и подтверждений (одно из самых ценных — автобиографические совпадения творца-художника с нарисованным им образом).

Чаще всего то или иное высказывание сложит лишь характеристике произносящего его действующего лица: этот наиболее обычный прием для нас наименее интересен.

Таковы сентенции Уланбековой, на которых она основывает свое отношение к Наде («Воспитанница»). Речь идет о замужестве Нади:

«Ты, милая, об этом рассуждать не можешь: ты девушка. Ты должна во всем положиться на меня, на свою благодетельницу. Я тебя воспитала, я тебя и пристроить обязана. Опять же ты и того не должна забывать, что он мой крестник. Ты бы за честь благодарить должна».

{142} Очень часто такие морализующие высказывания являются и комическим сценическим эффектом, рассчитанным на оживление сцены, и служат целям субъективного освещения автором героя пьесы или данной сцены. Таковы комические рассуждения Мамаева о том, «отчего нынче прислуга нехорошая»: «Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения»; или чтение генералом Крутицким своего немыслимого «Трактата о вреде реформ вообще»:

«Артикул 1‑й. Всякая реформа вредна уже по своей сущности. Что заключает в себе реформа? Реформа заключает в себе два действия: 1) отмену старого и 2) постановление на место оного чего-либо нового. Какое из сих действий вредно? И то, и другое одинаково: 1‑е) отметая старое, мы даем простор опасной пытливости ума проникать причины, почему то или другое отметается, и составлять таковые умозаключения: отметается нечто непригодное; такое-то учреждение отметается, значит, оно непригодно. А сего быть не должно, ибо сим возбуждается свободомыслие и делается как бы вызов обсуждать то, что обсуждению не подлежит… 2‑е) поставляя новое, мы делаем как бы уступку так называемому духу времени, который есть не что иное, как измышление праздных умов» («На всякого мудреца довольно простоты»).

Высказывания этих действующих лиц характеризуют не только их самих, но и раскрывают мир тех уродов, среди которых разыгрывается комедия, производят непобедимый комический эффект, являясь по существу некоей пародией на подлинную мораль, искривлением морали. Сценический же эффект, построенный на таком искривлении морали, в свою очередь, может быть и комическим, и трагическим, и трагикомическим. «Неопровержимые истины», проповедуемые Крутицким, и нравственные наставления, которыми мучит Мамаев прислугу, — несомненно, безошибочный комедийный прием.

Далеко от комических эффектов использование морализации, вложенной в уста действующих лиц «Грозы». Столкновение стихийных основ русской жизни, обнаруживаемое «Грозой», раскрывается в равной мере и в большинстве тех моральных сентенций, которые произносятся героями трагедии и в которых они высказывают *свою* правду о жизни и мире. Эта «правда» о жизни и мире кажется Островскому чрезвычайно существенной, высказываниям о ней он отводит в пьесе место значительное пространственно и качественно, соответственно смыслу этих {143} признаний. Мораль в таких случаях становится Как бы действенной силой, владеющей душами героев пьес и обусловливающей их поступки и дела. И Кабаниха, и барыня, и Кулигин, и Катерина — все подчиняют свои поступки тем или иным моральным требованиям и законам. Так оживает мораль домостроя — ласковая, грозная и сухая, мораль, за пренебрежение которой («Куда воля-то ведет!» — «Об ней и плакать-то грех!» — «Мало нам она сраму-то наделала, еще что затеяла!»), по мнению Кабанихи, гибнет Катерина. Но эта же мораль позволяет другим («Гуляй, пока твоя пора придет», — ласково советует Кабаниха Варваре) жить полнотою жизни, которая запрещена Катерине; эта мораль диктует не только слова, но и поступки и дела Кабанихи и делает из нее честную, последовательную и страшную хранительницу заветов и преданий.

Замечательны обличения сумасшедшей барыни, бросающие трагический свет на происходящие события, — обличения, в которых воскресает миф о трагической вине, заложенной в красоте. Ее первое появление совпадает с пробуждающимися мечтами Катерины о любви и соблазнительными речами Варвары. Второе ее появление обрекает Катерину на признание в своей вине. Выписываю эту последнюю речь барыни целиком, чтобы напомнить о заключенной в ней трагической силе:

«Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! Вертопрахи на поединки выходят, шпагами колют друг друга. Весело! Старики старые, благочестивые, об смерти забывают, соблазняются на красоту-то! А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей! *(Катерина прячется.)* Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь! *(Удар грома.)* Все в огне гореть будете в неугасимом! *(Уходит.)*».

Рядом с сумасшедшей барыней возникают образы Дикого и Кулигина с их противоположными, друг друга исключающими точками зрения.

«Дикой. Хочу так думать о тебе, так и думаю. Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник, вот и все. Хотелось тебе это слышать от меня? Так вот {144} слушай! Говорю, что разбойник, и конец! Что ж ты, судиться, что ли, со мной будешь? Так ты знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю.

Кулигин. Бог с вами, Савел Прокофьич! Я, сударь, маленький человек, меня обидеть недолго. А я вам вот что доложу, ваше степенство: “И в рубище почтенна добродетель!”»

Столкновение их взглядов — из области трагикомического. Существенно, однако, что для каждого действующего лица «Грозы» первостепенно важны их мысли о правде жизни; в них выливается различное ощущение жизни, которое ими движет. Сценически же — речи барыни означают момент порядка символического, указывающий пути будущего развития трагедии, а сцены Дикого, Кулигина — те сценические моменты, которые освещают скудную жизнь героев отблесками их противоположных миросозерцании, оправдывающих их существование.

Преимущественно сценическими задачами и определяется пользование морализацией в пьесах Островского, в чем он достигает большого разнообразия. На немногих привиденных примерах можно заметить, что некоторые из них выполняют определенные сценические функции; но одни из морализующих персонажей подвигают развитие сценического действия (как, например, речи сумасшедшей барыни), а другие, служа характеристике действующих лиц, освещают происходящее действие внутренним светом (таковы все речи Кулигина).

К приемам, подвигающим действие, относится появление Любима Торцова в последнем действии комедии «Бедность не порок» с обличительными речами, направленными против брата. Наоборот, примером морализма, не стоящего в тесной связи с действием, но бросающего одновременно отсвет на развертывающиеся события, могут служить такие речи Архипа в «Грех да беда на кого не живет»:

«Мне божий мир хорош и красен был: все тебя манило, все тебя прельщало. Несытое око да вольная воля велят тебе всю сладость мирскую изведать. А в миру-то, Афоня, добро со злом рядом живет, об руку ходит. Ну и нагрешишь грехов-то больше песка морского. Хорошо вот бог привел до покаяния дожить, не во грехах застал. Каешься, сокрушаешься, на милосердие надеешься, а тебе не в чем будет каяться: ты у нас, Афоня, божий человек».

Такого рода сентенциями и мыслями, которые как бы опрозрачнивают серую и скудную жизнь, вливаясь отдельными {145} и случайными внедейственными моментами в твердую цепь развивающихся роковых и страшных событий, бросая отблески и отсветы каких-то всегда различных «правд», особенно полна и богата трагедия «Не так живи, как хочется». Этому, вполне условному, приему посвящено все третье явление первого действия, беседа разгульного сына Петра со своим отцом Ильей. В ответ на оправдания Петра Илья говорит ему:

«Своевольщина-то и все так живет. Наделают дела, не спросясь у добрых людей, а спросясь только у воли своей дурацкой, да потом и плачутся, ропщут на судьбу, грех к греху прибавляют, так и путаются в грехах-то, как в лесу… Живи по закону, как люди живут… Известно, по своей воле легче жить, нечем по закону; да своя-то воля в пропасть ведет. Доброму одна дорога, а развращенному десять. Узкий и прискорбный путь вводит в живот, а широкий и пространный вводит в пагубу… Кто впал в гульбу да в распутство, от того благодать отступает, а враги человеческие возрадуются, что их волю творят, и приступают, поучая на зло, на гнев, на ненависть, на волхвование и на всякие козни. И таковым одна часть со врагом. Выбирай, что лучше: либо жить честно, в любви у отца, с душой своей в мире, с благодатию в доме; либо жить весело, на смех и покор людям, на горе родным, на радость врагу человеков… Благословенье отца нужно: без благословенья пропадешь, как пес».

Эти внедейственные моменты обнаруживают стихийные моральные убеждения героев и часто являются одновременно нравственной экспозицией пьесы, своего рода прологом, иллюстрацией которому и явится разыгрываемая пьеса. Условность приема и заключается в том, что он намеренно не служит непосредственно развитию действия. Происходит своеобразное разрушение непрерывного течения — разрушение ткани сценического действия, перерыв действия. Эти моменты резко отличаются от морализации, входящей в цепь развертывающегося действия и подчиненной образу произносящего моральную сентенцию лица. Обнаружению моральных тенденций автора служит условный прием утверждения нравственных задач, раскрываемых в ряде сцен, действенного значения не имеющих.

Так звучит эта мораль в первых сценах «Пучины», когда в разговоре двух студентов о «Жизни игрока» обнаруживаются тенденции самой пьесы Островского.

«2‑й студент. Все эффекты, все ужасы нарочно прибраны, как на подбор. Вот, мол, если ты возьмешь карты в {146} руки, так убьешь своего отца, потом сделаешься разбойником, да мало этого — убьешь своего сына.

1‑й студент. Какая это пьеса! Это вздор, о котором говорить не стоит. “Черт не так страшен, как его пишут”. Черта нарочно пишут страшнее, чтоб его боялись. А если черту нужно соблазнить кого-нибудь, так ему вовсе не расчет являться в таком безобразном виде, чтоб его сразу узнали».

И далее разыгрывается мелодрама о несчастном, соблазненном Неизвестным Кисельникове.

Таково же рассуждение Погуляева, когда в беседе с опустившимся и обедневшим своим другом Кисельниковым он заявляет:

«Бедность страшна не лишениями, не недостатками, а тем, что сводит человека в тот низкий круг, в котором нет ни ума, ни чести, ни нравственности, а только порок, предрассудки да суеверия. Прощай!»

Сценически этот прием словесной иллюстрации уже совершившегося действия сделан как «уход», как завершение некоторого существенного, между двумя лицами происшедшего разговора, как его заключительный аккорд и финал.

Некоторую параллель с морализмом «Пучины» можно найти в «Поздней любви» в словах Маргаритова, обращенных к своей дочери:

«Помни еще, Людмила, что рядом с нуждой всегда живет порок — это страшнее. Нужде многое можно простить, ее и закон не так строго судит; а когда твое трудовое украдут, чтобы пропить с свистом, с гамом, промотать в буйной компании, — вот когда обидно».

И далее идет сценическая иллюстрация на тему о пробужденном нищетой пороке.

Высказывание такого же характера, обнаруживающее смысл пьесы «Не в свои сани не садись», вложено в уста Русакова и составляет финальный монолог пятого явления второго действия:

«Нет больше счастия на земле, как жить своей семьей в мире да в благочестии — и самому весело, и люди на тебя будут радоваться. А врагу рода человеческого это досада немалая; он тебя будет всяким соблазном соблазнять, всяким прельщением. Поддался ты ему, ну и пошла брань да нелюбовь в семье, и еще того хуже бывает. Не поддался, ну и он бежит далеко, потому что ему смерть смотреть на честное житье… Дети ли не почитают родителей, жены ли живут с мужьями неладно — все это дело вражье. Всякий {147} час от него берегись! Эхе‑хе! Недаром пословица говорится: не бойся смерти, а бойся греха».

И далее идет быстрое развитие действия о грехе, приключившемся с его дочерью, и о соблазнившем ее кавалеристе Вихореве.

В «Богатых невестах» смысл пьесы обнаруживается в речах Цыплунова и Цыплуновой:

«Цыплунов. Быть может, я ошибаюсь, но мне всегда казалось, что женщины отдают явное и очень обидное предпочтение людям нестрогой нравственности и даже иногда порочным перед людьми чистыми. Мало того, к людям совершенно чистым они показывают какую-то ненависть. Извините, мне так кажется.

Цыплунова. И ты думаешь, что сказал что-нибудь очень ужасное про женщин, что-нибудь очень обидное для нас? Так знай же, что женщины совершенно правы в этом случае, — потому что нет более несносных деспотов, как вы, люди чистые. Вы создаете в своем воображении каких-то небывалых богинь, да потом и сердитесь, что не находите их в действительности. Вы, чистые натуры, не только не прощаете, но даже готовы оскорбить любимую женщину, если она не похожа на те бледные, безжизненные шаблоны, которые созданы вашим досужим воображением».

И несколько ранее она же говорит:

«И всегда виноват ты сам, потому что ты никогда не даешь себе труда разглядеть хорошенько женщин, которых ты удостаиваешь своей любви, — предполагаешь в них какие-то небывалые добродетели и требуешь от них того, чего в них нет».

Далее сценически показана встреча этого чистого молодого человека с противоречащей его шаблонам Белесовой.

Замечателен стиль этой комедии, несколько преувеличенный и вполне соответствующий условным приемам экспозиции нравственного смысла пьесы, в диалоге матери и сына.

Так, третье действие комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» завершается горячим монологом Платона о том, что «наша взяла», что «много против прежнего образованнее стали». В первых явлениях пьесы этому соответствует монолог Платона о «патриотах своего отечества» и «мерзавцах своей жизни», в котором мораль о праведной, честной, благородной жизни преподносится под покровом иронии, выраженной в словесной формулировке им этой морали.

{148} Таково употребление морализации у Островского. Она пронизывает действие внедейственными струями, придающими пьесе и изображаемому быту субъективное освещение автора. Морализация в этом случае в какой-то мере создает художественный стиль произведения.

## 4

До сих пор мы касались преимущественно морализации как приема творчества, не вдаваясь в оценку его содержания. Невольно наталкиваешься на вопрос, как же смотрит на мир сам Островский, когда обращаешь внимание на очень существенный его прием — давать своим пьесам в качестве заглавий пословицы и поговорки: «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Бедность не порок» (ранее — «Гордому бог противится»), «Не так живи, как хочется», «На всякого мудреца довольно простоты», «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «Грех да беда на кого не живет», «Не все коту масленица», «Старый друг лучше новых двух», «Кошке игрушки, а мышке слезы» (первое заглавие «Воспитанницы»), «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень», «Свои люди — сочтемся!», «Не в свои сани не садись». Казалось бы, именно через эти мысли должно пытаться проникнуть в сокровенный смысл проповеди Островского.

Что означает этот прием и в каком взаимоотношении находится он с мировоззрением Островского и с теми приемами, о которых шла речь ранее? Не в заглавиях ли заключен ключ к разгадке его нравственного мировосприятия? Обозначают ли эти пословицы подлинную сущность взглядов Островского и совпадает ли мироощущение Островского с колеблющимся, туманным и сложным мироощущением, выраженным «народной мудростью» пословиц, или эти названия — еще один стилистический прием, условное обозначение, не покрывающее в полной мере содержания произведений Островского. Эти хитрые формулы-названия расплывчаты, убегающи, многосмысленны и наивны, практичны и простодушны.

Очень любопытен финал пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Повесился скупец Крутицкий, завершен ряд событий, происшедших на краю Москвы, «на углу большой трущобы и малого захолустья». Насте предстоит счастливая жизнь с Модестом Баклушиным на оставшиеся от повесившегося деньги. «Как страшна мне казалась {149} жизнь вчера вечером, и как радостна мне она теперь!» — восклицает Настя. Ей отвечает Анна, вдова Крутицкого: «А вот, душа моя, *несчастные люди, чтобы не гневать бога, чтоб не совсем отчаиваться, утешают себя пословицею*, что “утро вечера мудренее”, — которая иногда и сбывается» (курсив мой. — *П. М*.). Уж не это ли утешительное свойство пословиц заставило Островского поставить их в качестве заглавия своих пьес, в которых изображается то смешная, то печальная, но всегда трудная жизнь, та жизнь, которая заставила Добролюбова назвать ее «темным царством». Наиболее точное определение этой жизни вложено Островским в уста Досужева из «Тяжелых дней», рассказывающего о «той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах и что, по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит, плохо дело; где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне; где своя политика, и тоже получаются депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней прилежащих», — и в уста Кулигина в «Грозе», говорящего о жестоких нравах города Калинова.

Многие из финалов пьес Островского напоминают финал «Не было ни гроша…» — и в их числе финал весенней сказки о дочери Мороза и Весны, о тающей Снегурочке, познающей любовь ценою своей смерти:

«Снегурочки печальная кончина  
И страшная погибель Мизгиря  
*Тревожить нас не могут*;  
Солнце знает, Кого карать и миловать», —

восклицает мудрый царь счастливой страны берендеев (курсив мой. — *П. М*.), и раздается песнь в честь палящего бога Ярилы.

Кончились страдания Наташи в «Трудовом хлебе». «Сама жизнь-то есть радость, всякая жизнь и бедная, и горькая — все радость», — утверждает «лысый, преждевременно состарившийся и сгорбившийся, но всегда улыбающийся человек», с «манерами педантскими, с примесью шутовства». И пьеса кончается пеньем «Gaudeamus».

И Цыплунов, нашедший в Белесовой любимую, мечтает о том, что «весело-радостно» жить будет, — в «прекрасных чертах» Валентины он опять видит «детскую чистоту и ясность и то же ангельское выражение»,

{150} Нашел Платон Зыбкий в результате длинного ряда тревог и волнений возможность жениться на любимой Поликсене — «Вот она правда-то, бабушка! Она свое возьмет». «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так плакался бы ты с своей правдой всю жизнь, — отвечает мудрая бабушка Мавра Тарасовна. — А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив… вот это, миленький, вернее. Правда — хорошо, а счастье лучше!» И кончается пьеса радостным пожеланием молодым тысячи лет жизни и казны несметного числа.

Долго и мучительно страдала Юлия Тугина, долго обманывал ее любимый ею Дульчин. Произошел разрыв, но пьеса оканчивается комедийным диалогом, в котором Дульчин, отказавшись от решительного намерения застрелиться, предполагает жениться на богатой вдове Пивокуровой («Последняя жертва»):

«Дергачев. Нет, позволь, а как же мне быть с каретою-то?

Дульчин. А вот женюсь на Пивокуровой, тогда за все расплатимся».

Комедийная трилогия о похождениях Бальзаминова, об упорных и настойчивых поисках невесты мечтателем о «голубом плаще на черной бархатной подкладке», видящим сны, которым не суждено сбываться, приходит к веселому и счастливому финалу — купеческая вдова Белотелова увенчивает пыл Бальзаминова. «А пословица-то говорит: “За чем пойдешь, то и найдешь”», — восклицает сваха Красавина. Бальзаминова подтверждает: «И то, матушка, правда». Бальзаминов заканчивает пьесу: «Ну, давай плясать! Становись!» Финал — веселый пляс.

В стремлении найти финал пьесы, в равной мере сценически четкий и утешительно радостный, Островский верен себе до конца.

Существенно, что и для пьес трагической окраски находит Островский эстетически оправданный, но утешительный конец.

Карандышевым убита Лариса. «Это я сама… Никто не виноват, никто… Это я сама… Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь… вы все хорошие люди… Я вас всех… всех люблю. *(Посылает поцелуй. Громкий хор цыган.)*».

Умирает Ксения в «Не от мира сего». «И прощаешь?» — спрашивает, целуя ей руку, виновный и грешный муж. — «И прощаю», — отвечает Ксения и умирает.

{151} Уехала Негина, но ее бывший, покинутый жених Мелузов утверждает:

«… вы свое дело делайте, а я буду свое… А если я перестану учить, перестану верить в возможность улучшать людей или малодушно погружусь в бездействие и махну рукой на все, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу.

Вася. Шампанского!

Трагик. Полдюжины» («Таланты и поклонники»).

Очень знаменателен финал «Тушина», когда добровольно в горящие покои идут Людмила, ее возлюбленный Редриков и его отец:

«Д. Редриков:  
И я за вами.  
Зачем мне жить? Что видеть? Святотатство,  
Грабеж церквей! Мученье беззащитных!  
Девиц и жен позор! И поруганье  
Святынею и иноческим чином!  
Детей — убийц своих отцов седых!  
Все лютости ужасной той годины,  
Предсказанной пророками издревле,  
Когда идет с ножом на брата брат!

*(Н. Редриков и Людмила становятся на колени.)*

Да будет вам мое благословенье!»

Это один из самых сценически сильных финалов Островского. Важна в данном случае та внешняя картинность и сценичная эффектность, в которую финал облечен.

Еще два примера, на первый взгляд противоречащих сделанному наблюдению: это финалы пьес «Грех да беда…» и «Гроза». Но в финале «Грех да беда…» звучит суд голосом слепого Архипа:

«Она прежде всего перед богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда божья, так и сам ступай теперь на суд человеческий! Вяжите его!»

Так совершается приговор над преступником. Характерно, что трагический эффект слов Архипа снижается контрастирующими ему словами Курицына, финальными в трагедии: «Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по лесу ходит, а по людям». Характерно и то, что эти последние фразы — пословицы, к которым мы вернемся.

{152} И, может быть, только один финал «Грозы» не несет в себе формального и внутреннего примирения.

Этот длинный ряд цитат из финалов пьес Островского свидетельствует об их театральной и сценической эффектности, формальной законченности и о разрешении пьесы в сторону утешительности и радостности, хотя бы эта утешительность стояла в противоречии с развернувшимися в пьесе событиями и общей характеристикой изображаемого тяжкого и сурового быта.

И в данном случае прием морализации в пьесах Островского есть условный и сценический прием, достигающий целей театральных, с одной стороны, а с другой, помогающий сделать более доступным восприятию зрителей тот темный мир, который изображен в пьесах Островского.

Приемы морализации в пьесах Островского входят в тот круг творческих приемов, которые служат художественной обработке изображаемого им мира. Морализация в пьесах Островского — один из таких драматургических и сценических приемов, которые делают уродливое эстетически прекрасным и приемлемым. Морализация — покров, за которым Островский скрывает сущность темного царства, покров, предохраняющий и преображающий.

Заглавия-пословицы находятся в полном соответствии с финалами пьес и их конструкцией. В финалах, названиях-пословицах вскрываются законы, правящие жизнью описанных Островским людей. Замечательны выбранные в качестве заглавий пьес пословицы; они не говорят о торжестве правды и добра, как не говорят об этом и пьесы Островского и раскрывающийся в финалах их смысл, — я готов выдвинуть формулу внеморальности произведений Островского. За легким покровом эстетических приемов Островский скрыл нарисованную им тяжкую жизнь и этим дал возможность прикоснуться к ней и узнать ее. Какие законы правят ею? Те, которые проповедуют светлый царь Берендей и учитель Корпелов: о жизни радостной одинаково в ее свете и в ее мраке. Счастливый, а не правый награждается в той жизни, которую рисует Островский.

Жизнь в пьесах Островского скудна и тяжела, а ее герои и делатели — бедны духом. Два ряда законов правят ими — закон быта и обычая и закон жизни. Из их столкновения рождается трагическое жизни, из их примирения — комедия жизни. Закон быта и обычая помогает людям Островского заслоняться от темных бездн жизни, так {153} же как заслонил эти бездны от нас эстетическими покровами сам поэт. Живущий в этих законах проживает жизнь спокойно, твердо и верно, как живет Кабаниха, как живут сотни обывателей купеческого царства — спокойно, твердо и верно, сохраненные от буйства жизни. Те, кто разрывает законы быта и привычные законы привычной морали, восстают против них, — гибнут, как гибнет Лариса, как гибнет Катерина. Но те, кто может примирить спокойствие привычных нравственных уроков с весельем жизни, — те принимают жизнь в ее целом, как Купава, как те, кого рисует в своих счастливых комедиях Островский. Примирение это возможно только в каких-то узких границах, путем замыкания в мире чувств домашних и любовных, в мире Мити и Любови, Поликсены и Платона, — комедиальных историй, рассказанных Островским. Потому-то в этом писателе, рисующем такие утешающе-радостные финалы, бросающем такие светлые блики на темную жизнь, таком изобретательном на эстетические покровы, — так много бессознательной жестокости, так много философии для счастливых и так мало для правдивых. Веселыми концовками, моралистическими наставлениями скрывает от нас поэт жестокость рисуемой им жизни, спасение указывает в примирении простых и несложных чувств с простыми и несложными понятиями и думами. Но, указывая путь для счастливого (подлинно ли счастливого? — об это умалчивает поэт, и не найдем мы этому вопросу разрешения в его умелой драматургии), Островский ставит рядом с нами тех людей, которые разорвали цепи счастливых путей и горестно и роковым образом погибли. Их гибель «тревожить нас не может». Но «счастливая» гибель Снегурочки и «счастливая» смерть Ларисы, не ставят ли они иного вопроса о том, что выбирать: счастье благополучной жизни или счастье бунта? Таковы «правда и закон» мира, созданного Островским.

Островский-поэт в своем утешительном таланте несет яд — яд разлагающий и разрушающий; потому так двойственно впечатление от его пьес — радостных по форме и горьких по сути; так и приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои внешне примитивные схемы и строил свои на первый взгляд примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят о сложном, а отнюдь не строго бытовом строении его произведений. Суровую правду о жизни, требующей ограничения и жертв для достижения скромных радостей и пророчащей гибель за стихийный {154} прорыв установленных ценностей, рисует Островский в образах густых и сконцентрированных; свою мораль делает житейским утешением, помогающим нести тяжкую ношу суровой жизни, верным и спасительным покровом, позволяющим строить жизнь, забывая о ее темных безднах. Такова мораль пьес Островского — мораль житейского счастья и утешения. Читатель вправе или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть.

1924

# **{****155}** Александринский театр в эпоху «либеральных» реформ (1860 – 1880 гг.)[[178]](#endnote-179)

## 1

Образ Каратыгина постепенно гас и тускнел.

Былой герой и любимец александринской сцены, выдающийся воплотитель традиций русского театрального романтизма не оставил равных себе наследников. С ним вместе в последний раз вспыхнуло и угасло мастерство придворного театра, с таким торжественным блеском проповедовавшего незыблемые начала императорской России. Этот технически совершенный актер всего себя отдал на утверждение николаевской Руси. Любимый актер императора, он был его верным слугой. На спектакле он олицетворял легендарные и пленительные для многих зрителей сказки, отзвуки жизни незнакомой, спрятанной от зрителей. Он как бы приоткрывал дверь в далекое величие дворца. По походке Каратыгина, по красивой размеренности его чувств, по страстности его жестов, по назидательному благородству его тщательно заученных мыслей — зрителю надлежало догадываться о великолепии придворной жизни, изобразителем которой на сцене стал актер императорской труппы В. А. Каратыгин. Поэтизатор государственной политики, умело уводившей зрителя от важных и насущных вопросов в мир выдуманных страстей и общеобязательных идей, Каратыгин нашел в арсенале театра тридцатых годов богатые сценические средства. Перед восхищенными глазами чиновников, купцов и мещан проходил этот отзвук императорского величия, подавляя своих партнеров холодным закалом своей актерской воли. Он был как будто сценическим отражением Николая I, его зеркалом и тенью.

Этот актер находил опору для своего искусства в мнимопатриотических мелодрамах и в искривленных романтических трагедиях. Он был выразителем своей театральной эпохи, и в нем полно сосредоточились особенности придворно-дворянского театра, направленного вместе с тем на завоевание широких масс зрителей. Каратыгин защищал свое мастерство до конца. Он умер за два года до {156} смерти Николая и за восемь лет до официального признания крушения крепостнического государства. Вместе с концом николаевского царствования окончательно зашаталось и стало распадаться это внушительное и мерное искусство, не имевшее уже социальной опоры. Сложные взаимоотношения классов, идеологические бури шестидесятых и восьмидесятых годов не могли не отразиться на театре. Долго сдерживаемые, они вырывались наружу в театре порою в вульгаризованных и искривленных чертах. Еще в пятидесятых годах все более и более уверенно различные слои чиновничества и купечества, а затем и представители промышленного и финансового капитала требовали отображения своей жизни, взглядов и психологии на сцене. Они неизбежно приходили в столкновение с господствовавшей системой крепостнического государства. Театр работал в обстановке, полной противоречий. Ему приходилось регулировать возрастающие и все более властные стремления зрителя, согласуя их с теми основными тенденциями, которые хотела проводить и фактически проводила в театре государственная власть. Нужно было открывать новые стороны в образах чиновников, купцов, бюрократов, уже показанных в установленной системе театра под тем же углом зрения, как показывал Каратыгин идеализованных героев дворянства. Открывая положительные начала в чиновничестве и купечестве, авторы пьес и их воплотители в продолжение многих десятилетий без сомнений и колебаний указывали на те обязанности, которые гражданин императорской России должен был выполнять, и добродетели, которые он должен был воплощать. Соответственно такому подходу литературные образы были окрашены приемами идеализации и украшательства. Но чем сильнее шла волна новой психоидеологии, тем явственнее становилось противоречие между новым бытом, новым идеологическим материалом и старыми стилистическими приемами, насильственно удерживаемыми системой придворного театра.

Навстречу психоидеологии, выражавшей запросы буржуазии, сверху шла властная ответная волна, которая пыталась привести эту психоидеологию в соответствие с запросами государства. Постепенно назревала борьба между главенствующим стилем и новым идеологически-бытовым материалом, выброшенным на сцену жизнью. Театр не мог ограничиться одним каратыгинским началом — он неминуемо должен был дать выход иным жанрам и иному типажу. Но, допуская новый жанр и демонстрируя {157} новый типаж, театр стремился приукрасить его соответственно своим намерениям и желаниям.

Отпором, вероятно неосознанным и стихийным, этому своеобразному украшательству служило творчество других актеров, противоположных Каратыгину по манере, по внутреннему содержанию, по своей социальной сути. Огромное и одинокое в условиях тогдашней сцены дарование Мартынова прорвалось сквозь все тяжкие заградительные меры, сквозь усладительное спокойствие преобладающей манеры игры, сквозь весь официальный оптимизм театра. Наподобие «физиологических очерков», набросков из жизни чиновничества в литературе Мартынов вынес на сцену образ «среднего человека», близкий гоголевским повестям и комедиям. Драматург-сатирик, долго не находивший себе близких по духу актеров, нашел гениального воплотителя в Мартынове. В этом исполнителе говорили не радостное умиление перед величием самодержавной России, не поклонение Николаю, а суровая и жестокая правда мелкочиновничьей жизни, трагикомедия ущемленных, запутавшихся и одиноких бедных людей — трагикомедия обедневшего мещанства и мелкого чиновничества. В противоположность каратыгинскому искусству Мартынов приносил на сцену принципиально новое отношение к образу, принципиально новый подход и к тексту роли, и к самим способам передачи жизни. Это отношение можно определить как своеобразный гуманизм. Ему уже захотелось рассмотреть не парадную сторону жизни, наполнявшую Александринский театр, а ее существо в мельчайших проявлениях. Игра Мартынова была грозным предостережением всей системе императорского театра. Через Мартынова предъявляла счет жизнь «средних» людей и требовала уже не их высокомерно-водевильной или умилительно-мелодраматической трактовки, но их психологически-социального раскрытия. Вместе с Мартыновым пришли в театр новые приемы игры, ранее не знакомые Александринскому театру. Они еще не получили преобладающего значения, но настойчиво поставили вопрос о дальнейшей ревизии целого сценического направления. Сперва через Мартынова, затем через других актеров Александринский театр стал осваивать и приспосабливать к своим целям эту новизну приемов. При этом под влиянием господствующей системы театра происходила совершенно несомненная вульгаризация мартыновских приемов. Сам Мартынов одиноко поднимал водевиль до трагикомедии и искал освобождения от бездарного репертуара в {158} немногих Произведениях русской классики, которые помогали ему доносить до зрителя свое горькое и пессимистическое мироощущение. Проблема Каратыгин — Мартынов не менее существенна, чем обычно выдвигаемая проблема Каратыгин — Мочалов. Ее разрешение имеет для истории Александринского театра коренное значение. Противоположение этих имен — противоположение двух различных классовых струй в театре сороковых годов.

Появление Мартынова на сцене как бы предваряло вторжение разночинной интеллигенции. Чем более требовательный счет предъявлялся к искусству, тем больше и больше видоизменялось русское сценическое искусство, которое в Петербурге сосредоточилось в императорском придворном театре. Действительно, Александринский театр занимал парадоксальное положение. Он был единственным хозяином в драме. Иных драматических театров в столице не существовало. Монополия императорских театров препятствовала появлению второго драматического театра. Хаотически, неорганизованно возникавшие клубы любительского порядка, конечно, не могли соперничать с Александринским театром, хотя порою в этих спектаклях участвовали актеры императорской сцены и крупнейшие представители тогдашней провинции. Будучи монополистом, Александринский театр при своем исключительном и доминирующем положении фактически обслуживал самую разнородную публику и ориентировался на различные слои зрителя. Этим же объясняются многие особенные качества его истории и стиля. Он был вынужден прислушиваться к буржуазии, будучи театром дворянским. Он должен был по-своему откликаться на ее ожидания, порой маскируя свои позиции. Единственной платформой, на которой он твердо основывался, было признание монархического государства и всей официальной государственности. Но, поскольку натиск мелкого чиновничества, купечества, разночинства был очень силен, Александринский театр вступил на путь приспособления своего канонического стиля к этим запросам, и его искусство приобретало новые внутренние и формальные черты.

Неизбежно должно было наступить некоторое расслоение зрителя. Зрительный зал Александринского театра к сороковым годам отличался крайней пестротой. В нем можно было встретить и журналиста, и бюрократа, и купца из Апраксина рынка, и мещанина с Песков, и студента, и мелкого чиновника. Нужно было исключительное {159} умение и приспособляемость, чтобы примирить их разнородные вкусы с господствующей идеологией. Но к концу николаевского царствования явно обнаружилось, что этот единственный театр не может быть театром всех классов. Крупное дворянство и аристократия постепенно отходят от него и посещают его только в редкие дни особо выдающихся спектаклей, предпочитая французскую драму русской комедии и пение Патти и Николини мастерству Самойлова и Павла Васильева. Эти привилегированные слои неминуемо должны были получить свой бескомпромиссный театр, не знающий тех уступок, которые неизбежно делал зрителю Александринский театр. К их услугам оказались французский театр, итальянская опера и немецкая драма. Репертуар французского театра отличался большей свободой, и цензура, запрещавшая «Даму с камелиями» для чиновничества из боязни его развращения, легко разрешала эту соблазнительную мелодраму французским актерам для изысканных посетителей их партера. Приобщаясь к новинкам Парижа, следя за типичным французским установленным мастерством, аристократический зритель как бы насильно удерживал в своей власти то благородное, на его взгляд, искусство, которым владел Каратыгин и которого не имели ни Мартынов, ни вся плеяда даровитых и недаровитых авторов, приспосабливающих водевиль о похождениях Жано и Жанетты под приключения титулярных советников и отставных корнетов. Если отсутствовал Каратыгин, то оставался французский театр. Аристократический придворный зритель уже явно пренебрегал Александринским театром, предоставляя другим смотреть на смазные сапоги, форменные фраки и разлетайки разночинцев.

Александринский театр переживал распад своего придворного мастерства. Этот распад обозначился еще в середине николаевского царствования. Линия Мартынова, противопоставлявшая каратыгинскому мастерству новые приемы и новый взгляд на жизнь, была глубоко враждебна всей системе придворного театра. Александринский театр постепенно теряет свой придворно-аристократический характер. Оставаясь императорским, проводя тенденции государственной власти, он предназначался теперь для буржуазии по преимуществу. Ему надлежало утвердить единство стремлений буржуазии с позициями государственной власти.

Это диктовало и специфические организационные формы, которые делали бы театр удобным проводником избранных {160} идей. В театр была полностью перенесена бюрократическая машина управления. Театр рассматривался не как художественный организм, а как полуканцелярское учреждение. В распоряжении директора и управляющего репертуаром находился не коллектив, объединенный общей творческой волей и единым сценическим языком, а собрание даровитых и недаровитых актеров, очень часто противоречивших друг другу манерой сценической игры. Это был один из худших периодов жизни Александринского театра. Если нельзя переносить на те годы требования современного театра в плоскости режиссуры, впервые оформившиеся в конце века, то даже той небольшой роли, которую могла выполнять режиссура в пятидесятых-шестидесятых годах, она в этом театре не выполняла. Она не была ни толкователем пьесы, ни учителем сцены. Не существовало и круга лиц, отвечавших за единое художественное и творческое направление театра. Чиновники управляли актерами, а актеры чувствовали себя чиновниками. Метод управления быстро искривлял тот внутренний опыт, который наиболее талантливые из актеров приносили с собой из жизни. Они быстро тускнели, теряли своеобразие и формально приспосабливались к господствующему миросозерцанию. Начальник репертуарной конторы, фактический руководитель театра Федоров управлял в тиши кабинета. Он был вышколенным театральным бюрократом и умело угадывал вкусы зрителя. Не заботясь об актерском мастерстве и об идейной глубине спектакля, он заботился о кассе и о дисциплинарных взысканиях. Он знал худшие стороны желаний зрителя и удовлетворял этим потребностям, преследуя основную цель — утверждение государственного строя. В печальные годы Александринского театра он символизировал в своем образе ход жизни и лицо театра. Федорову нельзя было отказать в знании театра, но преимущественно — его бытовых и административных сторон. Он пришелся ко двору и, создавая театр для чиновничества и купечества, основывался на реакционных, консервативных сторонах их мышления в борьбе с передовыми течениями мысли. Он убивал искусство театра, так как чувствовал все опасности, таившиеся в новом гуманистическом мастерстве Мартынова и грозившие гибелью тому поверхностному репертуару, который он сам предпочитал. Попытка вернуться целиком к каратыгинским временам была безуспешна. Федоров искал замены Каратыгину в эпигонах сороковых годов, не блиставших мастерством, {161} но сохранявших в приспособленном и уже извращенном виде приемы игры романтической мелодрамы.

Еще более усердно Федоров искал необходимого репертуара, соответствовавшего официальной идеологии. Федоров и Александринский театр «уловляли сердца» в тревожное и сложное время. Это была уже не пора тридцатых годов и идеалистической философии. Уже были арестованы петрашевцы, в Севастополе прогремели пушки войны, шумела и выбрасывала новые идеи волна вступивших в общественную жизнь разночинцев, близилась комедия отмены крепостного права, предъявляла права промышленная бюрократия, росли новые философские течения. Александринский театр не мог по-своему не отразить полного волнения времени и играл в той борьбе, которая развертывалась в жизни, реакционную роль.

## 2

Да, Александринский театр играл в этой борьбе реакционную роль. Его значение и его художественное лицо за этот период невозможно понять вне общей системы государственной пропаганды, в которую он прочно входил как ее составная неотъемлемая часть. Правительство сочло для себя более выгодным сохранить господство крепостников, дав реформу «сверху», не дожидаясь революционных потрясений «снизу». По определению В. И. Ленина, «реформа 1861 года осталась только реформой в силу крайней слабости, бессознательности, распыленности тех общественных элементов, интересы которых требовали преобразования. От этого так сильны были крепостнические черты в этой реформе, от этого так много в ней бюрократически уродливого, от этого так безмерны были те бедствия, которые причинила она крестьянству»[[179]](#endnote-180). Не удивительно, что «освобождение крестьян» вызвало в первые годы опубликования указа более двух тысяч крестьянских волнений. Однако «“крестьянская реформа” была проводимой крепостниками буржуазной реформой. Это был шаг по пути превращения России в буржуазную монархию»[[180]](#endnote-181). Проводя эту реформу, правительство жестоко боролось со всеми кругами радикальной интеллигенции, выражавшей революционные стремления крестьянства. Ответом на начавшееся в 1873 году хождение в народ, на организацию в 1876 году «Земли и воли», а в 1879 году «Народной воли» явился правительственный террор. Восемь {162} покушений на Александра II, совершенных различными политическими террористическими организациями, вызвали в качестве ответа сотни казней и тысячи арестов.

Ленин указывает, что «после 61‑го года развитие капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века»[[181]](#endnote-182). Но этот процесс протекал в рамках монархического государственного строя, возглавляемого крепостниками. Это своеобразие исторического развития необходимо иметь в виду, оценивая воздействие сложного переплетения классовых сил на идеологическую деятельность Александринского театра. Превращение монархии феодальной в монархию буржуазную было процессом длительным и сложным. Приход и укрепление купца, промышленника, фабриканта и финансиста представлял собой интенсивный процесс кристаллизации новых классовых сил, их выявления на всех участках экономической, государственной и общественной жизни и выработки своеобразных форм сожительства и сотрудничества с феодально-монархическим государственным строем. Еще более сложен путь идеологического выявления буржуазии. Идеология буржуазных прослоек медленно пробивала себе дорогу сквозь толщу крепостнических традиций в театре. Путь превращения Александринки в буржуазный театр продолжителен и сопровождается одновременным сосуществованием в театре различных методов и жанров. Наследие придворно-аристократической традиции продолжает сказываться и в репертуаре и в манере актерской игры в семидесятых-восьмидесятых годах. Театр долго не может освободиться от художественных вкусов и взглядов, полученных им от предшествующей эпохи. Новое идеологическое и бытовое содержание часто вступает в борьбу со стареющими формами театра. Самая формула «буржуазный театр» в специфических условиях Александринского театра на рассматриваемом историческом этапе нами применяется весьма условно. Будучи идеологическим орудием монархического государства, театр выдвигал малоквалифицированную драматургию, которая решала ряд внешне злободневных вопросов в нужном правительству направлении. Колебания правительственной политики немедленно отражались и на театре. Мнимый либерализм первых лет царствования Александра II сменился и на театре жесточайшей реакцией последних лет. Испуг перед революцией откликнулся {163} в репертуаре выпадами против нигилизма и разночинной интеллигенции. Выстрел Каракозова повлек за собою волну откровенно монархических пьес. Хождение в народ вызвало соответственный репертуар, в котором идея народничества обезличивалась и приводилась к мирному сотрудничеству помещиков и «освобожденных» крестьян. Целая серия пьес предназначалась для пропаганды произведенных куцых реформ.

Конечно, театру пришлось переоценить прежнюю систему взглядов и связанные с нею приемы. Ему пришлось, откликаясь на текущую жизнь, выдвинуть ряд положений, предохранявших его аудиторию от идей Чернышевского, социалистических учений, проповеди нигилистов. Ему пришлось, наконец, ввести новые образы и типы, характеризующие эпоху в благоприятном для правительства освещении. На этом пути театр пережил несколько этапов.

Так называемая эпоха «великих реформ» непосредственно связана с событиями последнего десятилетия царствования Николая I.

История Александринского театра невнятна без этих лет. Оттого так важны истоки творчества Мартынова, захватившие короткие годы мнимого либерализма Александра II. Оттого так существенны причины крушения каратыгинской школы, первые признаки распада александринской труппы и борьба стилей и методов внутри одного и того же театра.

В театре под влиянием новых общественных условий происходит ревизия и приспособление старых театральных форм и нарождение новых. Появление буржуазии принесло с собой новое содержание и поиски нового стиля, поиски форм, способных наиболее полно выразить это содержание. На этом пути и водевиль и мелодрама оказались временными этапами. Они в рассматриваемый нами период уже перестали быть господствующими жанрами, какими являлись в сороковые годы. Они не могли полностью вместить то новое, что несла жизнь, и неизбежно должны были подвергнуться пересмотру.

Эти жанры применялись к условиям русской жизни, вызывая сопротивление защитников канонического искусства и раздражение у последователей французского театра. Приспособители не церемонились со строгостью формальных законов. Им было важно и интересно, хотя бы в изуродованных формах и упрощенных приемах, донести до зрителя свои замыслы, стремления и чувства. Для этого в равной мере служили и иноземная «Жизнь игрока» и русские {164} «Титулярные советники». Вместо графов и маркизой героями спектаклей постепенно стали русские исторические деятели или жители чиновничьего Петербурга. В водевилях купцы, жители Песков и мелкие чиновники вытеснили былых маркизов, изящных графов, плутоватых французских субреток и веселых художников. Бытовые наброски, жанровые очерки проникают на сцену. Зрителю Александринского театра интересно видеть на сцене отображение своей жизни. Таким путем подготовлялось появление новых жанров, более отвечавших потребностям зрителя.

Вторая половина пятидесятых годов и первая половина шестидесятых обнаруживают явное отступление привычного сценического содержания перед новизной возникших в жизни явлений. Они вторгаются в театр немедленно с началом александровского царствования. В театре начинают обсуждаться такие вопросы, как крепостное право, вопросы личности и общества, — основные проблемы, выдвинутые публицистикой и художественной литературой, ставшие предметом споров и будоражившие общественную мысль. В театре эти проблемы ставятся не с той глубиной, с какой они ставились в передовой литературе. Они разрешаются отнюдь не в том радикальном направлении, какого требовала литература разночинцев и передовая пресса интеллигенции. Но они уже до такой степени настойчиво возникают в обществе, что неподготовленный к ним Александринский театр первоначально чувствует перед ними растерянность. Он на время отступает перед этим натиском, пытаясь по-своему сформулировать ответы на эти идеи, но одновременно чувствуя, что безоговорочная защита прежних позиций безнадежна. С этого времени почти на два десятилетия художественное лицо Александринского театра становится особенно хаотичным. Он тщательно ищет установок, которые сделали бы его влияние на зрителя в разрешении этих идей особенно действенным. Он их часто находит в проповеди буржуазной морали — морали собственничества и личного благополучия. Он своими художественными приемами пытается установить законы, которым должно подчиниться общество в целях сохранения мнимого классового равновесия. Оттого он борется со всеми течениями общественной и литературной мысли, которые расшатывают здание монархического государства. Великий вульгаризатор передовой общественной мысли, Александринский театр опошлял, принижал и высмеивал идеи разночинной радикальной интеллигенции, как затем давал отпор революционным идеям народничества. Уже с 1867 — {165} 1868 годов в театре наступает неприкрытая реакция. Не имея в это время богатой, интересной труппы и разносторонних мастеров, все больше и больше теряя актеров, полученных в наследство от пятидесятых годов, театр для реакционной линии подыскивает своих драматургов и актеров. Многие из них быстро проносятся по его сцене, чтобы более на ней не появляться. Дебюты провинциальных актеров проходят без успеха. Ярчайшие гастроли московских актеров, у которых традиция имела намного более глубокие корни, становятся упреком Александринскому театру. Шумский и Садовский приносят в Александринский театр незнакомую глубину исполнения и мощный анализ образа. Они были неинтересны для задач театра. Мартыновская гуманистическая линия заглушается иными тенденциями, которые наиболее ярко проявляются в нарождающейся бытовой и псевдопублицистической драме.

В течение конца шестидесятых — начала семидесятых годов, в эпоху возрастающей реакции, мелодрама постепенно принимает черты бытовой драмы, водевиль вырождается в бытовую шутку, растет поверхностная публицистическая драматургия, огромное место и не меньший, хотя и краткий, успех завоевывает на сцене драматического театра оперетта.

Среди прежнего хаоса все яснее и яснее выделяются линии внешней характерности в актерском исполнении, чистой развлекательности или поверхностного подхода к большим вопросам — в репертуаре. Труппа окончательно теряет свое единство. В ней господствует несколько линий: последних остатков романтизма, внешнего жанризма и условной опереточности. Эти процессы получают некоторое завершение к концу семидесятых годов. Ранее торжествовавшая оперетта постепенно исчезает из репертуара. Ей на смену приходит узаконенная форма публицистической и бытовой драмы нового типа, выдвинутого эпохой. Резкие сатирические приемы, внесенные в театр Гоголем и продолженные Сухово-Кобылиным, не имеют ведущего значения. В драматургии получают господство эпигоны и вульгаризаторы Островского, разменивающие его приемы на мелкую монету, и подражатели буржуазной французской драмы. Финансовое грюндерство, биржевой ажиотаж — вот атмосфера многих пьес эпохи. Интересы личного благополучия, личных столкновений, преуспеяния в жизни, защиты собственничества входят как одна из главенствующих тем в репертуар театра. В соответствии с репертуаром кристаллизуются приемы исполнения, представляющие {166} в своей, основе тот условный бытовой реализм, который господствовал в императорских и провинциальных театрах вплоть до Февральской революции и которому объявил войну в конце века Московский Художественный театр. На этой основе собирается и консолидируется труппа. На смену опереточным премьерам Лядовой и Монахову, на смену угасшим каратыгинским традициям приходят Савина, Варламов, Давыдов. В восьмидесятых годах правительство отменяет казенную монополию на театры, повинуясь возрастающему интересу к театру, а главным образом все более и более реальной социальной, классовой дифференциации зрителя. В течение двух-трех десятилетий мы имеем, таким образом, любопытнейшее и сложнейшее явление становления и кристаллизации буржуазно-бюрократического театра. Только в свете этой общей характеристики возможно понять и учесть отдельные явления его жизни. Они выражались в появлении таких драматургов, как Дьяченко и Крылов (Александров), великолепно учитывавших вкусы зрителей, приспособивших к русским условиям законы французской публицистической драматургии и разрешавших в нужном направлении злободневные вопросы семьи, брака, любви, долга, личности. У этих драматургов проявлялась та философия жизни, которая получила руководящее значение. Внутренним подтекстом становится проповедь со сцены новой расстановки сил в государстве и мещанской жизненной философии, подобно тому как оперетта служила завесой от запросов передовой мысли. Театр резко выступает против общественно-политических «бунтарств». Ложь подхода сливается с формами игры актеров, существеннейшие проблемы исправляются и вуалируются шаблоном сценических положений. Театр прочно вводится в систему государства. Он перестает быть придворным, но он остается государственным и императорским. Став к восьмидесятым годам монолитнее, театр оказывается одновременно и более гибким. С этого времени историк вправе рассматривать новый этап развития Александринского театра, пришедший на смену переходному периоду, которому посвящен настоящий очерк. Период, не давший почти ни одного крупного актера, заканчивается собиранием труппы, среди которой к восьмидесятым годам выделяются глубочайшие мастера буржуазного театра. Эти мастера готовы формально использовать все наследство, им доставшееся. Они не могут пройти мимо психологизма Мартынова и более его слабого повторения в Павле Васильеве. Через Самойлова они держат связь с театром сороковых {167} годов. Они учитывают ту технику и легкость, которые подарила им оперетта в их молодые годы. Они вырабатывают свою философию и мораль, лишенную былой путанности. Для этой труппы уже не годится в руководители Федоров. Его господство кончается вместе с концом переходного периода. Смерть приходит для него вовремя. Нужен человек более тонкого вкуса и глубоких воззрений, чем этот чиновник от театра. Актеры вскоре сами возвысят свой голос. Премьера Самойлова сменит умнейшая актриса Савина. Любительству на сцене Александринского театра приходит конец.

Александринский театр не впишет шестидесятых-восьмидесятых годов в свои лучшие достижения. Но и в эти годы его актеры кое-что поняли. Они поняли, что приемы Каратыгина умерли безвозвратно, но что вместе со смертью этих приемов не может и не должен быть забыт закон требовательного формального мастерства. Он должен был быть по-новому пересмотрен. Актеры по-своему прислушиваются ко всему наследству прошлого. Многие из них приходят из провинции. Они появляются на сцене Александринского театра после своего ознакомления с разнообразной жизнью провинциальной России. Они связаны более крепкими корнями с тем, что происходит за пределами Петербурга. У них более богатый опыт. Неудачные дебюты Полтавцева, Милославского забываются. Да и вряд ли были интересны для новой нарождающейся труппы эти эпигоны мелодрамы. Не этот репертуар интересует зрителя и не эти уже отвергнутые приемы творчества, по-прежнему господствующие в провинции, способны укрепить искусство Александринского театра.

Таков был смысл развития, заключенный в Александринском театре этой эпохи. В его стены не проникли следы революционного народничества. Он не знал таких успехов, как спектакль «Овечий источник» в московском Малом театре. Он не стал для Петербурга «вторым университетом». Борьба не только с революционными, но и с либеральными тенденциями велась в нем хитро и упорно. Близость ко двору играла здесь свою роль. Он находился под более строгим контролем и наблюдением. Он не имел глубокой и тесной организационной связи с кругами больших писателей, художников-мыслителей, доверяясь техническому умению своих, послушных ему драматургов. Оттого он часто оставался не столько художественным организмом, сколько своеобразным «учреждением», управляемым и направляемым чисто бюрократическим способом. Администрирование {168} театром в целом не испытывало значительных изменений. Возникшая мысль об изменении устава 1827 года не была проведена в жизнь. Организация в 1855 году Театрально-литературного комитета не оживила репертуара и не улучшила драматургического качества. Привлечение литераторов, драматургов и актеров к обсуждению репертуара, конечно, свидетельствовало о некотором внутритеатральном общественном пробуждении. Характерно, однако, что в состав комитета вошли наиболее нейтральные, не яркие в своих художественных вкусах и симпатиях или явно реакционные писатели. То же относится и к представителям труппы. Конечно, ни Жихарев, ни Юркевич — председатель комитета — не были теми людьми, которые могли бы крепко противопоставить Федорову по-настоящему живую и действенную линию. Конечно, ни Бурдин, ни Зубров, ни П. Каратыгин не представляли лучшую часть труппы, одни из-за того, что целиком принадлежали прошлому, как Каратыгин, другие из-за своего невысокого художественного развития или узкопрофессионального подхода, подобно Бурдину. Комитет не включал ни Самойлова, ни Васильева, интересовавшихся не театром, а собой в театре, но все же более типичных выразителей определенных театральных методов. Включение же Писемского и Краевского означало явную ориентацию на правое крыло литературы. Оно и было доминирующим в репертуаре.

## 3

Репертуар Александринского театра за двадцатипятилетие огромен. Хроника Вольфа приводит более или менее достоверные цифры. Если они в той или иной мере уклоняются от точности, то только в смысле незначительных колебаний, а средний арифметический подсчет остается верным. С 1855 по 1881 год Александринским театром была сыграна 1101 пьеса. Очень большой процент падает на водевили, которые продолжали ставиться и все еще являлись непреложным придатком спектакля. Их число определяется в 464. Меньшая часть всех спектаклей перешла от прошлых лет — 400. Остальные 701 поставлены за это время, причем появление новых водевилей сокращается по сравнению с представлением новых многоактных пьес. Если из 400 пьес, перешедших от прошлых лет, 249 составляют водевили, а 151 — большие пьесы, то теперь на 215 водевилей падает 486 пьес. И, наконец, в то время как водевили остаются в своем большинстве переводными {169} (164 из 215), большие пьесы в подавляющей пропорции принадлежат творчеству русских авторов (316 оригинальных пьес и 170 переводных).

Статистические данные обнаруживают не только производственную загруженность театра, но и внутренние тенденции его репертуарной линии. Они подтверждают постепенное падение интереса к водевилю и возрастающее влияние современной большой пьесы. Характерно, что среди авторов этих пьес большинство не оставило никакого следа в драматургии. Мы имеем дело с производителями сценариев, литературное и психологическое значение которых было поистине ничтожно. Сценарии очень часто заимствуются из французских пьес и приспособляются к русским нравам. Что скажут сейчас русскому театру имена тех десятков авторов, которые давали в течение двадцати пяти лет по одной или по две пьесы, чтобы затем навсегда исчезнуть?

Кондыревы, Климовские, Ушаковы, Шигины, Дьяконовы, Гриневы принимались пресловутым литературным комитетом за образцы. Пьесы писались случайными людьми. Они и создавали характерную для эпохи атмосферу низкого литературного качества. Если Дьяченко и Виктор Крылов брали за образец французских писателей, то эти многочисленные авторы считали примером не самого Островского, а Дьяченко, не Сухово-Кобылина, а Потехина, не Пушкина, а Кукольника — они были бледными вторичными подражателями драматургов.

Большая литература входила в театр медленно и противоречиво. Преобладающий нелитературный материал защищал свои позиции с яростным упорством. Место иностранных классиков было незначительно. Шекспиру за 25 лет принадлежало 113 спектаклей при 8 его пьесах. Мольеру — 50 при 10. Шиллеру — 8 при 3. Всего на долю западных классиков пало за двадцатипятилетний период 187 представлений. Количество, постыдно малое для единственного петербургского драматического театра эпохи. Многие из этих пьес выдержали едва по 3 – 4 представления, как «Макбет», «Жорж Данден», «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Эмилия Галотти». «Тартюф» игрался 6 раз, «Скупой», наиболее часто играемая комедия Мольера, — 7 раз. И лишь «Гамлет» и «Лир» насчитывают десятки спектаклей. Трагедия о принце датском прошла 47 раз, «Лир» — 28.

Сухие цифры спектаклей приводят к твердым выводам, особенно очевидным, если принять во внимание ту манеру, {170} в которой исполнялись классики. Именно в этом репертуаре держались, уже в упадочном виде, каратыгинские традиции, не отвечавшие вкусам общества. Классики не казались живыми, в них не читали близких эпохе мыслей, как было в дни мочаловских спектаклей «Гамлета», обозначающих даже для нас, знающих об этих спектаклях через век лишь по пересказам, веяние эпохи. Уже не Каратыгин, а Леонидов и Марковецкий — запоздалые защитники условной формы, ее недаровитые эпигоны — воплощали трагедию на сцене, играя переложения Шекспира и Шиллера. Нужно было всецело разрушить эстетику романтического театра, чтобы затем по-новому воспринять классиков. Пока же они заслонялись устаревшей формой исполнения, возвращавшей театр на десятилетия назад. Форма и приемы выветрились, так как для актеров семидесятых годов выветрилось мощное философское содержание трагического творчества. В напыщенности речи, в нарочитой и приподнятой красивости, в пышных декорациях и необычайных оперных костюмах терялись смысл и содержание пьесы. И чем менее занимательна была фабула, тем более равнодушным становился зритель. Еще не сложилось твердого миросозерцания, чтобы по-новому зазвучала классика. Подлинной ревизии классики буржуазия в этот период не произвела.

Оттого зритель скорее мирился с теми же качествами исполнения мелодраме, впервые вспыхнувшей в сороковых годах, но вплоть до конца века сохранившей свое обаяние. Мелодрамы возобновлялись из сезона в сезон, их репертуар постоянно пополнялся. Психология зрителя была в этом отношении понятна.

Мелодрама соединяла красивость классических постановок с занимательностью фабулы, а главное — с большей внутренней доступностью морали, лишенной сложнейших философских проблем классических произведений. Нет одновременно более демократического по своей форме и более буржуазного по своей морали искусства, чем мелодрама.

Ее основа не в раскрытии философии жизни, а в обнаженном морализировании. Если в тридцатых годах она в какой-то мере несла новые взгляды, проповедуя «милость к падшим», защищая угнетенных и декларируя извечную красоту и правду мира, то в семидесятых годах, на фоне развивающегося революционного движения, проникновения философии социальных утопистов эта сценическая проповедь мещанской морали становилась реальной проповедью {171} лицемерия и ханжества. Но она была вложена в такой соблазнительный театральный наряд, она искривляла жизнь такими эффектными способами, что зритель, увлеченный мишурой и бутафорией, охотно поддавался гипнозу мелодрамы. Вместе с тем приемы игры теряли в ней торжественность, охватывая более близкий круг персонажей и образов. И вот на сцену проникала трогательная история о двух несчастных «сиротках», затерявшихся в огромном Париже, о злых аристократах и хороших буржуа. Возвращалась мелодрама о Серафиме Лафайль, заживо погребенной в готическом склепе, о страсти и преступлении, о неизменности доблести и неискоренимости любви. Сердобольное изображение парижских нищих внушало отвращение к подонкам общества, слезливо воскрешая судьбу брошенных детей. Увлекала страстной пылкостью история об испанском дворянине доне Цезаре де Базане; под названием «четыре вида любви» появлялся сюжет, заимствованный из «Собора Парижской богоматери». Раскрывалась мрачная история настоятельницы, спрятавшей «за монастырской стеной» свою разбитую любовь. В этих мелодрамах утверждалась любовь к ближнему при сохранении незыблемости государственного строя. Мораль собственничества и личного благополучия завлекала зрителя. И хотя в своем теперешнем виде мелодрама уже не помогала росту актерского мастерства и основная магистраль театра лежала не в ней, она сохраняла силу для переходного времени, чтобы затем приобрести другие формы, растворясь в бытовой драме. Но пока театр еще не отказывался от этого жанра, и на сцене продолжали гулять защитники угнетенных со шпагами, с великолепными манерами и красивыми голосами. Социальный смысл мелодрамы был тот же, что и в предшествующие десятилетия. Мелодрама, борясь с насилием, боролась не с королевской властью, а с дурными носителями этой власти, не с социальной несправедливостью, а с моральными извращениями. Она судила жизнь с точки зрения морали. Потому она по-своему даже включилась в борьбу с особенно бросавшимися в глаза, наиболее уродливыми чертами крепостного права. Ее тенденции, заостренные против феодализма, легко обращались против крепостничества. Такова была сложная и противоречивая линия мелодрамы в русских условиях.

В некоторых же своих частях и мелодрама была уже неприемлема. Возобновление мелодрам Кукольника, Полевого и Коцебу не имело прежнего успеха. Их беспрекословная защита крепостнического строя во всей его нетронутости {172} уже не встречала сочувствия ни в одной из определявших течение театра классовых групп и прослоек. Их ходульность стала ясной даже самому неискушенному зрителю. И потому то, что прежде волновало, встречало теперь более чем равнодушный отклик, почти отпор. Когда-то трогавшая история о Параше Сибирячке, пришедшей в Петербург к государю ради спасения несправедливо осужденного отца, рассказанная в свое время Полевым, или экзальтированная шумиха Кукольника о том, что «рука всевышнего отечество спасла», были чрезмерны для общества, пережившего севастопольскую катастрофу и на своих плечах перенесшего все противоречия строя. Формальные устарелости, которые казались незаметными среди пышности и условности иностранных мелодрам, со всей очевидностью вскрывались, когда дело касалось не испанских грандов и французских вельмож, а русских крестьян и солдат. Абсурдность формы и устарелость содержания говорили здесь категорически и ясно: нужно было искать иного выхода и иного применения мелодраматически-охранительной традиции, иные, более убедительные приемы популяризации «великих реформ». Пришло уже иное понимание государственности, менее наивное, чем у Полевого и Кукольника.

Отсюда возникло тяготение к историческим трагедиям, к национальному прошлому. Особенно многочисленны пьесы этого типа в конце шестидесятых годов. Сезоны 1865/66, 1866/67 годов, то есть периода уже неприкрытой, утверждающейся реакции, наполнены историческими хрониками. В репертуар театра входят не только такие пьесы, как «Воевода» Островского, но целая серия иллюстраций русской истории с точки зрения идеализации исторических традиций и устоев самодержавной России. Чаев пишет «Дмитрия Самозванца», Соколов — «Богдана Хмельницкого», Аверкиев — «Мамаево побоище», Добров — «Князя Серебряного», а какой-то неизвестный автор смело рисует «Падение язычества в Новгороде». К ним по сути примыкают «Василиса Мелентьева» и «Тушино» Островского, «Опричник» и «Ледяной дом» Лажечникова, «Самоуправцы» Писемского, и над всеми ними возвышается «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого, надолго вошедшая в репертуар и выдержавшая за этот срок 65 спектаклей. В какой-то мере эти спектакли отразили тот раскол, который происходил в обществе. Они декларировали верность буржуазии и дворянства монархии. В отдаленном прошлом искали основ «национальной психологии» и путей строительства государства. В нем искали оправдания монархической {173} власти. Проблема ответственности самодержца за государство «перед лицом народа», его высоких моральных качеств вставала во многих из этих спектаклей. Обрушиваясь на временщиков, на извращение монархической власти, пьесы в своем большинстве недвусмысленно утверждали правоту монарха — «божьего помазанника». Выставляя максимальные моральные требования к его личности, обвиняя дурных носителей власти в их вине перед народом, подчеркивая трагическую проблему тяжести и ответственности власти, — театр одновременно подчеркивал, что власть монарха единственно законная форма правления и что эта власть — тяжкий долг для ее носителя. Так отвечал театр либеральным мечтаниям об изменении строя, мечтам о коммуне, социальном переустройстве, и эти спектакли получали почти манифестирующий политический смысл. Не напрасно в день премьеры «Смерти Иоанна Грозного», состоявшейся в помещении Мариинского театра, на спектакле присутствовала вся императорская фамилия во главе с Александром II.

Проблема монархии, однако, обращалась в этих пьесах и другой стороной. Пьесы протестовали против утверждения, что деспотизм и монархия неразрывны. Алексей Толстой писал: «Трагическая вина Иоанна была в попрании им всех человеческих прав в пользу государственной власти»[[182]](#endnote-183).

Одновременно в эпоху реакции дворянство этими пьесами верноподданнически заявляло свое исконное, «историческое право» на помощь царю в укреплении государства. В этих постановках проводилось как бы доказательство пользы «великих реформ», коренившихся якобы в самой истории России, утверждавших право голоса дворянства, помещиков и допускавших буржуазию к некоторому праву голоса. Исторические примеры служили подтверждением правильности современных реформ. В этом был смысл появления таких пьес. Выполнив свое назначение, они довольно быстро исчезают из репертуара, тем более что актеры уже не находили в своем арсенале необходимых средств для изображения исторических личностей. Пропаганда роли земства и боярства в их помощи царю не вскрывалась уже в глубоких и живых образах пьес. Какие бы затраты ни делались для постановки «Грозного», сама проблема трагедии власти, как ее мыслил себе Толстой, не нашла нужных выразителей в исполнителях Грозного. Ни Самойлов, ни Васильев не увидели основной темы образа. Ни патология Васильева, ни внешняя характерность {174} Самойлова не передали трагических противоречий Грозного. Трагического мастерства в Александринском театре не обнаружилось, вернее, не выявилось новой природы трагического, не имевшей ничего общего с каратыгинским трафаретом. В исполнении трагедии не возникало нового стиля. В историческую хронику исполнители переносили старое искусство декламации, которое они не могли уже применять в полной мере в бытовой драме или, наоборот, переносили в нее приемы бытовой драмы, как это делал Васильев. В репертуаре трагедий и хроник всего яснее сказывалась двойственность занятой Александринским театром позиции. Декламация и подчеркнутость игры по-прежнему оставались основным законом. Ему следовали Леонидов и Максимов. Слабое вообще на Александринской сцене влияние Щепкина совсем не коснулось этой области. Если этот период не выдвинул великих актеров, отразивших эпоху, то тем менее он дал большого трагического актера. Мы имеем полную утерю трагического мастерства даже в том виде, в каком его показывал Каратыгин. Оттого зрители и критика обвиняют актеров в неискусно сделанных эффектах, во внезапных переходах из одного тона в другой, в поражающих зрителя и неоправданных кунштюках, во вскрикиваниях. Трагедия как жанр умирала на Александринской сцене — от нее осталась сумма формальных приемов придворного театра. Форма была разрушена, содержание выветрилось и уже не могло вновь возродиться.

И классика, и хроники, и возвращение к Кукольнику и Полевому были не случайны. Социальные корни этих возвращений мы видели. Они удовлетворяли политическим и общественным запросам зрителя лишь косвенно, а не непосредственно. Оттого они и не служили основной репертуарной магистралью. Оттого чем дальше, тем реже и реже появлялись они на сцене. Даже «Горе от ума» и «Ревизор», возобновлявшиеся из года в год, оставляли смутное впечатление. Театр потерял ключ к этим комедиям. После блистательного появления Мартынова в Фамусове обе классические комедии исполнялись все хуже и хуже, повторяя в бледной копии прежних исполнителей; в особенности обнаруживался неверный подход к спектаклям в дни гастролей Шумского и Садовского. Эти комедии продолжали играть в современных костюмах, не пытаясь определить ни своего взгляда на них, ни найти в них свидетельства создавшей их эпохи. Только в конце восьмидесятых годов они были поставлены в костюмах эпохи, как бы подчеркивавших {175} их классичность. На них стали смотреть как на образцы классического русского искусства и как на историческое прошлое. В дни же безвременья они, по существу, оставались случайными спектаклями. Комедии вновь зазвучали лишь тогда, когда Александринский театр вновь обрел тот ансамбль и единство миросозерцания, отсутствие которых составляло его уязвимую сторону в шестидесятых-семидесятых годах.

## 4

Одним из очень примечательных общественно-художественных фактов эпохи явился неожиданный расцвет оперетты на драматической сцене. Кратковременное, но по своему успеху у зрителя чрезвычайно блистательное торжество оперетты совпало с явно обозначившимся вырождением и падением водевильного жанра. Условный яркий водевиль, в тридцатых годах обозначенный именами Писарева и Шаховского, уже к середине сороковых годов стал видоизменяться под влиянием современного быта, который, врываясь в легкие и неправдоподобные формы водевиля, по существу, разлагал его. Куплеты становились в явное противоречие с бытовыми нагрузками. Водевиль постепенно превращался в одноактную сцену или, как позже стали называть, шутку — порою осмысленную, а порою представлявшую набор сценических положений. В лучших случаях водевиль приобретал характер своеобразного сценического очерка из жизни столицы. Его героями делаются мелкие чиновники и мещане. Он сосредоточивается на осмеянии отдельных бытовых недостатков и странностей. Откликаясь на злобы дня, водевиль, однако, не имеет уже того острого полемического значения, которое он имел ранее, когда через него боролись между собою литературные партии. Он приходит к своему закату, мастерство его падает, и гибкость формы теряется.

Водевиль выполнил свою историческую задачу. Он был, по существу, одной из попыток найти сценический ход к изображению современных людей, к тому, чтобы вынести на сцену новый типаж.

Порою водевиль перерастает в комедию. Ярчайший пример — «Жених из долгового отделения» Чернышева, в котором такой углубленно-психологический образ давал Мартынов. Куплет из водевиля этого типа окончательно исчезает. Водевиль становится эскизом к большому сценическому полотну, собирая воедино отдельные характерные {176} штрихи, бытовые наблюдения и разнородный типаж. Появляется особый жанр «картинок» — «Первый чин», «Смотрины», «Горемыки» Трофимова или сценки Лейкина «Ряженые». Особое внимание привлекают устные рассказы Горбунова, известные водевили Трофимова «На Песках» и Щигрова «Помолвка в Галерной гавани» и сценка Стаховича «Ночное», которую соединяет с «Записками охотника» Тургенева ощущение русской природы и ряд реалистических наблюдений. Атмосферой большинства водевилей становится затхлый мещанский быт, уродство обывательщины, окраинная жизнь Петербурга. То осмеянные, то сопровожденные лирическим сочувствием, проходят перед зрителями трагикомические герои этих сцен. Смысл этих водевилей был, однако, определенен. «Ворона в павлиньих перьях» Куликова и «Ночное» Стаховича внутренне проводили ту же мораль, которую мы встречали ранее в мелодрамах. Смеясь над неловкими булочниками, признавая за стариком крестьянином права человека, они намекали на нелепость попытки изменения социального положения. Водевили иронически смеялись над претенциозными и неудачливыми выскочками, ставя в неловкое и комическое положение купцов, увлеченных дворянством, и чиновников, бегающих за купеческими дочками. Выдумывая нелепо затейливые и смешные положения, водевили оставляли своим персонажам узкую область личных чувств в нерушимом социальном кругу, и для этих людей, верных заветам своего быта, они находили мягкую лирику, легкую иронию и пользовались всем арсеналом задушевного театрального обаяния, начиная от нежных любовных сцен и кончая увлекательными русскими песнями.

Водевили этого типа ставили перед исполнителями новые задачи. Здесь было уже не до французского изящества. При исполнении водевилей накапливались приемы игры, которые вполне закрепились лишь к восьмидесятым годам и путь к которым указал Мартынов. Никто в этот период не равнялся с ним по глубине истолкования образа и по мастерству игры. Этот актер, с предельной тонкостью вскрывший образ «среднего человека», остался непревзойденным. Многие из его подражателей усвоили далеко не лучшее из того, что он делал. Они не поняли привносимого им в роль гуманизма и его способности к внутреннему анализу образа. За внешней характерностью не увидели внутренней типичности. Но именно внешнюю характерность и развивали водевили. Это было шагом {177} вперед по воспитанию наблюдательности и по приближению к жизни — первоначально хотя бы в чертах внешнего жанризма. Погружаясь в невероятные вероятности приключений чиновников и загулявших купеческих сынков, актеры уже начинали чувствовать, что смысл и соль этих представлений не в водевильном нагромождении событий, а в их парадоксальном и затейливом приложении к образам текущей действительности; и чем наблюдательнее был актер и чем он вернее улавливал внешнюю характерность, тем очевиднее и смешнее был результат и тем ярче отклик аудитории. Так пробивалась определенная манера игры, пока еще не устойчивая, но все более сближающая сцену с жизнью. Как будто на сцене получили туманный и невнятный отзвук «физиологические очерки» сороковых годов и ранние повести Достоевского.

Вместе с этими бытовыми набросками продолжали ставиться и те условные комедии и водевили, которые показывали стилизованную идиллию любви, открывающую дверь в царство выдуманных салонных чувств и слащавых любовных поединков. Нет нужды, что, по свидетельству Суворина, актерам Александринского театра не очень удавался светский тон. Но зритель любил и продолжал любить в дальнейшем сценические отблески светской жизни.

Публика Александринского театра охотно следила за тем, как светские дамы потешались над влюбленным в них ловеласом («Которая из двух»), как заимствованный из французских комедий папаша подыскивал жениха для дочери на основании вышитых на приданом вензелей («Аз и Ферт»), как французские студенты завоевывали любовь модисток («Слабая струна»), — угасающее искусство нежных и неправдоподобных изящных чувств все еще вспыхивало в водевиле как бы в параллель тем же выдуманным страстям и преувеличенным чувствам, которые сверкали в мелодраме. Если водевиль в одной своей линии перерастал в бытовую комедию, то в другой он направился по пути комедии салонной. По существу, мелодрама и водевиль были оборотными сторонами одной медали. Но как бы ни уводили они в этот умопостигаемый мир, — зритель из него вырывался, даже в мелодрамах, даже в водевиле ища отзвуков на современность; постепенно разрушался гипноз бутафорского театра, все более и более слабый и все менее обладавший соответствующими актерскими силами и мастерством. Нужно было найти другие, более сильно действующие {178} средства. И такого рода жанр оказался в распоряжении Александринского театра.

Этим средством и явилась оперетта. Ее успех был ошеломляющ. Первой пьесой по числу представлений за двадцатипятилетие является «Ревизор» (158). Следующими тремя, расположенными между «Ревизором» и «Горем от ума», были оперетты «Прекрасная Елена» (124), «Беззаботная» (113) и «Десять невест и ни одного жениха» (110). Сорок два спектакля «Елены» в первый сезон ее постановки (1868/69) были цифрой рекордной, можно сказать, легендарной.

Для оперетты приглашались специальные исполнители и на ее постановки не жалели денег. Пяти-шестилетние успехи оперетты представляют один из самых парадоксальных эпизодов в истории русского театра. Оффенбах затмил Грибоедова, а Лекок — Островского. Такой успех не мог не иметь социальных, общественных корней. Подобно успеху оперетты во Франции, он обозначал, во-первых, успехи крупной буржуазии, жаждавшей легкого и упоительного торжества после своих побед. Он обозначал, во-вторых, наступление реакции и намеренное отвлечение внимания зрителя от социальных вопросов, господствовавших в жизни. Он обозначал, в‑третьих, попытку воздействовать на массы зрителей, сменив притупившееся орудие мелодрамы и водевиля на более острое и разнообразное.

Нужно лишь подчеркнуть, что элементы политической сатиры, обращавшие оперетту в сильнейшее политическое орудие во времена Второй империи на ее родине, были совершенно утеряны на русской почве. Ни за модернизированными героями «Елены», ни за мифологическими персонажами «Орфея» зритель Александринского театра не, чувствовал образов, против которых были направлены эти оперетты. Некоторую роль играли чисто формальные удары по классицистскому наследству. Они, конечно, не были резким протестом против полумертвого классицизма, скорее, легкой насмешкой по адресу ушедших канонических жанров. Оперетта воспринималась преимущественно со стороны ее эмоционального содержания. Внутренне же гораздо более, чем удар канкана по классицизму, играло роль перенесение сложившихся буржуазных отношений на мир богов и классических героев: косвенное, а порою совершенно недвусмысленное и лишенное какой-либо двойственности утверждение исконности и неизменности устанавливающихся буржуазных форм жизни. Применяя к мифологическим богам свою мораль, оперетта, а вместе {179} с ней и общество, не столько высмеивала эту мораль, сколько низводила героев и богов до своего положения и находила в них родственные себе черты. Это была общедоступная философия торжествующего и победившего буржуа, получившего узаконенное место в русском обществе; притом философия была облечена в такие же соблазнительные и торжествующие музыкальные наряды. В особенности очевидно этот смысл оперетты раскрывался в спектаклях, подобных «Елене» и «Орфею». В других он был более затемнен. Но разве не это же утверждение своего права на личную и полную наслаждений жизнь, на категорическое забвение всех социальных и нравственных вопросов звучало и в опереттах Лекока, и во всех «Чайных цветках», во всех экзотических сюжетах, в которых с неизменной последовательностью декларировались прелесть любви и личных чувств. И если Прекрасная Елена пела на многие десятилетия ставшие знаменитыми куплеты «О, неужли, боги, вас веселит, коли наша честь кувырком, кувырком полетит?!» — то это отношение переносилось не только на мифологических богов, но и на более близкие классические вещи, венцом чего и явился «Фауст наизнанку» Эрве, где Маргарита пела арию о подтяжках, а Фауст был выставлен болтливым пошляком. Лишая оперетту политической сатиры, театр в то же время использовал ее, подобно водевилям, для быстрых откликов на злобы дня. Исчезавшая из водевилей музыка водворилась в оперетте, куплеты, умиравшие в водевиле, — в музыкальных комедиях. Злободневные отклики не были глубокими — еще менее они были разящими, злыми или сатирическими уколами. В полном соответствии с общим внутренним уровнем этих текстов намеки касались то домовладельцев, то содержателей ссудных касс, то неустройств в семейной жизни. Сатира была заменена шутовством. Параллели с современной жизнью намечались поверхностно. Восторг зрителя вызывало появление в «Орфее» Горбунова, который поверх костюма Меркурия надевал армяк или пел куплеты аркадского принца, обличающие быструю езду по Невскому проспекту. И лишь порою неуклюже и неумело театр решался на политические отклики, и тогда раздавались выпады против защитников женского равноправия, нигилистов и синих Чулков Театр составил для этого жанра, по существу, вторую труппу. Многие драматические артисты, принимавшие участие в оперетте, на некоторое время стали смотреть на драму как на добавочную специальность. Для таких {180} актеров, как Стрельская, Савина, Давыдов, игравших в начале своей карьеры в оперетте, она явилась школой технического мастерства. Да, здесь учились точности дикции, ритмичности, танцу. Нужно было очень большое, богатое и гибкое дарование, чтобы преодолевать внутреннюю пустоту, затем погубившую многих актеров и преградившую им дальнейшее развитие. Как бы то ни было, отсутствовавший в драматических спектаклях ансамбль составился в оперетте. Может быть, причиной этому были более строгие формальные требования, неизбежно предъявляемые к музыкальному спектаклю. Лядова, Лелева, Монахов, Сазонов стали неизменными героями театральных оваций и восторгов. Настоящей мастерицей в этом деле явилась Лядова. В этом противоречивом периоде Александринского театра ее имя занимает место рядом с Самойловым и Васильевым — не по величине и глубине таланта, а по характерности и типичности ее мастерства для эпохи. Ее кратковременная карьера не знала неудач. Буржуазное общество и тянувшийся за ним зритель нашли свой идеал в этой не очень красивой женщине, с небольшим голосом, но явно сценичной, гораздо более скромной и сдержанной, а потому менее шокирующей, чем французские знаменитые ее современницы и соперницы по исполнению Прекрасной Елены. В течение тех двух сезонов, которые она играла в оперетте (Лядова внезапно умерла молодой в 1870 году), ее исполнение как будто бы наметило стиль русской оперетты. Воспитавшись первоначально в балетной школе, затем перейдя к водевильным ролям, Лядова почувствовала лирический характер оперетты. Потому она была сдержанной в Елене и трогательной в Периколе. Она продолжала в каком-то смысле давно утерянную традицию раннего водевиля, традицию Сосницкого и Асенковой. Однако после ее смерти у нее не нашлось последователей. Большинство других исполнителей смотрело на оперетту как на комедию с музыкальным аккомпанементом. Пути оперетты как специфического жанра оказались быстро исчерпанными. Отклонившись на некоторое время от социальных вопросов, театр тем не менее должен был предложить их разрешение, соответствовавшее требованиям зрителя. Смерть Лядовой ускорила конец триумфального шествия оперетты. Не исчезая совсем из репертуара, оперетта теряет свое доминирующее значение. Это сказывается и в распаде кратковременно установившегося ансамбля. Замены Лядовой не оказалось.

{181} К 1874 году оперетта приходит в окончательный упадок, в ее спектаклях наблюдается такой же разнобой, как и в драматических. Монахов и Сазонов продолжают линию комедии и фарса на музыке, Кронеберг и Абаринова выдвигают на первый план вокальную сторону. Заимствованная у Запада оперетта не нашла у нас глубоких корней — русской оперетты так и не создалось, так как успехи буржуазии были в России не столь победоносны и решительны, как на Западе.

## 5

Чем более развивался театр, тем яснее становилось, что основная направленность его развития концентрируется в отклике на современную жизнь, что она сосредоточена не на оперетте и не на подновлении умирающих жанров водевиля и мелодрамы — текущая жизнь требовала ответа на иные вопросы. В какие бы пышные и завлекательные одежды ни наряжалось сценическое искусство, как бы упорно оно ни пыталось уходить в условные и жизненно неправдоподобные события, бушевавшая за стенами театра волна общественных проблем и социальных вопросов, обсуждавшихся в редакциях журналов и на страницах романов, не могла его не задеть. Идеи, привносившиеся мелкобуржуазной радикальной интеллигенцией, должны были получить или утверждение на сцене, или, напротив, полемический отпор. Слишком существенным оказались появление разночинцев, нигилистической философии, проповедь идеи личности, развитие народничества — во всей противоречивой совокупности этих явлений, — чтобы можно было ограничиться косвенными экскурсами в историческое прошлое или легкомысленным увлечением опереттой. Сложность положения усугублялась тем, что эта философская волна — движение, поставившее первоочередные вопросы самого существа общественного строя, — находила отклик в части дворянской интеллигенции.

Укрепление буржуазии было связано с такого рода комплексом вопросов, которые затрагивали и мораль, и быт, и изменения общественной психологии, и появление новых классовых группировок и прослоек. Переоценка ценностей, по существу, захватывала весь общественный строй. Крушение крепостнического государства влекло за собою переоценку роли бюрократии, значения капитала, отношения к власти. Укрепление промышленной буржуазии, {182} рост финансового капитала, введение земских учреждений, реформа суда становились темами, интересующими художника, и проблемами, требующими разрешения. Все эти вопросы приходилось ставить в театре. Силу такого оружия, как театр, государство великолепно учитывало. Оно не упорствовало больше в дальнейшем запрете ранее не допускавшихся цензурой пьес, из числа получивших уже классическую известность. Продолжение подобной политики могло играть только отрицательную для правительства роль. Эти классические вещи стали широко доступны, они читались и перечитывались, их исполнение на сцене никого не поразило неожиданностью содержания, скорее, выдавало правительству аттестат на либерализм. Непоявление их на сцене более возбуждало зрителя, чем их открытые представления. Но разрешение одних, уже ставших популярными, пьес, наполовину потерявших свой грозный смысл, сопровождалось запрещением других. Делая либеральный шаг, правительство одновременно усиливало гнет в той же области. Театр был упорен в своей борьбе против радикализма нигилистов и энтузиазма народников. Допуская в репертуар ранее запрещенные произведения, театр подавлял их количественно теми сотнями пьес и водевилей, в пестром потоке которых терялись имена Гоголя и Грибоедова, Островского и Сухово-Кобылина, Тургенева и Шекспира, и именно поток этих произведений и определял лицо Александринского театра.

Эти охранительные позиции в театре проводились преимущественно при помощи нового жанра, ранее не игравшего первенствующей роли и не имевшего ведущего значения. Это была бытовая публицистическая драма и комедия. От условных водевилей, от мелодраматических героев театр приближался к образам реальной жизни. Это не значит, что реализм как глубокий показ общественных отношений и психоидеологии образов победил на сцене. Переход совершался с трудом. Традиции мелодрамы далеко не иссякли. Тем более что за образец подобных драм бралась французская драматургия Ожье и Скриба. В русскую жизнь вновь переносились положения французских салонных комедий и конфликты французских драм. Достижения, завоеванные театром в плоскости этой бытовой драмы, которая шла от французских образцов, на русской почве отнюдь не отличались глубиной социального анализа. Потому еще долго за образами нечестного администратора и преступного финансового воротилы будут чувствоваться французские буржуа. Еще {183} долго в обманутых мещаночках будут проглядывать Минны и Жанны немецко-французских изделий. Тем не менее поворот почувствовался твердо. Бульварная публицистика и быт захватили сцену. Новый жанр торжествовал.

Круг проблем был разнообразен. Порою драматург подходил к иллюстрациям фактов текущей действительности. Если даже в «Волках и овцах» Островского видели намек на знаменитый процесс игуменьи Митрофании, то Маркевич в кричаще мелодраматическом «Чаде жизни», написанном на основе его собственного романа, рассказывал с достаточной портретной ясностью историю одной из кокоток современного ему веселящегося Петербурга. Шумный успех имела комедия с куплетами Худякова «Петербургские когти», в которой многие персонажи были взяты из действительного петербургского общества. «Злоба дня» Потехина инсценировала одну из уголовных драм, имевших место в Москве. Театр становился предельно злободневным. Он показывал зрителю изменяющийся быт купечества, предприятия и планы финансовых воротил, оскудение дворянства, извращение бюрократической власти, далекую крестьянскую деревенскую Россию, узкий, затхлый быт мелкого чиновничества — казалось, не было угла в государстве, куда не заглянули бы драматурги и актеры и не демонстрировали бы его зрителю. Любопытство зрителя, казалось, было вполне удовлетворено. Но дело было главным образом в том, как и под каким углом зрения показать разнообразное общество, составлявшее Россию. Не нужно забывать, что Александринский театр встречал в своих стенах различную по классовому составу публику. Ему было трудно установить общность языка до конца. Но преобладающую общую идею и общую мораль он имел — то была идеология буржуазии, в рамках монархически-дворянского государства обеспечившей себе возможности развития. С точки зрения ее идеологии и морали театр упорно нападал на разрушителей общества нигилистов, осмеивал радикальную интеллигенцию и проповедовал охранительные начала. Нельзя было уже закрывать глаза на отрицательные факты, которые со всей очевидностью вытекали из компромиссного характера реформ. Не отрицая наличия этих фактов, театр с одной стороны внешне соглашался с ожесточенной критикой, а с другой — давал ей совершенно противоположное «либерализму» и «народничеству» толкование, направляя внимание зрителя на «исконные», «коренные», но вполне мнимые законы государственности. Оставим в стороне {184} сейчас определение роли Островского и Других крупнейших драматургов, ибо не они характеризовали театр по преимуществу. Пробежим по репертуару. Ревизия прежних помещичье-крестьянских отношений была заявлена в драмах Потехина: «Чужое добро впрок не идет» открыло длинную серию пьес, идеализировавших крестьянство и проповедовавших «человеческое» к нему отношение. Комедия Львова «Свет не без добрых людей» начала обличение взяточничества и темных сторон петербургского чиновничества. Всегда занимавшие драматургов вопросы семьи и быта возродились в пьесе Чернышева «Отец семейства», рисовавшей ужасы семейного деспотизма. «Жертва за жертву» Дьяченко, выдвинув вопросы семейной морали в ее столкновении с обществом, одновременно давала намеки на судебную реформу. Боборыкин, с обычной для него поверхностной наблюдательностью, взялся за описание провинциальной жизни («Однодворец»). Женский вопрос был выдвинут Чернышевым в комедии «Испорченная жизнь». Семейное самодурство стало одним из излюбленных драматургических конфликтов («Таня» Соловьева). Особое внимание начинают привлекать конфликты личности со средой («Против течения» Крылова — история крепостного музыканта). Светская жизнь провинции и столицы появляется то в сатирическом, то в драматическом разрезе («Паутина» Манна). Обычный мелодраматический сюжет любви без брака был применен к русским нравам в «Гражданском браке» Чернявского. Быт мелкого чиновничества отражается не только в водевилях, но и в драме («Подруга жизни»). Наиболее полно этот чиновничий мир показан в «Горе-злосчастье» Виктора Крылова.

Злоупотребления финансистов и денежных воротил стали атмосферой «Общего блага» Манна. По мере установления нового быта появились пьесы из современной крестьянской жизни, представлявшие растянутые на несколько действий жанровые картины («Выгодное предприятие» Потехина).

Купеческий быт и его характеристика находили отклик не только у Островского, но и у Потехина и у многих их подражателей, гораздо менее талантливых («Лиза Фомина» Каменской).

Вместе с тем все чаще и чаще театр открывает дорогу наиболее крайним реакционным течениям. Вырастает мотив взаимоотношений разных классов, например купечества и дворянства, вопрос о смешанных браках («Блестящая партия» Дьяченко, «Лакомый кусочек»), «Бедные люди» и мелкое {185} чиновничество в их параллели с буржуазией изображены в «Ошибках молодости» Штеллера. Столкновение старых идеалистических идей дворянства с новыми нигилистическими дано в «Старом барине» Пальма. Все эти пьесы помимо интересовавших авторов и зрителя проблем демонстрировали длинный ряд современных образов, постепенно составивших постоянные амплуа — маски новой драмы. К восьмидесятым годам возрастает число пьес из светской и полусветской жизни, основанных зачастую на переделках французских оригиналов применительно к бытописанию заманчивой, сомнительной роскоши. Таковы «Мертвая петля» Н. Потехина и знаменитый «Ветерок» (под таким названием играли на русской сцене «Фру-Фру» Мельяка и Галеви).

Нет нужды продолжать длинный ряд пьес. Уже перечисленные драмы и комедии достаточно исчерпывающе указывают на самые существенные вопросы, отраженные драматургией. Вместе с количественным преобладанием этих тем закреплялся и круг сценических образов, типичных для эпохи, — и одновременно круг сценических положений. Оттого постепенно становятся все более привычными образы видного бюрократа-взяточника, горемыки-чиновника, честной и благородной женщины, фигурировавшей то в виде жертвы неравного брака по расчету, то в виде обманутой, соблазненной девушки; дикаря-купчика или помещика, попадающего в лапы хищницы; самой хищницы (нового типа женщины, родившегося в результате денежного ажиотажа); разорявшегося мелкопоместного дворянина; великосветского жуира, принужденного силой денежных соображений на выгодную женитьбу; благородного, страдающего отца и такой же благородной матери; нигилистки и нигилиста, однако скоро исчезнувших из драматургии и не получивших подробного закрепления.

Все эти образы в различных сочетаниях, видоизменениях и с несущественными дополнениями и вариациями составили карусель действующих лиц репертуара шестидесятых-семидесятых годов.

Эта карусель двигалась и жила по несложным законам. Проблемы глубокие, сильные и страстные в литературе и публицистике бледнели и выветривались с их появлением на сцене. Происходила вульгаризация идей и упрощение образов. Вся текущая жизнь препарировалась и показывалась под непоколебимым углом зрения буржуазной морали. Происходила критика существующих {186} обычаев и взаимоотношений не со стороны их социальной несправедливости, а со стороны чрезвычайно ограниченных и относительных моральных норм. Личные качества стали определяющим началом при суждении об общественных явлениях. Если и подвергалось критике отмененное крепостное право, то и эта критика производилась на тех же основах, в «агитационную» защиту «великих реформ».

Снимая проблему классовой борьбы, театр призывал к добру и личному совершенствованию. Выступая против взяточничества, он видел его причину в дурных представителях власти, которая сама по себе священна. Проливая слезы над униженными и оскорбленными обитателями подвалов и ночлежек, над брошенными сиротами, над соблазненными девушками, он причину этих несчастий видел в моральных недостатках авантюристов, эксплуатировавших нищих и обманывавших женщин.

В самом деле, в этом пестром и таком разнообразном по затронутым темам репертуаре жила, однако, совершенно явная основная тенденция.

А. Потехин был сценическим вульгаризатором идеи народничества. Он вкладывал в свои жанровые описания крестьянского быта призыв к исконным началам крестьянской жизни, проповедуя идиллическое сотрудничество помещиков и крестьян.

Вся линия крестьянских пьес, перу каких бы авторов они ни принадлежали, всем арсеналом сценических положений доказывает, что реформы и «освобождение» крестьян дали достаточные основания для благодетельной и свободной жизни русских пейзан. Дело оставалось за немногим — за личным совершенствованием помещиков и за перевоспитанием недобрых дворян.

Театр подменял идею народничества благотворительностью. Целая серия пьес, посвященных обличению взяточничества, заключала в себе внутреннюю апологию реформированного суда, который под сенью закона блюдет спокойствие общества и грозит всем нарушителям вновь установленных правил.

Нападая на преступных бюрократов и промышленников, драматургия Александринского театра нравоучительно указывала рамки, в которых предписывали им держаться нормы закона. Воздаяние справедливого суда за совершенное преступление проповедовалось как единственный выход из социальных противоречий. Касаясь бытовых и социальных конфликтов, репертуар Александринского {187} театра разрешал их в плане узко личном. Известная пьеса Штеллера «Ошибки молодости» приводила зрителя к выводу, что спасение бедных девушек не в том, чтобы от отчаяния идти на содержание к богатому старику, а в честном труде, который легко решает личные судьбы, устраняет социальные конфликты и классовое неравенство. Даже обличения сомнительной роскоши в ряде пьес совершались во имя того, чтобы сделать эту роскошь менее соблазнительной для неимущих.

Пьесы нападали со всей резкостью на все новые формы бытовых отношений, подвергая, например, осмеянию гражданский брак.

Основное противоположение «бедных» и «богатых» шло по нравоучительной проповеди трудолюбия, которое считалось естественной принадлежностью и привилегией низших классов, обеспечивающей им право на существование и жизнь. Но чем ближе театр пытался подходить к фактической полемике с проповедью радикальной интеллигенции, тем очевиднее становилось его незнакомство с подлинной жизнью. В «Старом барине» Пальм неуклюже пытался изобразить попытки организации артели при благословении добродетельного старого дворянина и при сопротивлении ему преступного бюрократа, — такими сентиментальными путями разрешался общественно-экономический вопрос. Даже современная критика должна была признать плохое знакомство с тем кругом радикальной интеллигенции, который театр порою старался изображать. Ни положительные образы добродетельных артельных работников, ни отрицательные фигуры нигилистов и нигилисток не нашли у авторов твердой социальной и психологической опоры. Дело дошло до того, что в одной из немногих посвященных этому вопросу пьес проповедь нигилизма была вложена в уста аристократов. Выдуманные, сочиненные полемические образы приходили в этих случаях на сцену. К этому присоединилась, конечно, и полная невозможность показать правдиво образы разночинной интеллигенции, ее противоречия и бурную революционную мысль в рамках упрощенно публицистической драмы, приспособленной для иных целей и иных образов. Оттого репертуар Александринского театра только изредка касался этих тем.

Театр полагал, что жизнь и взаимоотношения классов установлены раз навсегда и всякий разрыв со своим классом ведет к гибели. Он проповедовал необходимость разделять участь своей социальной среды, не пытаться ломать {188} установленные рамки, бросать предназначенное место, — и только через спокойную жизнь он указывал путь к счастью. Бунт против жизни несет гибель. И так гибли девушки, верившие словам своих богатых соблазнителей, и так же гибли наивные купчики, соблазненные красотой и блеском дворянских невест.

То пародийно, как в комедиях и водевилях, то драматически — всеми доступными средствами и приемами — театр боролся против идей, способных поколебать мнимое классовое равновесие.

Такова была философия театра, выдвинутая им с полемической направленностью против всех попыток расшатать государственное здание.

С этой философией была связана мораль личного совершенствования, своеобразно искривленное выражение той идеи личности, которая выдвигалась в литературе. Народничеству противополагалась сладенькая идея идиллического сотрудничества помещиков и крестьян. Драматурги опошляли идеи современности, и они неслись со сцены обезвреженные, приспособленные, лишенные какой-либо остроты и подчиненные основной философии театра. И потому театр своими хитрыми путями протестовал против всякой идеи бунта даже в плоскости личной. Вырастала идея гармонического среднего человека, вырастала идея буржуа. Он, этот буржуа, смотрел с умилительной нежностью на бедняков, он страдал страданьем разлученных душ, он живописал похождения бедных влюбленных. Отсюда в большинстве назидательная поучительность, которая делала спектакли и образы явно тенденциозными.

Конечно, помимо Потехиных, Чернышевых и Пальмов ставились пьесы Островского и Сухово-Кобылина, Тургенева и Писемского.

Но не они определяли репертуар и не они делали лицо сезона.

В этом смысле интересно, какие именно пьесы классиков имели успех и каково их соотношение по числу представлений с другими пьесами. В первых рядах из пьес Островского стоят «Гроза», «Бедность не порок» и «Воспитанница». Но приблизительно столько же спектаклей, как «Бедность не порок», выдержали «Жених из долгового отделения», «Птички певчие» и «Беда от нежного сердца». «Воспитанница» уступает «Петербургским когтям», «Орфею в аду» и «Азу и Ферту». «Доходное место» имело успех меньший не только, чем «Женитьба Бальзаминова», но и чем «Вицмундир», «Гувернер», «Злоба {189} дня», «Вспышка у домашнего очага» и «Лев Гурыч Синичкин». Если «Свадьба Кречинского» благодаря блестящему, подлинно французскому комедийному мастерству ее построения и предполагаемой портретности образа главного героя и выдержала 100 спектаклей, то «Дело» и «Смерть Тарелкина» были запрещены цензурой, одновременно вызывая резкий протест большинства современной критики против новой формальной техники, передававшей несправедливость суда и полицейского участка в сгущенных красках. Три пьесы Тургенева в общей сложности выдержали 36 спектаклей. Та высокая культура письма и слова, которая делала пьесы Тургенева исключительными явлениями при их внешней несценичности, оказалась труднопреодолимой задачей для косного мастерства Александринского театра.

Бытовая драма играла на Александринской сцене несколько меньшую роль, чем публицистическая. Александринский театр более тянуло к образцам французской комедии, чем к драматургам типа Островского. Творчество Островского, так яростно в свое время разделявшее западников и славянофилов, обращалось к зрителям Александринского театра не этими своими сторонами. Если в своих спорах западники и славянофилы черпали доводы в защиту своих позиций из тех или иных произведений Островского, то они часто не замечали того нового философского и поэтического смысла, который несло с собой мастерство этого замечательного и житейски мудрого драматурга. Философия подчинения быту, как бы резко ни были охарактеризованы его отрицательные стороны, свойственна Островскому. Он не закрывал глаза на неустройство жизни и видел ее несправедливость, но он не верил ни в какие ее окончательные реформы и возможности радикального ее изменения. Оттого его произведения, полные глубочайшей наблюдательности и тонкого умения видеть людей, так безотрадны и противоречивы в их философском смысле. Всякий разрыв с установленным бытом оказывался для его героев трагедией — «волки», лесные обитатели поместий и хищные кулаки неизбежно правят миром. Речь может идти лишь о том, что на смену дряхлеющим хищникам приходят хищники молодые. Его частый уход в житейскую мудрость, в выдуманное счастье и в подчиненность случаю было результатом того, что Островский не осознал внутренне тех действенных законов, которые правят общественной жизнью. Он взглянул на современное ему общество глубже, сильнее и {190} безотраднее, чем глядели его современники-драматурги, но, увидев всю горечь и внутреннюю гнилостность этого общества, принял на веру устойчивость быта и увидел спасение в крепкой житейской мудрости. Ему внутренне были ясны бури чувств, бунт мысли, протест против социальной несправедливости, как и безнадежность попыток изменения общества. Он принимал жизнь такою, какова она есть, принимая быт и подчиняясь ему. Именно этой своей стороной и соприкасался Островский с Александринским театром. Оттого так невнимательно и поверхностно относился этот театр к великому драматургу, подстригая его под одну гребенку с другими современниками. В особенности ясно сказывалось это поверхностное отношение в моменты петербургских гастролей московских актеров Прова Садовского и Шумского, воспринимавших Островского с противоположной стороны, вместе с Островским вглядывавшихся в жизнь, искавших и не находивших ответа на мучительные вопросы быта. Они глядели в образы Островского, вскрывали противоречивую и зачастую тягостную жизнь, и их мастерство отводило на задний план утешительную мораль счастья и удачи, которая окрашивала многие постановки Островского на александринской сцене.

Дело было не только в незнакомстве Александринского театра с московским купеческим бытом. В Александринском театре именно эта мораль легко укладывалась в выработанную театром философию жизни. Именно эта сторона Островского была созвучна Дьяченкам, Потехиным и Пальмам. Не Островский влиял на исполнение актеров в пьесах Дьяченко, а, напротив, пьесы Дьяченко указывали александринцам, как играть Островского. Оттого в большинстве они проходили мимо самых существенных качеств Островского. И если александринцы знали путь к жанровым сценам при изображении чиновников, то они были беспомощны при решении «тяжелых дней» и «темного царства». Только немногие отдельные актеры, подобно Васильеву, внезапно прорывались к Островскому, к его глубине. Но они являлись только исключением из общего правила.

Актеры Александринского театра получили иное воспитание и росли в ином окружении, чем актеры московского Малого театра. Об этом подробнее будем говорить ниже. Однако несомненно, что отсутствие щепкинского синтезирующего ума было во многих отношениях гибельно для александринской труппы. Мелодрама, оперетта — последняя {191} совсем отсутствовала в московском театре — помогали ей формировать художественное миросозерцание. Для господствующей драматургии шестидесятых-семидесятых годов характерно резкое преобладание формально понятой сценичности и преувеличение роли сценического положения в ущерб развитию событий и характеров. Этим и соблазнялись актеры Александринского театра. Мы сказали бы, что события в пьесе были лишены их диалектического развития. Внешние характерные черты не слеплялись в живое единство, а соединялись в условный сценический образ, показанный в ряде механически скрепленных положений. Оттого развертывание образов Островского было неподвластно актерам Александринского театра. Они искали выхода и видели сценическое мастерство во внешней характерности и типичности. Сюда влекли и толкали их те сотни пьес, которые упрощенно решали жизненные вопросы и которые в своей откровенно публицистической форме и в своем бытовом наряде еще долго не отказывались ни от подлогов, поджогов и убийств — наследия старой мелодрамы, ни от умилительной чувствительности, ни от завязанной с внешней ловкостью интриги. Потому, устанавливая господство бытовой и «публицистической» драмы, мы должны одновременно установить, что оно сопровождалось приспособлением и использованием для ее нужд старых форм и жанров. Новая форма возникала не только как противовес старому театру, но и подчиняла себе те элементы воздействия на зрителя, которые продолжали волновать публику Александринского театра. Порою эти подновленные стороны воскресали откровенно, порою они исчезали и делались незаметными за богатством жизненных наблюдений. Оттого для Александринского театра ведущую роль играли Потехин, Пальм, Дьяченко. Они знали сцену и дарили актерам выигрышные роли, которые их восхищали. Оттого героем этой эпохи в Александринском театре был не рано умерший Мартынов, а Василий Васильевич Самойлов, десятки лет несший звание премьера театра, и оттого осталось одиноким большое дарование продолжателя Мартынова — Павла Васильева.

## 6

Итак, актерское искусство переживало в эту эпоху сложную эволюцию, ликвидируя и приспособляя остатки романтизма, и через эпоху распада переходя к новым {192} формам игры. Ансамбль, поколебленный уже к началу пятидесятых годов, окончательно распадается к шестидесятым. В 1853 году умирает Каратыгин, в сезон 1858/59 года покидает труппу Надежда Самойлова, в 1860 году умирает Мартынов, в 1861 году умирает Максимов и оставляет сцену Орлова. Уже ранее поредевшая труппа теряет своих ярчайших представителей. Престарелый Сосницкий хотя и продолжает выступать на сцене, не может более ни по физическим данным, ни по своей творческой утомленности нести на себе репертуар. Помимо того, он со своей манерой игры казался уже чуждым в разностильном обществе Александринского театра. Традиции романтизма продолжали представлять в труппе отнюдь не самые блестящие их выразители, а или второстепенные актеры, как Каратыгин 2‑й и Григорьев 1‑й, или же явные эпигоны, как Леонидов и Нильский. Только один Самойлов остался от прежнего состава труппы в полном цвете сил. Необходимость замены уходящих актеров повела к поискам новых. Многие из них мелькали быстрыми падучими звездами. Так мелькнула замечательная исполнительница Катерины в «Грозе» — Фанни Снеткова 3‑я, молоденькая Брошель, Шуберт, Лядова и многие другие. Такие мимолетные пребывания в труппе не могли, конечно, способствовать ее единству. По существу труппа не имела сплоченного ведущего ядра. Во главе ее стояли два противоположных, резко отличных друг от друга актера, всем своим творчеством демонстрируя ту переходную эпоху, которую переживал Александринский театр, — Василий Самойлов и Павел Васильев. Вокруг них группировались Сазонов, Бурдин, Нильский, Монахов, Зубров, Горбунов, Степанов, составлявшие в труппе наиболее используемых актеров. В женском составе первое место занимала Струйская, продолжали играть Левкеева, Линская и Жулева, выдвинулась Читау. В 1874 – 1875 году наступает новый перелом. Уходят Самойлов и Васильев. В 1877 году умирает Монахов, в 1878 году — Каратыгин 2‑й. И одновременно появляются яркие дарования Сашиной, Н. Васильевой, Дюжиковой, Абариновой, Варламова, Петипа, Киселевского, Горева, Давыдова, Градова-Соколова, выдвигается ранее остававшаяся в тени Стрельская — возникает та труппа, которой было суждено в восьмидесятых и девяностых годах возродить мастерство Александринского театра.

Не случайно в труппе семидесятых годов нечеткость стилей связана с бледностью дарований. Театр был исторически {193} поставлен в необходимость порвать с аристократически-придворным искусством. Только по мере все более четкого своего оформления как театра буржуазного (мы знаем, что верхушка дворянства, аристократия избрали себе оперу, балет и французский театр), как театра чиновничества и средней буржуазии он начинает оформлять единую школу игры. Отмена монополии казенных театров способствовала этому процессу. Эта отмена привела к созданию ряда театров, отвечавших интересам менее культурной части средней и мелкой буржуазии, сосредоточив в Александринском театре ее более культурные слои.

Вырождение приемов игры романтического периода сопровождается накоплением жанровых черт и бытовых наблюдений. Однако эти наблюдения еще не фиксируются в глубокий, законченный образ. Такие актеры, как Бурдин и Нильский, еще во многом заимствуют приемы игры из прежних десятилетий, неудачно и грубовато приспосабливают их к новому материалу.

Психологическое проникновение, которое отличало Мартынова, не нашло нужного развития на сцене.

Его прямой продолжатель Павел Васильев оставался гостем на сцене, не сливаясь с труппой и занимая в ней положение одиночки.

В актерском творчестве господствует поверхностный подход к современным явлениям жизни, невнимание к глубочайшим социальным и психологическим сдвигам, внешний жанризм в сочетании с привычной эффектной сценичностью. Актеры фиксируют внешние черты явлений, не пытаясь проникнуть в их суть и глубину. Понятая в примитивном смысле сценичность делает игру александринских актеров чрезвычайно внешней. Они продолжали играть сумму сценических положений. В своем стремлении использовать их эффективность до конца, они приходят к сценическому напору, к театральному преувеличению, зачастую подменяя жизненный образ образом условно-театральным.

Нам уже много раз приходилось указывать на невыгоду сравнения игры александринских актеров с московскими во время их петербургских гастролей.

Лишенная преобладающего влияния придворного театра, осознавшая ряд законов сценического мастерства через Щепкина, тесно работавшая с Островским, труппа Малого театра была более монолитна и лишена противоречивых влияний, которые испытывала труппа Александринского театра.

{194} Суворин резко протестовал против отсутствия какого-либо влияния режиссера на спектакль. Если режиссер в то время не мог быть организатором спектакля, он мог быть учителем сцены и оформителем представления. Суворин так оценивает работу Яблочкина, очень посредственного актера, воспитанника Театрального училища, в течение многих лет ставившего спектакли в Александринском театре и вместе с Федоровым представлявшего его лицо: «От него никто многого не ожидал, и он сделал действительно мало. Единственное улучшение, бросившееся всем в глаза, — это лучшая меблировка комнат на сцене; аристократические гостиные, если таковые требовались пьесой, украсились деревьями, цветами и золотой мебелью, но декоративная часть других пьес, где не требовалось золотой мебели, осталась в прежнем виде, и в “Грозе”, например, как прежде небо было рваное, наскоро зашитое театральной швеей, так и доселе оно рваное. Но небо — не важная вещь, и от режиссера зависит мало: господин Яблочкин не создал именно того, что лежало на прямой его обязанности, не создал ансамбля и не подвинул вперед ни одного актера; кто плох был прежде, тот и теперь также плох, а иногда еще плоше стал; кто прежде был хорош, тот хорош и теперь. Господин Яблочкин не обучил своих актеров и внешнему обращению, и когда смотришь на Александринской сцене пьесу из образованного и развитого быта, то невольно чувствуешь себя в лакейской. Изящные франты запускают обе руки в карман и походят на официантов. Гвардейские офицеры напоминают святочных ряженых, графини и великосветские дамы — горничных. Никто не умеет ни ступить, ни сесть, ни откланяться. Исключение остается за двумя-тремя актерами из всей труппы, которые ничем господину режиссеру обязаны быть не могут. То же отсутствие дельного и полезного совета замечается в гримировке артистов. Кто сам мастер — тот и остается мастером; кто неопытен и склонен понимать, например, комизм в коротких панталонах и со фраке, сшитом из разноцветных материй, — тот так своим вкусом и руководится. Одним словом, артисты второстепенные и третьестепенные остаются без всякого руководства и заботятся не о том, чтоб соответствовать своему положению в пьесе, а о том, чтоб отличиться. Это старание отличиться можно даже заметить в тех несчастных, которые докладывают о том, что карета подана. Всякий, видимо, хочет показать, что он вовсе не то, что он изображает, что он не лакей, не конюх, не мужик, {195} а артист императорских театров, что лакея, конюха или мужика он только представляет по приказанию начальства. Все это мелочи, конечно, но на сцене мелочи имеют огромное значение, ибо из них-то образуется то, что называется ансамблем. Верно указать каждому его место в пьесе, сообразить целое, уничтожить и сгладить неровности — все это лежит на режиссере труппы. Труппа — это оркестр, режиссер — ее капельмейстер. У хорошего капельмейстера и плохая скрипка не будет фальшивить, и контрабасу он не даст занять место первой скрипки. То же должно разуметь и о хорошем режиссере, каковому понятию господин Яблочкин мало удовлетворяет. Он, очевидно, сам еще нуждается в науке, и не по его силам создать гармонию в расстроенном хоре. Я, однако, должен отдать справедливость господину Яблочкину относительно постановки опереток; тут он выказал себя гораздо сильнее и, так сказать, налег на это дело с усердием… Эти оперетки одно время совсем заполонили сцену, и все, даже совсем безголосые актеры Александринского театра, запели и пустились в пляс. Оперетки шли весьма изрядно, может быть, впрочем, не столько благодаря умению господина Яблочкина ставить их, сколько оркестру, который направлял артистов и группировал их. В постановке же танцев, конечно, участвовал балетмейстер. Разделив таким образом труд свой, господин Яблочкин выказал некоторые режиссерские способности»[[183]](#endnote-184).

При таком способе режиссуры и управления театром не мудрено, что молодые и способные актеры при всем живом их даровании подпадали под влияние господствующего и угнетающего стиля и быстро заменяли свое живое творчество набором сценических трафаретов. Потому только два‑три актера и поднимались над общим уровнем театра. Наиболее характерным актером для этой эпохи, сохранившим свои индивидуальные качества и нашедшим некоторое завершенное выражение своего мастерства, являлся В. В. Самойлов.

Самойлов потому так много значил для развития Александринского театра, что он неожиданно, но мастерски соединил элементы дворянского театра с явно выраженным стремлением к внешней типичности и жанризму. Это был актер великолепного внешнего мастерства и отличной наблюдательности. У него был зоркий глаз и почти преувеличенный интерес ко внешним событиям. При всем даре наблюдений он одновременно резко сохранял свое миросозерцание. Это было миросозерцание и мироощущение {196} дворянского общества. Самойлов смотрел на мир сверху: критика отмечает, что Самойлов как бы смеялся над личностью, которую изображал, как бы вносил в нее свое собственное воззрение, старался представить ее комичной. Наблюдатель — он идеализировал барство и аристократию, умело подмечал смешные стороны буржуазии и характерные черты различных национальностей. Не было актера более блистательного на мастерство акцента и на внешнюю живописность. Для него писались многочисленные водевили с переодеваниями, где он исполнял одновременно несколько ролей, резко различных по своей внешней характерности. Его искусство грима поражало, и современники всегда отмечали то разнообразие, с которым он выполнял свои многочисленные роли. Его исторические портреты были превосходны: таков Ришелье, сыгранный в нескольких пьесах в различных видах. Его имя как одного из самых блестящих характерных актеров вошло в историю русского театра. Небольшого роста, великий мастер в плоскости жанра, он не был предназначен для ролей трагических. Он не имел для них ни большого темперамента, ни философски обобщающего круга мыслей. Потому даже такие роли, как Иоанн Грозный и Шейлок, он переводил в разряд характерных образов. Тем не менее он вынес из театра сороковых годов любовь к театральным эффектам. Он строил мизансцены в расчете на их неожиданность. В Иоанне Грозном в одной картине он бросал топор через всю сцену, а в другой — держал церковный подсвечник со свечой: одна часть его лица ярко освещалась, другая оставалась в тени, и вся фигура наклонялась в сторону Годунова в положении внимания. Мастер сценического рисунка, он не столько лепил образ, сколько вычерчивал его. Он обращал свое острое внимание не столько на развитие внутреннего характера, сколько на типичные внешние черты.

Не в пример прочим актерам, он отливал свои наблюдения в строго законченные формы. Вместе с выполнением своей исторической задачи он постепенно становился все более ненужным; он ушел со сцены после своего сорокалетнего юбилея, еще полный силы и возможности играть. Но его мастерство должно было уступить натиску новых актеров, шедших из провинции.

Вокруг этого центрального актера группировались актеры, пришедшие с ним из той же эпохи, но лишенные новизны и свежести. Таково творчество семидесятилетнего угасающего Сосницкого. Он еще появлялся на сцене, даже {197} в новых ролях. Но его исполнение было не столько живым созданием образов, сколько демонстрацией великолепной и мастерской читки. Он читал монолог Репетилова отлично по технической выразительности. Живой музейный экспонат, обладатель великолепной законченной техники, Сосницкий был прямо противоположен тем эклектикам, которые составляли подавляющее большинство труппы театра. Если Сосницкий хранил лучшие предания театра, то Леонидов, заместивший Каратыгина, доносил до зрителя только форму его игры, вне живого содержания и вне его мастерства, лишь несколько смягчая и приглушая особенности игры сороковых годов. Он обладал всеми внешними качествами, необходимыми для трагика. В его распоряжении был звучный голос и величественность движений. Но он смотрел на роль как на соединение эффектных сценических положений. Он шел в ней от монолога к монологу, от выкрика к выкрику. Бледный слепок великого трагика, несмотря на то, что он прекрасно сознавал ограниченность своего дарования и потому пытался смягчать приемы игры, он все же казался на сцене большим анахронизмом, чем Сосницкий, который пережил ранний классицизм Озерова и первые успехи Грибоедова и Гоголя. Леонидов не рос с этим движением. Он как послушный ученик только воспринимал выработанные приемы. Он не привносил в них ничего своего. Его легко представить в театре сороковых годов, если бы он не был для той эпохи слишком тусклым. Через двадцать лет своей деятельности он исчерпал себя. Второстепенные актеры Каратыгин 2‑й и Григорьев 1‑й не просто подражали, а участвовали в создании стиля эпохи. Они сохранялись более крепко, чем Леонидов. Он воспринимал традицию как раз и навсегда установленную — они воспринимали ее в живом становлении и развитии. Потому их мастерство отличалось большей законченностью, чем игра Леонидова.

Поэтому и второй заметный актер предшествующей эпохи — Максимов, современник Леонидова, исполнитель нового нарождающегося и все развивающегося амплуа любовников, — был менее анахроничен, чем Леонидов. Правда, он захватил только отрезок рассматриваемого времени. Его не коснулось вторжение публицистической драмы, которое неожиданно для самого себя пережил Леонидов. Само амплуа и свойства таланта Максимова оказались более гибкими. Он играл мелодрамы и комедии Скриба, он уже прикоснулся к салонной комедии, {198} и его любовники были наполовину созданием буржуазного театра. Поэтому он мог с большим успехом, чем Леонидов, приспособиться к новым требованиям. Внутренне несложный, часто играя на внешних данных, он свободно находил нужный тон для мелодрамы и легкость для комедии. На салонной комедии и на исполнителях ролей можно видеть, как эти пьесы и методы их исполнения составляют мост перехода от комедии классицистской к комедии буржуазной. Самойлов великолепно уловил этот переход. Его же демонстрировал Максимов. Именно мастерством показа тепличных чувств была сильна Надежда Самойлова, покинувшая сцену в 1859 году и так и не нашедшая себе преемниц вплоть до того времени, когда театр приобрел новый стиль. Заменившая ее Струйская — премьерша труппы за отчетное двадцатипятилетие — не могла вполне уловить эту традицию. Ее сила была в чувствительности и подчеркнутости трогательных положений. Для ее приемов игры характерны частые обмороки, бесконечная слезливость в изображении невинных и обманутых девушек. С предельной добросовестностью, до конца используя свои небогатые внутренние данные, играя роль за ролью, она вела в театре репертуар героинь, порою включая в него и инженю. Лишенная яркости, она умело отделывала свои роли, уступив место лишь пришедшей в семидесятых годах Савиной. Актрисы, которые могли с ней соперничать и затмить ее, быстро уходили со сцены. Те же роли играла Брошель, принесшая с собою на сцену наивную искренность инженю, но через два‑три года она покинула сцену.

На таких пьесах воспитывались Монахов, Сазонов и Нильский. Для первых двух их участие в драме соединялось с опереточными спектаклями. Оба этих актера служат лучшей иллюстрацией того, как часто Александринский театр искривлял и портил несомненные молодые дарования. Монахов в дни своих первых дебютов увлекал свежестью подхода к образу и отсутствием наигранных штампов. Но вскоре частые выступления в оперетте и необходимость играть большое количество самых разнообразных ролей наложили печать неизгладимого трафарета и на этих актеров. Особенности условной, отнюдь далеко не реалистической манеры игры были им свойственны и в драме и в оперетте. Воспитанные под влиянием Дьяченко и Крылова, они чаще заменяли живой образ и психологический рисунок театральным амплуа, чем обнаруживали действительное знание жизни. Но это амплуа они {199} выполняли с той наигранной и фальшивой легкостью, которая так характерна для опытных актеров уверенного диалога и такого же уверенного владения всем арсеналом штампованных приемов, неизменно действующих на зрителя. Хотя оба и выступали в Чацком, они не являлись чистыми любовниками и в этом смысле не заменили Максимова. (Подлинной заменой Максимова оказался вступивший в труппу гораздо позднее Мариус Петипа.) Сазонов был немного лиричнее. Монахов с налетом яркого комизма и такой же характерности. Сазонов представлял уклон в область простака, Монахов — в образ комика.

Наиболее же яркими выразителями театрального безвременья были актеры типа Нильского, Бурдина, Зуброва, представлявшие искривленное сочетание прежней манеры с новым материалом. Они приспособляли эти старые, почти нетронутые приемы к новому содержанию. Нильский претендовал на героев-любовников. Он сохранил на сцене холодную и великолепную торжественность мелодрамы и со всей решительностью переносил ее в репертуар Островского и бытовой драмы. Он ни в коей мере не понимал различия жанров и несоединимое противоречие пытался победить большим сценическим напором и взрывом страстей. Но страсти были выдуманы, но напор шел от внешнего темперамента, а не от существа образа. Современная критика упрекала его в позерстве. Прямолинейный в толковании ролей, он подчеркивал детали. В русских трагедиях и французских мелодрамах, в салонных водевилях, в крестьянских пьесах он прибегал к рутинным преданиям сцены, к переливам звуков, к декламации, увлекал зрителя внешними общепринятыми средствами вне внутренней характеристики образа. И только в узкой области фатов и простаков Нильский добивался убедительных результатов, так как применяемые им приемы здесь сливались с внутренним качеством образа. Все эти актеры оставались ниже Самойлова. Условная правда бытовых драм перерастала своею сценической значительностью салонность комедий. Они требовали более резкого разрыва с классической традицией. Порою казалось, что этот разрыв уже намечался. Он шел по линии подчинения приема образу и все более углубленного понимания характеров. Например, не говоря уже о Мартынове, Снеткова, первая исполнительница Катерины в «Грозе», достигла той простоты и глубины, которых потом долго не могли достигнуть последующие исполнительницы. Гастроли москвичей — Шумского, Садовского, Федотовой — становились всегда и {200} уроками для молодых актеров и упреком всему составу Александринского театра.

Как мы видели, актеров, близких Островскому, петербургская сцена почти не знала. Среди актрис линию внешней, а затем внутренней характерности стали сперва находить не молодые актрисы, а исполнительницы комических старух и пожилых ролей. Левкеева, Линская, Жулева, еще сохраняя водевильные традиции, еще применяя порою некоторые преувеличения, уже стали, однако, передавать на сцене ранее не известную театру густоту быта. И только один Павел Васильев продолжил традицию Мартынова. Он был лишен законченного мастерства Мартынова, его чувства формы, он не мог примириться с традиционными канонами и в своих поисках шел ощупью и инстинктивно. В Александринском театре он был явно не ко двору, и какие бы успехи он ни испытывал у зрителя, он все равно оставался белой вороной в обрисованной нами среде александринских актеров.

Неустойчивый и болезненно ощущающий противоречия быта, он с трудом вмещался в бюрократические рамки театра. Он не напрасно и не случайно несколько раз покидал казенную сцену в поисках более свободного творчества. Однако, отвергая старые приемы, он не учился ничему новому. Он не умел читать стихи, и в то же время, конечно, ему и не нужно было усваивать декламацию Нильского и Леонидова. Васильев рассчитывал всегда только на мощь своего таланта и на богатство жизненных наблюдений. Если Нильский и Леонидов прятались за арсенал заученных театральных эффектов, то Васильев, рассказывая со сцены свою горькую автобиографию, по существу, явился провозвестником нового амплуа трагических неврастеников. Глубоко противоположный со своим тонким пониманием «бедных людей» всему поверхностному ходу жизни Александринского театра, он с исключительным вниманием следил за резкими противоречиями жизни, находя им психологическое оправдание. Он знал не только внешнюю типичность, но и внутреннее своеобразие. Оттого так необычайны и смелы бывали его приемы, оттого так занимательно он играл Кочкарева. Если он и не был трагиком, то он остро чувствовал трагические противоречия жизни, в какие бы веселые внешние формы они ни выливались. Он показывал безысходную тоску жизни, безрезультатно гибнущую энергию «бедных людей», он играл комические роли в плане гоголевского горького юмора. Нервная сила его игры противоречила {201} привычным театральным подходам, как противоречил им весь внутренний смысл его актерского облика. Его творчество как бы разрывало рамки сцены, и к зрителю становился лицом обнаженный, без украшающей маски образ нового актера. В этом смысле Васильев был новатором. Он рисовал купцов, чиновников, представителей разночинной интеллигенции без пафоса, но с предельной в условиях сценической техники того времени простотой. Его губило то, что ни свое знание жизни, ни свое мироощущение он не мог соединить с твердым и ясным миросозерцанием. Потому его игра оставалась в какой-то мере хаотичной.

Вместе с его уходом кончился и переходный период Александринского театра. Иные имена и иные актеры вступили на сцену.

Ненадолго первое положение в труппе заняли Нильский, Сазонов и Монахов. Та линия светско-буржуазного театра, которую они проводили, нашла скоро намного более блестящих и талантливых воплотителей.

В 1873 году дебютирует Дюжикова.

В 1874‑м появляется Савина, которая впервые сумела соединить внешнюю характерность с внутренней типичностью и с которой связывается целая эпоха жизни Александринского театра.

В 1875 году в труппу входят Варламов, который после Васильева и с гораздо большей силой раскрывает на сцене густоту быта, и Петипа, воскрешающий с не меньшим блеском линию салонных любовников. Через год происходят дебюты Киселевского и Горева.

В 1876 году гастролирует Стрепетова, обнаруживающая мощное проникновение в психологию русской женщины низших сословий.

В 1878 году из Москвы переводится Н. Васильева.

Наконец, в 1880 году в труппу вступает В. Н. Давыдов.

Таким путем формируется труппа исключительного качественного состава. При всем различии индивидуальностей актеров возникает некоторое единство их игры. Противоречия, разрывавшие труппу шестидесятых-семидесятых годов, постепенно исчезают.

К концу царствования Александра II Александринский театр уверенно утвердился на своих позициях. Защитник власти и борец против всех радикальных тенденций, Александринский театр готов и далее выполнять те же цели. Только теперь, к началу царствования Александра III, {202} он обладает более сильной, крепкой и гибкой труппой. Чем больше нарастала революционная волна, тем реакционнее становился театр.

Взрыв бомбы, уничтоживший Александра II, открыл путь на престол его наследнику и продолжателю.

В лице Александринского театра Александр III получил в системе государственной пропаганды послушное идеологическое орудие.

1932

# **{****203}** Об Александринском театре (к 100‑летию театра)[[184]](#endnote-185)

Из ста лет своей жизни Ленинградский государственный театр драмы восемьдесят пять просуществовал как императорский Александринский. Вряд ли какой-либо другой драматический театр мог с таким правом носить такую вывеску. Он не только основался как правительственный театр — он действительно был театром императора. Николай I не ограничивался ролью зрителя — он предпочитал роль непосредственного руководителя и рачительного хозяина. Император определял театральную и литературную политику, направлял внутреннюю линию театра и цензуровал пьесы. И как бы далеко ни отходили его наследники от театральных дел, они продолжали регулировать жизнь Александринки длинным рядом указов, приказаний, подарков и выговоров, вплоть до последнего спектакля («Маскарад»), когда в последний раз, под аккомпанемент Февральской революции, актерам были вручены императорские юбилейные дары.

В системе государственной политики Александринский театр занял важное место: его предназначили для того, чтобы найти язык, которым правительство могло бы говорить с обществом. Его пышный зал постепенно наполнялся не только дворянством, но купцами, мещанами, чиновничеством, представителями разночинной интеллигенции и, наконец, растущей промышленной и финансовой буржуазией. Театр, как чуткий барометр, реагировал на перемены правительственной политики, и каждое общественное движение находило в нем отклик, причем театр неизменно обязывался вступать в полемику с передовыми течениями общественной мысли. По существу, правительство смотрело на него не как на художественный организм, а как на одно из бюрократических учреждений, прочно входящих в машину государственного управления. Александринский театр приобрел черты, отличавшие его от другого императорского драматического театра, московского Малого, более связанного с кругами либеральной {204} интеллигенции. Близость Александринского театра ко двору и правящим кругам накладывала печать на его лицо.

Поставленный между правительством и обществом, театр рос, креп, падал и снова возрождался, испытывал противоположные влияния, скрещение которых и определяло его творчество. В течение восьмидесяти пяти лет, в эпоху крепостничества, в годы финансового прожектерства, в период революционного народничества, в канун полного дворянского оскудения — длинной цепью запрещений, рескриптов и преград правительство надеялось регулировать искусство в нужном ему направлении. Но сквозь все преграды и запрещения в театр врывалась бурная разнообразная жизнь, которая неслась за его стенами и подавить которую он не был в состоянии. Испытывая на себе влияние зрителей, с каждой новой эпохой приносивших свои взгляды и стремления, этот единственный в течение пятидесяти лет драматический театр царского Петербурга испытывал и противоречия социальных устремлений различных, все дифференцирующихся слоев зрителей, посещавших его спектакли. В конце концов придворный аристократический зритель должен был отойти от него, предоставив Александринский театр растущей буржуазии. Из‑за сложности внутренних и внешних позиций театра было очень сложно и разноречиво и его мастерство

Если применительно к Малому театру можно говорить об особом едином стиле русского реализма и особом языке, которым говорило его искусство, то в Александринском театре всегда существовало несколько сценических направлений. Глухая и скрытая борьба велась внутри театра, вырываясь наружу в ярком противопоставлении Каратыгина и Мартынова, Самойлова и Васильева. Ни в первые годы существования, ни в течение своей долгой жизни театр не стал представителем передовой литературы. Шекспир и Шиллер, Мольер и Бомарше, Гоголь и Грибоедов, Островский и Тургенев тонули среди низкопробного литературного материала, почти ежевечерне заполнявшего сцену Александринского театра. Передовые течения эпохи вторгались в него порою искривленно и всегда против воли его руководителей. Занимая охранительные позиции, он в десятках и сотнях пьес, драм и комедий, следовал уваровской формуле — «православие, самодержавие и народность», — проповедовал мораль собственничества. Его философия жизни, выражавшаяся в произведениях {205} его присяжных драматургов (в тридцатых годах — Кукольника и Полевого, а в восьмидесятых — Дьяченко и Крылова), покоилась на защите классового равновесия, на сентиментальной проповеди «милости к падшим» и на уважении к жизненному благополучию. Часто великие идеи, выдвинутые той или иной эпохой, появлялись на его сцене приниженными и упрощенными, и тогда взамен народничества театр предлагал благопристойное сотрудничество помещиков и крестьян, а в противовес мечтам о социальных реформах в восьмидесятых годах — борьбу со взяточничеством в рамках установленного государственного строя. После официальной отмены крепостного права он готов был осудить ужасы крепостничества, но отказывался посягать на основы дворянской монархии. Каждую позицию он уступал с трудом, подыскивая себе драматургов, которые могли бы вполне выразить реакционную идеологию, проводником которой должен был являться Александринский театр.

Он воспитывал преимущественно блестящего актера-профессионала, заботясь больше о внешнем техническом мастерстве, чем о глубоком создании образов. Он оставался всегда театром отдельных актеров и не становился театром единого коллектива. Единичные выдающиеся актеры могли вырываться из общей удушающей атмосферы театра для того, чтобы показать зрителю страшную картину современной русской жизни или раскрыть глубокие мысли классиков.

Актер испытывал на себе со всей силой трагические противоречия жизни. Поставленный в положение чиновника, чувствовавший себя на службе у правительства, поневоле добивавшийся выслуги по бюрократической линии, он часто терял свежее и острое мировосприятие, с которым приходил в театр. И чем более настойчиво он хотел выйти за пределы торжественного и украшающего искусства, тем противоречивее и несчастливее оказывалась его личная и художественная судьба.

Постоянно противополагаясь друг другу, боролись в театре всеукрашающая идеализация, припаянная к проповеди «православия, самодержавия и народности», и могучий социальный реализм, который в шестидесятых-семидесятых годах обозначился именем Островского. Наследию французского классицизма и урапатриотическим драмам Кукольника противопоставлялись немногие гениальные комедии Гоголя, буржуазной французской драме — резкая сатира Сухово-Кобылина.

{206} Основной и главенствующей линией сороковых годов являлось искусство Каратыгина. Любимый актер императора, торжественный проводник официального патриотического романтизма, Каратыгин нес с собою мерное и пышное актерское искусство, приукрашавшее жизнь и уводившее зрителя в мир эффектных вымыслов. Великолепие императорской России, роскошь царского дворца, послушная подчиненность охранительной морали составили содержание его игры. Его походка была величественна, переливы и раскаты его голоса могущественны, а выражаемые им страсти — неистовы. Но все его незаурядное мастерство в целом оставалось формальным и парадным, а зритель видел в его образе отраженное сияние его покровителя — императора Николая.

Но рядом с великолепием каратыгинской игры в том же самом Александринском театре — уже не в мелодрамах Коцебу и не в трагедиях Кукольника — жило течение, которое олицетворялось Мартыновым. Вместо приукрашенной жизни и выверенной размеренности Каратыгина Мартынов уходил корнями в современность и первый принес на сцену образы «бедных людей», которых в те годы только начинал описывать Достоевский. Вместо привычных амплуа героев и любовников Мартынов рисовал «среднего человека», которого встречал или на Невском проспекте, или в чиновничьей лачуге на Песках, или в правительственной канцелярии. С неожиданным для Александринского театра острым и трогательным мастерством Мартынов на основе легкой комедии или водевиля наполнил сцену не игрой масок, а трепетным ощущением жизни; на смену приподнято холодной декламации о высоких и благородных чувствах и о неизменной доблести верноподданного гражданина он принес подлинный гуманизм, который сделал его героем целой театральной эпохи и который заставлял забывать привычную аляповатость спектаклей Александринского театра. И насколько Каратыгин был обласкан внутри Александринского театра, настолько мартыновская линия встречала отпор со стороны управлявших театром чиновников, которые предпочитали послушное искусство.

И снова в шестидесятых-семидесятых годах новое противопоставление возникло на сцене Александринского театра. Психологизм и гуманизм, которые выразились впервые в Мартынове, на этот раз были продолжены мучительным и тревожным искусством Павла Васильева. Продолжатель мартыновской линии, он с особой чуткостью {207} увидел противоречия, заключенные в России растущего капитализма, и те изменения психологии, которые новая эпоха вызывала в различной социальной среде. Он тревожно откликался на ощущение потерянности и раздвоенности «бедных людей» и с насмешкой рисовал образы скудеющего дворянства.

А рядом Самойлов своим огромным мастерством сценически закреплял галерею представителей современного ему общества. Уже нельзя было целиком опираться на каратыгинские традиции. Они должны были подвергнуться ревизии и пересмотру. Самойлов делал это виртуозно и тонко. Не отказываясь от приукрашивания действительности, он ввел его в более строгие и правдоподобные рамки. Мастер сценического рисунка, он был создателем особого буржуазного светского стиля. Если искусство П. Васильева было тревожно, то мастерство В. Самойлова — спокойно и точно. Васильев смотрел на жизнь с беспокойством и недоумением, Самойлов скользил по ней взглядом умного наблюдателя и кое в чем равнодушного зарисовщика. Философия искусства Васильева и Мартынова сводилась к мысли о социальной несправедливости и противоречивой неурядице жизни; Самойлов предпочитал отгораживаться и заслоняться спокойными рамками эстетически уравновешенного театра.

К восьмидесятым годам на сцене Александринского театра создалось общество блестящих актеров, которые учли опыт сценической культуры предшествующих десятилетий. То была плеяда Савиной, Давыдова, Варламова, Стрельской. Казалось, что на короткое время Александринский театр приобрел свой определенный и точно выраженный стиль. Актеры этого периода соединили блеск отточенного мастерства с наблюдательностью и прекрасной характерностью. Как и прежде, Александринский театр оставался в стороне от общественных течений, несших в себе революционное зерно. Как в прежние годы репертуар возглавляли Кукольник и Дьяченко, так теперь он заполняется пьесами Невежина и Шпажинского. В его внешне спокойной атмосфере актеры создают ряд завершенных и ярких образов. Спокойствие было мнимым, и равновесие временным. В тихой заводи Александринского театра продолжалась прежняя борьба. Новое и ошеломившее всех зрителей мастерство Савиной соединило четкий психологический рисунок с такой правдивой внешней характерностью и с таким редким знанием действительности, которые сделали ее первоклассным художником. Давыдов {208} сочетал сентиментальность восприятия с предельной технической виртуозностью. Стихийное дарование Варламова, вырываясь за рамки привычного театра, со всей силой неистощимой неожиданности и юмора рисовало купцов, водевильных папаш и жителей Песков.

Приход Мейерхольда в десятых годах XX века должен был оживить спокойное течение Александринской сцены. Но мечта Мейерхольда о театре классического мастерства не осуществилась. Он остался в театре одиночкой. Между тем как великолепные актеры, порою теряя самих себя, разыгрывали репертуар Потапенко и Рышкова, Мейерхольд, ставивший Мольера и Лермонтова, пытался провести на сцену Александринского театра большую литературу, не имея, однако, возможности скрепить труппу в единое целое. Она осталась такой же разрозненной, какой была в течение прежних восьмидесяти лет. Только отдельные замечательные актеры являли порою пример высокого искусства, и в дни таких спектаклей перед зрителем проходила вызванная талантом художника современная или прошлая жизнь, и зритель в ужасе или восторге прикасался к волнующим его проблемам или к образам классического репертуара.

Нет ничего удивительного, что вместе с революцией расшаталось и рассыпалось здание императорского театра. Скорее чем какой-либо другой театр, Александринский обнаружил, что у него не было объединяющей линии: более того, у него не было единой труппы. Еще в канун революции умерли Савина и Варламов, а в первые же ее дни большое количество крупнейших актеров, в том числе и Давыдов, покинули его. Наступила пора пересмотра тех традиций, которыми жил театр. Театр пытается очистить подлинное зерно сценической культуры, перейти к большому искусству настоящего. Этот перелом совершается в театре болезненно и длительно. Нужно было создать новое ядро актеров, объединить их общей идеей и научить их «слушать революцию». Не все попытки на первых порах увенчались успехом. Самые корни искусства Александринского театра нуждались в ревизии. Основу приходилось искать не столько в репертуаре, сколько в актерском мастерстве и в его традициях. Потому сейчас особенно значительными для жизни бывшего Александринского театра являются вопросы мировосприятия и миросозерцания. За любовью к внешнему украшательству открываются нити, связывающие искусство современности с Мартыновым и Павлом Васильевым. В поисках своих традиций Театр драмы, {209} видимо, остановится не на помпезности каратыгинских трагедий и не на внешнем жанризме Самойлова, а, учтя все совершенство и блеск их техники, — на том умении видеть жизнь, образцы которого показали Мартынов, Васильев и их продолжатели. Современность крепко стучит в стены старого императорского театра. Новые темы и новый типаж завоевывают его сцену. Радость театрального мастерства не покидает его. Тем увереннее должны быть его шаги по овладению всей глубиной и пафосом современного актерского мастерства, чтобы он мог быть подлинно живым театром, а не только пышным образцом прежних достижений и противоречий.

1932

# **{****210}** Комиссаржевская[[185]](#endnote-186)

Деятельность Веры Федоровны Комиссаржевской относится к очень важному времени истории России. Комиссаржевская впервые появилась на сцене в годы нарастания революционного движения. Расцвет ее таланта связан с кануном революции 1905 года.

Комиссаржевская играла недолго — всего восемнадцать лет, срок для драматической актрисы небольшой. Но уже после первых трех-четырех лет ее деятельности для всех стало ясно, что на сцену пришла актриса, не похожая на других, создавшая свой собственный стиль, артистка, значение и влияние которой перерастало рамки узкоэстетических требований, артистка, острее и ярче других передававшая мысли и настроения современной ей демократической интеллигенции.

По силе окружавшей ее нежной и восторженной любви зрителя Комиссаржевская могла равняться только с Ермоловой. Именно демократическая студенческая молодежь и интеллигенция находили в ее беспокойном творчестве, в ее непрестанных поисках отклик своим волнениям, переживаниям и мыслям. Комиссаржевскую любили больше, чем актрису, — ее любили как личность, как близкого друга. Ее гастроли по провинции сопровождались не только неизменным успехом — они становились крупнейшим событием в культурной жизни города. Ее смерть вызвала взрыв горя у широких масс населения, и ее похороны превратились в массовую демонстрацию уважения и любви к актрисе, до конца отдавшей всю свою жизнь искусству.

Самый ее актерский облик, так неотразимо завладевавший вниманием зрительного зала, очень сложен, а ее путь в искусстве был отмечен исканиями, результаты которых порою приводили ее к их отрицанию. Но как бы ни блуждала Комиссаржевская и в личной жизни, и в творчестве, и в теоретических воззрениях, она неизменно оставалась предельно искренней, и от нее отпадало малейшее подозрение в фальши или лжи. И как бы ни расценивали современники {211} пределы таланта Комиссаржевской, все признавали огромный общественный резонанс, вызываемый ее творчеством, — ее имя слишком много значило в русской культуре. Оттого-то вокруг Комиссаржевской постоянно вспыхивала борьба, и многие художественные группировки предреволюционных лет мечтали встретить ее в числе своих сторонников. Комиссаржевская не могла оставаться нейтральной. Будучи не только очень восприимчивой, но и беспрерывно ища ответа на существеннейшие жизненные, общественные проблемы, поднимая их до высокой поэтичности, она сама охотно включалась в литературно-театральные споры тех лет.

Испытанный Комиссаржевской успех не сделал прожитую ею жизнь счастливой. Казалось, существовало непримиримое противоречие между громкой завоеванной ею славой и теми печалями, которые постоянно падали на ее долю в личной жизни. Нужно было много внутренней силы, чтобы наперекор всем препятствиям сохранить веру, заражавшую зрителей, несмотря на печаль и горечь отдельных образов. Воспоминания современников постоянно воскрешают мечту о счастье, о прекрасном и светлом будущем, которую с подлинной человечностью передавала со сцены Комиссаржевская. Страстно и настойчиво она утверждала на сцене образ гармонического человека; громко звучал ее призыв изменить быт, искривляющий человека и мешающий расцвету его лучших качеств. Она жила повышенно нервной и напряженной жизнью: она бередила, тревожила общественную совесть; она не мирилась с действительностью — в моменты наивысшего подъема своего творчества она ярко выражала устремление народа к свободе.

## 1

Вера Федоровна Комиссаржевская родилась 27 октября 1864 года. Ее отец, известный певец Федор Петрович Комиссаржевский, был не только выдающимся художником в своей области, но человеком разносторонних интересов и постоянной творческой неудовлетворенности. Ее мать, Мария Николаевна Шульгина, была прекрасной певицей и музыкантшей.

Художественные вкусы родителей многое определили во взглядах, симпатиях и антипатиях Веры Федоровны. С раннего детства она попала в среду, интересующуюся преимущественно искусством и органически враждебную буржуазной {212} успокоенности. Среди современных певцов Ф. П. Комиссаржевский выделялся тонким художественным вкусом и общей высокой культурой. В отношении к искусству он сохранял непримиримую требовательность. Настоящий певец-мастер и отличный актер, он обладал характером увлекающимся и экспансивным. Оптимистичный и светлый в своем существе, он часто отдавался полету своей великолепной и безудержной творческой фантазии, открывавшей перед дочерью непредвиденные просторы. Не случайно он затем в своих поисках столкнулся с К. С. Станиславским, приняв ближайшее участие в организации Общества искусства и литературы и горячо разделяя реформаторские стремления будущего великого режиссера. В доме Комиссаржевского можно было встретить композитора М. П. Мусоргского, крупнейшего певца-актера Ф. И. Стравинского, артиста-литератора И. Ф. Горбунова, певца Сариотти и многих других представителей артистического и литературного мира. Встречи с ними не могли пройти бесследно для девочки, тем более что сам Ф. П. Комиссаржевский всеми силами старался привить дочери любовь к искусству как явлению, занимающему в жизни первенствующее место.

В семейном кругу он часто читал вслух произведения русских классиков — Пушкина, Гоголя, Тургенева. Он неизменно внушал дочери мысли, которые впоследствии повторял ей уже стариком в одном из последних к ней писем. Он писал, что перед ней стоит выбор между «пирогом с вкусной начинкой», и тогда она «должна пристать к среде объедал», и «служением чистому идеалу» — и тогда она «должна стать революционеркой». «Твое призвание не наслаждаться, а страдать, и ты должна или уйти, порешив, что не способна на самопожертвование во имя правды, или пристать к среде грызунов и служителей мамоны»[[186]](#endnote-187). Сам он никогда не принадлежал к числу «объедал» и «грызунов». В деятельности дочери он хотел увидеть воплощение не достигнутого им самим идеала. Влияние на нее он сохранял до конца своих дней, получая в ответ такую же непреходящую привязанность. Дружба Комиссаржевской с отцом проходит через десятилетия, принимая с течением времени все более восторженный характер с его стороны.

Ее ранние годы прошли в счастливой и благополучной обстановке. Нервно и жадно она впитывала в себя первые впечатления жизни. Но призывы отца, пробуждавшие в ней хорошие чувства и мысли, не были поддержаны последовательно {213} ясным воспитанием. Свою художественную недисциплинированность, свои неотчетливые мечты, свой философский идеализм отец перенес и на воспитание дочери. Атмосфера высокого искусства, окружавшая ее с детства, была оторвана от внимательного изучения действительности. При всей любви к ней родителей она была, по существу, предоставлена самой себе, и первые же горькие переживания, выпавшие на ее долю в юности, тяжело на ней отразились.

Сохранилась следующая характеристика десятилетней Комиссаржевской, данная ей ее воспитательницей и другом А. П. Репиной: «Худенькая, хрупкая девочка с темными глазами и светлыми кудрявыми волосами, с подвижным, вечно изменявшимся выражением лица, впечатлительная, откровенная, добрая, ласковая, вспыльчивая, но отходчивая, Верочка чутко относилась ко всему окружающему. Своим детским сердцем она многое понимала в отношениях старших и рано узнала горести жизни… Безалаберность воспитания и образования Веры Федоровны видна уже из того, что она перебывала во многих учебных заведениях, оставаясь везде самое непродолжительное время… Только благодаря своим исключительным способностям Вера Федоровна могла приобрести те знания, которыми обладала впоследствии. Вера Федоровна не отличалась в детстве прилежанием и усидчивостью, но у нее была поразительная память. Стихи она запоминала, прочтя один раз. Виденное и прочитанное она пересказывала живо и образно. Грамматику всех языков она ненавидела. Она не признавала никакой дисциплины, никакой систематичности. Учитель-студент, занимавшийся с ней одно время, приходил в восторг от ее способностей, отзывчивости, оригинальности и с юмором рассказывал об ее ученических тетрадях, в которых трудно было найти начало и конец, так все в них было перепутано, перечеркнуто, зачерчено и разрисовано. Молодому репетитору-студенту нравилась эта оригинальность, но строгий педагог пришел бы, наверно, в отчаяние»[[187]](#endnote-188).

При своей нервозности, остром восприятии жизни юная Комиссаржевская не могла не испытывать сильного влияния окружающей ее театральной атмосферы, и хотя Ф. П. Комиссаржевский не готовил свою дочь в актрисы, она не избежала повышенного интереса к театру. Как бы страстно ее отец ни любил искусство, он слишком хорошо знал тяжелый путь русской актрисы и ясно предвидел препятствия и трудности, которые встретила бы его дочь, {214} проводя в жизнь то понимание сценического искусства, которое он сам в нее вложил. Но репетиции, домашние любительские спектакли, интересы взрослых, в обществе которых она постоянно бывала, не отталкивали ее от театра, а, наоборот, сближали с ним, будоражили и возбуждали.

Ее особенно увлекали репетиции, проводимые Ф. П. Комиссаржевским дома. Здесь как будто приоткрывалась для нее таинственная завеса, отделяющая неведомое и заманчивое явление спектакля от неискушенных, но любопытных зрителей. Комиссаржевская наблюдала за тем, как постепенно складывался у ее отца сценический образ Фауста или Ромео; вдумчивость и серьезность, с которыми он относился к своей работе, вселяли в нее еще большее уважение к театральному искусству и сознание его важности. Но она следила не только за подготовкой Ф. П. Комиссаржевским отдельных партий, порою она присутствовала при репетициях целых оперных сцен. Она видела, как пытливо работали актеры-певцы над сценами Марины, Самозванца и Рангони в «Борисе Годунове» Мусоргского. Она смотрела, как облекалась живой плотью встреча Дон Жуана и Донны Анны в «Каменном госте» Даргомыжского. Эти репетиции отчетливо обнаруживали прогрессивные стремления Ф. П. Комиссаржевского и поддержку им новаторских начинаний великих русских композиторов, еще не встречавших сочувствия у обычного посетителя оперных премьер.

Вере Комиссаржевской, подобно почти всем детям актеров, хотелось подражать спектаклям взрослых. Дар импровизации был присущ ей с детства. По рассказам матери, она часто рассаживала сестер, «как в партере театра, и устраивала спектакль. Сюжет состоял большей частью в том, что старая дева, воображая себя интересной, кокетничала с молодежью, которая поднимала ее на смех. Роли всех лиц исполняла Вера одна, очень талантливо и комично, так что в комнате все время слышался смех и просьба детей о повторении. Десяти лет спектакли ее были серьезней, так как в них входила музыкальная часть: сцены из опер, где участвовал отец. Его роль она брала на себя, а сестре своей Наде предоставляла роль партнера, делая ей вполне правильные указания»[[188]](#endnote-189)…

Для нее не прошло бесследно восхищение, которое она вызывала у «взрослых зрителей». А. П. Репина вспоминает, что писатель Шеллер, наблюдая за игрой тринадцатилетней девочки, очень хвалил ее и пророчил ей славу артистки. {215} Значительно позднее, когда Вера стала взрослой девушкой, признал в ней артистку и ее отец.

Страстно привязанная к отцу и матери, близкая свидетельница нервных переживаний взрослых, Комиссаржевская болезненно восприняла первые драмы, случившиеся в ее семье. Девяти лет она потеряла любимого брата. Через несколько лет на ее глазах произошел разрыв отца с матерью. Хотя она навсегда сохранила дружеские отношения с каждым из них (Мария Николаевна пережила свою дочь; она старалась не пропускать спектаклей с ее участием), уход отца столкнул Веру с требовательным вопросом о справедливости и несправедливости, который затем будет долго ее волновать. Так случилось, что она сама привезла матери письмо от отца с сообщением о разрыве. Она ощутила боль неожиданного удара, обрушившегося на мать, и была поставлена в непосильное положение судьи над самыми любимыми людьми и выбора между ними. Оставаясь с матерью, она тосковала об отце. Живя у отца, она тосковала о матери.

Комиссаржевская потеряла чувство семьи. Став уже большой актрисой, она, вспоминая детство, с горечью рассказывала о своих «не детских», по существу, переживаниях, заставивших ее преждевременно повзрослеть и задуматься над жизненными противоречиями.

В конце семидесятых годов, после развода с женой, Ф. П. Комиссаржевский уехал за границу. Начавшаяся кочевая жизнь сделала для Веры Федоровны систематическое образование окончательно недоступным. Жизнь бросала ее то в Петербург, где она жила со своей воспитательницей А. П. Репиной, то в Вильно — к матери, то в деревню — к тетке. Частая оторванность от близких, постоянная перемена учебных заведений, материальная необеспеченность еще болезненнее отражались на ее и без того неуравновешенном характере и заставляли судорожно искать прочной основы в жизни — верной привязанности, крепкой дружбы, большой любви. Ее природный оптимизм не давал ей целиком замкнуться в печальных переживаниях, он бурно искал выхода, и беспокойная, нервная, трепетная Комиссаржевская легко переходила от грусти к радости и от смеха к слезам.

Пришла первая, целиком охватившая молодую Комиссаржевскую любовь, доставившая ей счастье и радость, «светлое ликование молодости, беззаветное, самонадеянное»[[189]](#endnote-190). Казалось, что она встретила человека, который по-настоящему поможет ей и заполнит внутреннюю, постоянно {216} ею ощущаемую трещину. Это был молодой и талантливый художник граф Муравьев. Комиссаржевская глубоко полюбила его; ее не страшили денежные трудности, в свои девятнадцать лет она со всей искренностью верила в будущее.

Она переживала один из самых счастливых и безоблачных периодов жизни. Но чем счастливее были короткие полтора-два года, тем страшнее оказалась для Комиссаржевской неожиданная и ошеломляющая развязка. Ее муж, которому она так верила, холодно ее обманывал. Этот удар разрушил ее веру в жизнь. Она увидела себя внутри замкнутого и безвыходного круга. Она существовала, но не жила. Комиссаржевская вновь остановилась в недоумении перед жизненными противоречиями, разгадки которых не могла дать окружающая среда. Почти шесть лет она опять живет то с матерью, то с сестрой, без твердой цели, без определенного заработка, не понимая, что же делать и куда направить свои интересы.

В поисках выхода она возвращается к мечтам о сцене. В сценической деятельности она надеется найти спасение. За это время ее взгляды стали глубже и значительнее. Ощущение горя, страдания и несправедливости сплеталось в ней с неистребимой любовью к жизни и людям. Ей казалось, что в искусстве она найдет себя и через искусство принесет людям недостающую им радость. А ее театральные опыты как будто укрепили уверенность в актерских возможностях.

Действительно, ее выступления в любительских спектаклях взрослой девушкой заставили зрителей почувствовать в ней выдающийся драматический талант. Ее участие в водевиле «Вспышка у домашнего очага» обнаружило особый, волнующий темперамент и неподдельную грацию. Вскоре, по совету матери, она начинает брать уроки у В. Н. Давыдова. Они не привели к результатам не то потому, что В. Н. Давыдов, по свидетельству Е. П. Карпова, не находил в ней необходимых данных и «не пророчил ей блестящей артистической карьеры»[[190]](#endnote-191), не то потому, что у него не хватило времени и он советовал ей поступить в театральную школу, на что она не согласилась, верная инстинктивному нежеланию подчиняться строгим систематическим правилам. Она предпочла школе занятия со своим отцом.

Уроки у отца явились ее первым соприкосновением с большим искусством. В это время Ф. П. Комиссаржевский принимал ближайшее участие в организации совместно с {217} К. С. Станиславским и А. Ф. Федотовым знаменитого Общества искусства и литературы.

Если в юности Ф. П. Комиссаржевский запрещал дочери пение — да она сама не очень им увлекалась, — то теперь она занимается пением серьезно. Впоследствии — и очень скоро — свой пленительный голос она действительно широко использовала на сцене, но уже в качестве драматической актрисы.

Короткая поездка по провинции с оперными отрывками под руководством отца и с участием его учеников, однако, осталась исключением, и Зибель в «Фаусте» и няня в «Онегине» уже больше не встречались на пути ее актерской деятельности. Оперная карьера не привлекала Комиссаржевскую — драма была ей намного ближе и шире раскрывала ее возможности. Первое же крупное и очень успешное «любительское» выступление в петербургском морском собрании флотского экипажа в роли Зины в «Горящих письмах» Гнедича оказалось памятнее и дороже. Значительнейшим же и поворотным пунктом в жизни Комиссаржевской явилось ее участие в «Плодах просвещения» Л. Толстого в Обществе искусства и литературы.

Актер Художественного театра В. В. Лужский так описывает Веру Федоровну этого периода (1891): «Голос у Веры Федоровны грудной, хотя чуть как бы посипывает, но волнующий, манящий, берущий в полон разговаривающего или слушающего. Фигурка гибкая, изящная. Манеры тоже природной женской грации. Платье — чаще одного тона, цельное, реже — простая гладкая юбка, под нее кофточка английского фасона, галстук»[[191]](#endnote-192). К. С. Станиславский вспоминает: «Скрываясь от всех, она, под собственный аккомпанемент гитары, вполголоса напевала грустные цыганские романсы о погибшей любви, измене и страданиях женского сердца»[[192]](#endnote-193).

В спектакле «Плоды просвещения», который стал крупнейшим сценическим достижением благодаря зорко схваченной типичности и редкой слаженности ансамбля, состоялась самая важная из ее творческих встреч со Станиславским как режиссером и актером (Станиславский был ее партнером и в возобновленных «Горящих письмах»); этот спектакль сам Станиславский считал одним из серьезных этапов своего творчества.

Именно в «Плодах просвещения» Станиславский, по собственному признанию, «научился делать мизансцену, в которой само собой вскрывалось внутреннее зерно пьесы», и «нашел побочный ход к душе артиста — от внешнего к {218} внутреннему, от тела к душе, от воплощения к переживанию, от формы к содержанию»[[193]](#endnote-194). В. Ф. Комиссаржевская, игравшая Бетси, неразрывно слилась с общим великолепным ансамблем. «Такой барышней бывшего дворянского круга, а именно круга семей Толстых, Давыдовых, Лопатиных — туляков и орловцев — семей, приблизившихся к разночинству, к влиянию профессорских и докторских кружков, с налетом цыганщины, начинающегося декадентства, — такой Бетси, как В. Ф., не было ни на одной из сцен… Ее задор, молодое любопытство, шик во вскиде лорнета к глазам и вместе с тем характерная тупость глаза от сознания своего превосходства при лорнировании трех мужиков с фразами: “Вы не охотники? Тут к Вово должны были прийти охотники” — несомненно удовлетворили бы все сложные требования Немировича-Данченко и Станиславского, даже после выработанной ими художественной актерской линии. Какая и тогда была в этой актрисе загорающаяся и зажигающая окружающих сила!»[[194]](#endnote-195) — вспоминает тот же В. В. Лужский.

Так судьба на самой заре ее деятельности свела ее с будущими создателями театра демократической интеллигенции. Если она и рассталась с ними, то их общественно-творческие задачи во многом совпадали и навсегда сохранили родственность.

Решение Комиссаржевской стать актрисой окончательно оформилось несколько поздно для начала артистической карьеры — она приближалась к тридцатилетнему возрасту. Но Комиссаржевскую это беспокоило мало: она пришла к театру как к огромной жизненной задаче, как к освобождению от терзавших ее жизненных противоречий, а не как к месту применения личного обаяния и профессионального, отточенного мастерства. Комиссаржевская смотрела на актерское искусство как на нравственную миссию, и ее сжигала доставлявшая ей огромную творческую радость потребность заражать зрителя самыми искренними и захватывающими переживаниями. Она была пронизана неотчетливо волнующим ожиданием — что должно случиться в искусстве, в жизни нечто громадное.

## 2

Осенью 1893 года Комиссаржевская начала карьеру профессиональной актрисы в Новочеркасске в антрепризе Н. Н. Синельникова, куда она поступила при содействии известного актера И. П. Киселевского, хорошо знавшего {219} Комиссаржевскую по спектаклям с ее участием в кусковском Летнем театре под Москвой. Комиссаржевская вошла в одну из лучших русских антреприз, но и у Синельникова господствовали трудные условия провинциальной работы. Далекая от узкого профессионализма, она покорно подчинилась ранее ей незнакомой быстрой подготовке ролей и разделяла судьбу всех провинциальных актеров той эпохи.

«На рождестве, — вспоминает ее мать, — Вера участвовала два раза в день, а между спектаклями днем и после вечернего спектакля была занята репетициями. Давали ей все новые для нее роли, и только с ее памятью она могла справиться с такой работой. Играла она то ямщика, то горничную, то гимназиста, то модистку…»[[195]](#endnote-196). Она отдавалась этой работе до конца, не жалея ни себя, ни своих сил. Обстановка жизни профессионального театра была для нее тяжела. На первых порах ее окружало недоверие товарищей и зрителей. Острили над тем, что у нее длинная фамилия. Одна из премьерш, согласно невеселым обычаям тех лет, старалась сорвать успех Комиссаржевской. Но талант Комиссаржевской и ее обаяние победили. Она нашла опору и поддержку в лучших актерах коллектива — в И. П. Киселевском и Н. П. Рощине-Инсарове, много повлиявших на перемену к ней отношения внутри труппы. Первый же ее бенефис, назначенный по настоянию труппы, принес ей радостный успех.

Один из новочеркасских театральных критиков писал: «Как знать, быть может, недалеко время, когда новочеркасский театр будет гордиться тем, что его сцена первая приютила чудный цветок театрального мира»[[196]](#endnote-197). За Новочеркасском последовали гастрольные спектакли в Тифлисе, где успех повторился с не меньшим блеском. Летний сезон в популярном театре в Озерках под Петербургом упрочил репутацию Веры Федоровны, познакомил с ней петербургскую публику и в особенности петербургских театральных деятелей, обративших внимание на новую пленительную и своеобразную актрису. И окончательно утвердилась слава Комиссаржевской в Вильно, в антрепризе К. Н. Незлобина. Вряд ли можно найти много примеров такого стремительного подъема и такого быстрого утверждения известности. Комиссаржевская в течение одного-двух сезонов достигла такой популярности, какой актеры порою добиваются долгими годами.

Первые шумные победы Комиссаржевской отнюдь не исчерпывали ее актерских данных. Первоначально зритель {220} бывал побежден непосредственной наивностью и ласковой грацией актрисы. Было что-то особое в этой актрисе, в самом тембре голоса, в пленительности ее движений, в непредвиденной смене ритмов — в том, что постоянно за ее врожденной сценичностью проглядывало нечто, выходящее из рамок просто театральности — может быть, обаяние и значительность ее личности. Каждый сезон, расширяя ее репертуар, приоткрывал новые стороны ее дарования. Комиссаржевская притягивала к себе внимание зрителей тем, что каждая новая роль являлась для нее новой человеческой жизнью.

О масштабах работы Комиссаржевской в эти годы можно составить представление по количеству сыгранных ею ролей; их девяносто. Первый успех принесли ей водевили, в которых она, согласно терминологии старого амплуа, исполняла роли инженю, вплоть до ролей травести. Она заражала непосредственной веселостью, живостью и лукавым юмором. Она легко и музыкально пела куплеты. В затасканные положения она вносила свежие человеческие чувства и заменяла водевильные маски убедительными характерами. Она делала неожиданно живыми и увлекательно задорными десятки образов в одноактных, то переделанных с французского, то оригинальных шутках, сценах и комедиях В. Крылова, Щеглова, Гнедича. Среди ходовых в то время водевилей, подобных «Женской чепухе», «Под душистою веткой сирени», «Мышеловке» и т. д., только изредка игрались водевили Чехова «Медведь» и «Предложение». Благодаря ее участию много раз виденные и приевшиеся пьески повторялись вновь и вновь. Научившись владеть словом, движением, она постепенно ощутила себя подлинной хозяйкой сцены.

Успех и радость творчества окрылили Комиссаржевскую. Впервые после пережитых трагедий она ощутила, что живет не напрасно; перед ней вновь раскрылся не сумрачный, а радостный мир. Она наполняла сцену победоносным чувством освобожденной и вновь расцветшей личности. Совершенно справедливо один из первых рецензентов игры Комиссаржевской подчеркивал силу ее актерской индивидуальности: «Оценивая талант г‑жи Комиссаржевской, невольно приходится остановиться над одной своеобразной чертой в ее игре: личность артистки Дает всегда окраску исполняемой роли… в личности ее заключается та святая искорка, тот заветный огонек, который составляет секрет чарующего впечатления, производимого на зрителя игрой молодой артистки»[[197]](#endnote-198).

{221} Комиссаржевская не могла не чувствовать, что ее дарование шире и значительнее легкого водевильного репертуара. Ее влекли другие, более серьезные переживания. Постепенно в ее репертуар входят крупные роли. Она играет царицу Анну в «Василисе Мелентьевой» Островского и Гедеонова, Елецкую в «Вечере в Сорренте» Тургенева, Лизу и Софью в «Горе от ума» Грибоедова, из иностранной классики — Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера, Юдифь в «Уриэль Акосте» Гуцкова, Розину в «Севильском цирюльнике» Бомарше. Некоторые из ролей тех лет стали потом ее артистическими вершинами. Таковы Варя в «Дикарке» Островского и Соловьева, Лариса в «Бесприданнице», Негина в «Талантах и поклонниках» Островского. Она впервые сталкивается и с образами современных девушек и женщин, занявшими такое важное место в ее творчестве: Рози («Бой бабочек» Зудермана), Лидия («Золото» Вл. И. Немировича-Данченко), Оля («Елка» Вл. И. Немировича-Данченко). Она победила и в этих ролях. После виленских сезонов у Незлобина она получила приглашение вступить в труппу императорского Александринского театра.

Виленские зрители простились с Верой Федоровной тепло и трогательно. Ее мать вспоминает: «По окончании “Бесприданницы” вызовам не было конца. В публике слышались слезы, возгласы: “Не забывайте нас”, “Храни вас бог” и т. п. От уборной до ее квартиры ее провожала публика и кричала: “До свидания, Вера Федоровна, до свидания”», а на вокзале «от входных дверей… вплоть до платформы стояла публика шпалерами, с двух сторон, и бросала цветы ей под ноги»[[198]](#endnote-199).

Так окончился первый, безмятежный период творческой жизни Комиссаржевской. Многие из сыгранных ею тогда ролей она переносит на Александринскую сцену, где они получают окончательную отделку, отточенную форму и большую глубину. Но вместе с тем наступила пора ее зрелости и началась упорная, длившаяся всю жизнь борьба за утверждение своей творческой индивидуальности и своего понимания театра. Комиссаржевская вплотную подошла к решению вопроса о значении искусства. Уже в первые сезоны одновременно с радостным чувством актерского творческого наслаждения она узнала, какую силу таит в себе актер и какой мощный духовный отклик способен он вызывать у зрителя. Ее вступление в Александринский театр с его прославленной, стоявшей на вершине профессионального мастерства труппой было для нее важнейшим {222} жизненным шагом. Она с тревогой и надеждой задумывалась: что-то ждет ее в Петербурге?

Первоначально Комиссаржевская исполняла роли, сыгранные еще в провинции. С первых же спектаклей стало ясно, что Комиссаржевская принесла на сцену Александринского театра новые и неожиданные для этого театра ноты. Эти новые тревожные ноты не могли не затронуть зрителя, и прежде всего зрителя молодого и демократического, увлеченного дарованием В. Ф. Комиссаржевской, разрушавшим привычное спокойствие Александринского театра.

Влияние императорского двора, неизбежная зависимость от закосневшего бюрократического управленческого аппарата наложили тяжелую печать на Александринский театр и разрушительно влияли на творчество его лучших актеров. Комиссаржевская принадлежала к тем художникам сцены, которые, подобно Станиславскому и Немировичу-Данченко, мечтали об обновлении театра через приближение его к современности и к современной литературе; к тем художникам, которые всем своим жизненным опытом были связаны не с изжитыми или изживающими себя сценическими трафаретами, а с современной жизнью. Она была органически чужда среде, окружавшей Александринский театр. Атмосфера «Александринки» была прямо противоположна атмосфере, которую искала Комиссаржевская.

Вскоре после первых успешных выступлений на этой сцене Комиссаржевскую охватило чувство беспокойства. В ее репертуаре за годы работы в Александринском театре числилось более пятидесяти ролей. Различные по жанру и масштабу, в подавляющем большинстве они относились к ролям центральным, способным вполне удовлетворить любую актрису, добивавшуюся крепкого сценического положения, оставалось лишь закрепить его, но это вполне завидное положение не отвечало возраставшим требованиям Комиссаржевской к театру и к актеру. Как бы ни были для нее интересны такие роли, как Лариса в «Бесприданнице», Заречная в «Чайке», Офелия в «Гамлете» или Маргарита в «Фаусте», они тонули в огромном количестве пьес-однодневок, быстро сходивших с репертуара и не допускавших углубленной работы, на которую надеялась Комиссаржевская; те же роли, которые ее истинно волновали, она играла по два‑три раза в сезон, ощущая полный и несомненный разрыв между своими возможностями и предоставляемым ей текущим репертуаром. Современные {223} общественные темы противоречили основным тенденциям императорского Александринского театра.

Свои выступления в Александринском театре она начала с ролей девушек-подростков (Варя в «Дикарке» Островского и Соловьева, Рози в «Бое бабочек» и Клерхен в «Гибели Содома» Зудермана). Комиссаржевская рисовала их с необычайной нежностью и чуткостью, не прибегая ни к одному актерскому дешевому приему. Она не играла в наивность, не жантильничала, не складывала губки бантиком, не сентиментальничала и не прыгала нарочито развязно и игриво, а целомудренно и строго относилась к их чистой и глубокой психологии. Может быть, материал для исполнения она черпала из личных переживаний, возвращаясь памятью к дням своей юности, сломленной семейным разладом и первой неудачной любовью. Потому-то в ее рассказе о созревании юной души недоуменно звучала какая-то иногда неуловимая звенящая трещинка, которая ранила зрителя. Ее героини уже на пороге своего пути сталкивались с жизненными противоречиями, часто искривлявшими душу и ломавшими их дальнейшую судьбу. Она чутко вскрывала их первоначальную серьезную наивность, требовательную доверчивость, их отказ от личного счастья ради других. Играя Зудермана, она боролась с автором. Она снимала с его пьес налет мещанского благополучия, и на каждую из ее ролей падал отсвет ее внутренней тревоги.

В хрупкой и тоненькой Рози зритель чувствовал большую внутреннюю силу. По словам Е. П. Карпова, в Рози Комиссаржевская «глубоко переживала нежные, едва пробивающиеся наружу оттенки душевных эмоций девочки-подростка: поэзию пробуждающейся детской любви Рози, ее наивные мечты о счастье, ее ужас перед ложью и пошлостью жизни… и ее искренний бурный протест, когда грубо обижают ее как художницу»[[199]](#endnote-200). С такой же врожденной простотой она изображала полудетскую, полувзрослую психологию Клерхен, «осторожно приоткрывая ее душу, как бы боясь нечаянным неловким движением спугнуть раскрывшуюся правду чувств», «во всех ее движениях было так много чистой, девственной грации, так много милого, бессознательного женского кокетства»[[200]](#endnote-201), что зритель следил с чутким и напряженным вниманием за ее малейшими жестами.

В «весенней сказке» Островского в роли Снегурочки она создавала образ высокой поэзии. В Варе («Дикарка»), с которой Комиссаржевская не расставалась до конца своей {224} деятельности, она доходила до великолепной актерской дерзости. Она рисовала натуру чуткую, но не затронутую последовательным воспитанием, у которой взрывы гнева и капризы перемежаются с нежностью и теплотой, девушку простодушную, открыто и наивно переживающую горечь первой ревности; девушку, от которой веет пленительной диковатой грацией, запахом полей, лесных чащ и чистым, безоблачным, жарким русским летним небом. В Варе Комиссаржевская обнаруживала, какой огромный запас душевных сил таился в русских девушках и какое утверждение жизни было заложено в самой Комиссаржевской.

Но ее все более привлекали современные — крупные и обобщенные — образы, способные исчерпывающе полно осветить жизнь. Это были повести о крушении большой мятущейся женской души, не находящей себе места в окружающем быту; о тщетных попытках из него вырваться. Тема любви связывалась Комиссаржевской в один крепкий узел с темой о назначении и призвании человека. Ярче всего сказались стремления Комиссаржевской в роли Нины Заречной в чеховской «Чайке».

Первый спектакль «Чайки» в Александринском театре в 1896 году сопровождался полным и редким неуспехом. Вина лежала, конечно, не на авторе. Игравшие «Чайку» крупные актеры с их установившимся мастерством были бессильны передать новую, тонкую манеру Чехова и его тревожное осознание неблагополучия современной действительности. Одна Комиссаржевская выделялась среди александринских актеров безусловным проникновением в существо драматургии Чехова. Сам Чехов впоследствии говорил, что он никогда не забудет Комиссаржевскую в роли Нины Заречной и что «никто так верно, так правдиво и так глубоко не понимал его, как Вера Федоровна»[[201]](#endnote-202). В «Чайке» она как будто предсказывала тот стиль актерского исполнения, которого вскоре будет добиваться Художественный театр, то есть высокую интеллигентность, тонкую остроту сценических приемов и жизненную верность.

Она вела роль на широком психологическом развитии. Е. Карпов рассказывает, что Комиссаржевская появлялась в первом акте «жизнерадостной деревенской простой барышней с чуткой, восторженной душой», не удовлетворенной семейной обстановкой. Для Комиссаржевской Нина была незаурядным человеком с поэтическим мироощущением, с бунтующей и рвущейся на широкую волю душой. {225} Искусство открывало ей желанный выход в жизнь. Труднейший монолог первого акта Комиссаржевская «начинала смущенно, нервно, как непривычная к сцене робкая дебютантка, неуверенная в своих силах, но в ее дрожащем от страха голосе чувствовалась искренняя вера» в смысл произносимых слов. «Эта наивная вера, передаваемая музыкальным голосом Комиссаржевской, с изумительной тонкостью интонаций, с глазами, устремленными в пространство, с застывшим на лице выражением роковой неизбежности, производила неотразимое впечатление». Мечты и любовь обманывают Нину так же, как когда-то обманули Комиссаржевскую. В первых актах Комиссаржевская с замечательной силой показывала надежды и мечты Заречной, скрытое обожание Тригорина и беззаветную ему преданность. В последнем акте с еще большей силой в ее исполнении звучало возвращение исстрадавшейся Нины Заречной «в заглохший, осенний, тоскливо шумящий сад, где стоит полуразрушенный, осиротелый театр… Тихими, глубокими тонами, с подавленными, чуть слышными рыданиями передавала Комиссаржевская сцену последнего свидания с Треплевым, находя в голосе, в мимике, в выражении глаз изумительные штрихи для передачи тончайших оттенков чувства несчастной, оскорбленной женской души»[[202]](#endnote-203). И эта затаенная боль, и упорная, неистребимая вера в искусство глубоко западали в душу зрителей. Исполнение Комиссаржевской вырывало их из привычных для Александринского театра мирных и успокоительных ощущений. Оно заставляло размышлять о жизни, оно внятно говорило о ее дисгармонии и о необходимости ее изменения. Вот это пускай еще неясное и неотчетливое, но разлитое во всем ее творчестве предощущение надвигающихся перемен все более приближало ее к зрителю.

Ту же настороженность Комиссаржевская внесла в «Бесприданницу» Островского, заново переосмыслив пьесу. В самой пьесе и в психологии Ларисы она разглядела черты, близкие многим и многим интеллигентным девушкам конца века.

По своим внутренним данным Лариса — Комиссаржевская мало подходила к привычному представлению об этом образе Островского, исполнявшемся ранее Савиной, Ермоловой и Федотовой. Комиссаржевская не была героиней в общепринятом понимании этого амплуа, к которому обычно относили Ларису. «Нежная, хрупкая фигурка, тонкие черты лица, с грустным выражением карих глаз, застенчивые манеры — все это мало шло к типу страстной, {226} цыганской натуры Ларисы, воспитанной в безалаберном доме г‑жи Огудаловой»[[203]](#endnote-204). Но не эти «цыганские» качества Ларисы интересовали Комиссаржевскую. И. Н. Кубиков так раскрывает смысл созданного Комиссаржевской образа: «Вместо наивной провинциальной барышни, не знающей жизни, Комиссаржевская создавала женщину, полную глубокого протеста против всего нашего неправедного уклада жизни. “Бесприданница” Лариса Дмитриевна с ужасом видит, что она не имеет места в жизни, что она обделенный человек, лишенный прав на счастье и радость человеческого бытия. И вот великая артистка своей поражающей творческой способностью превратила заурядную драму провинциальной барышни в глубокую трагедию страдающей одинокой личности»[[204]](#endnote-205). Возвращение Паратова вызывало в ней подлинное потрясение: «Выражение ее лица, ужас в глазах ясно говорили о том, что делается в ее душе… Ее голос, ее мимика — все говорило за то, что она боится за свое трепещущее сердце, готовое разорваться»[[205]](#endnote-206). Первый же разговор с Паратовым, который она вела грустным, подавленным голосом, не смея поднять глаз, обнаруживал горечь и безысходную тоску, живущую в Ларисе, бесплодность ее жертвы и невозможность удовлетвориться тихим мещанским счастьем с Карандышевым.

Особой силы достигала Комиссаржевская в последних актах. Контраст между стремлением к счастью и внутренней растерзанностью был разителен; переход от одного настроения к другому — огромен. Саморазоблачение Карандышева на неудачном обеде, притворное восхищение им окружающих увеличивали ее подавленное страдание. В пении романса как будто распахивалась ее душа. В голосе звучали «и волнение неудовлетворенной страсти, и горький упрек, и безысходная тоска, и ужас перед разлукой с любимым человеком, и любовь, сильная, как смерть…»[[206]](#endnote-207). «Дивным задушевным голосом, полным внутреннего, но сдержанного надрыва, она передавала страдания одинокой женщины, окруженной непониманием и непроходимой тупостью»[[207]](#endnote-208). Слова романса «Нет, не любил он… нет, не любил он» она повторяла почти речитативом. Новый взрыв чувств — в ее стремительном бегстве в финале акта, в ее внезапно пробудившейся вере в Паратова и неудержимом порыве любой ценой вырваться на свободу. И свет счастья, покорная усталость, рассеянная, блуждающая улыбка после возвращения с Паратовым с прогулки. Когда Паратов показывал ей обручальное кольцо, Лариса — {227} Комиссаржевская вдруг как подкошенная падала на скамью и заливалась слезами, и чуть слышно беспомощно-трогательно произносила: «Безбожно, безбожно». «Всю последующую сцену Комиссаржевская вела в состоянии безумного отчаяния. Она металась в предсмертной тоске». Обрывки мыслей носились в горячей, возбужденной голове. Лариса была оскорблена не только Паратовым, но и всеми окружающими. Она вызывающе бросала в лицо Карандышеву: «Я не человек. Я вещь…» «Со скорбным выражением лица, еще покрытого слезами обиды, оскорбленная мелким, жалким Карандышевым, она со страшной силой, с напускным цинизмом говорит ему в лицо: “Поздно! Уж теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты”…»[[208]](#endnote-209). Она вдруг выпрямлялась, делала характерный, утверждающий жест правой рукой… резко и с энергией подавленного отчаяния произносила: «Вещь… да, вещь»[[209]](#endnote-210). И когда доведенный до бешенства Карандышев стрелял в нее и ронял пистолет, Комиссаржевская вскрикивала, хваталась за грудь, ее лицо необычайно просветлялось, и с жалящей трогательностью, она тихо говорила: «Благодарю вас». И. Н. Кубиков писал: «Она показала, что лучше пошлого, жалкого прозябания — величие смерти. Значит, жить надо во имя того, чтобы сохранить свою душу, свое человеческое достоинство, — надо поднимать это достоинство и в других людях»[[210]](#endnote-211).

Было бы, конечно, наивно предполагать проповедь смерти. Смерть Ларисы утверждала право человека на свободную жизнь. «Бесприданница» с участием Комиссаржевской стала крупнейшим общественным явлением. Вместе с этой ролью в ее творчество вошла коренная и очень существенная для нее тема в искусстве и жизни — тема борьбы с уступками лживой мещанской морали, тема бескомпромиссности. Лариса Комиссаржевской хотела охватить жизнь во всей целостности и не допускала сделок в решении вопросов любви и долга. Такой была сама Комиссаржевская, оттого Лариса стала ее этапной ролью; неожиданной и резкой казалась ее Лариса в пышном зале императорского Александринского театра. Между Ниной и Ларисой Комиссаржевская протянула связующие нити, почувствовав их внутреннюю близость и увидев в них страстное желание и трагическую невозможность порвать с давящим их бытом. Она горячо их полюбила и со всею убедительностью своего таланта страстно защищала их право на жизнь, на любовь. Бедная падчерица {228} из дворянского поместья и юная «бесприданница» из разорившейся и уже распавшейся морально и материально дворянской семьи вырастали в живое свидетельство трагической судьбы русской девушки, — их судьба была так же трагична, как судьба русских женщин — Катюши Масловой и Анны Карениной. Оттого Комиссаржевская своей Ларисой разделила зрительный зал и труппу на враждебные лагери.

В ней постепенно зрело решение покинуть Александринский театр. Ее мировоззрение приходит в категорическое противоречие со всем его укладом. Комиссаржевской становилось в нем все более и более душно. Несмотря на внешний успех, она не получала в этом театре нужной творческой пищи. Но она настолько созрела как актриса и так ясно поняла ответственность, на ней лежащую, что чувствовала себя обязанной выйти к более широкому зрителю и найти для себя репертуар, который более отвечал бы его запросам, чем господствующий репертуар Александринского театра. Она боялась потерять последние силы в напрасной и безнадежной борьбе с бюрократизмом театра и его руководителей. Если первые сезоны Комиссаржевская еще мечтала и надеялась, то в течение последующих, исчерпав привезенный ею из провинции репертуар, она могла только прийти в отчаяние, играя в пьесах Потехина, Лихачева, Коломнина, Пальма, Яковлева, в лучшем случае Потапенко, Боборыкина и Гнедича. Она не могла больше вкладывать всю себя в эти поверхностные пьесы, надрываясь в тщетных попытках раздвинуть их рамки и наполнить их нужным и близким ей протестующим содержанием. Порою это удавалось, но как мимолетны были эти обманчивые удачи и как мало подлинного удовлетворения они ей доставляли. Сами руководители театра — директор Теляковский и режиссер Карпов — вынужденно признали, что последний сезон оказался для нее «совсем беден ролями» и что, «по правде сказать, репертуар для Комиссаржевской был не из особенно удачных»[[211]](#endnote-212).

Так окончательно определился острейший конфликт между артисткой-художницей, страстно искавшей в искусстве ответа на живые запросы современности, с резкой критикой относившейся к буржуазной морали, внутренне ожидавшей коренного перелома в жизни, и театром, осторожно и опасливо обходившим именно эти самые важные для Комиссаржевской проблемы. Но Комиссаржевская не могла молчать. Она направила В. А. Теляковскому заявление {229} об уходе, в котором писала: «Причина моего ухода только одна — я хочу работать, а оставаться там, где почему бы то ни было мои силы не утилизируются, я не нахожу возможным. В продолжение тех шести лет, которые я провела в Александринском театре, я утратила бесповоротно веру в то, что может наступить положение вещей, в эстетическом отношении для меня желательное»[[212]](#endnote-213). Речь шла, конечно, не об узкоэстетических требованиях. Комиссаржевская думала и чувствовала шире: для нее эстетические требования тесно сплетались с общественными и этическими проблемами.

Она вплотную подошла к образам современности. И, раскрывая их с возможной и доступной в данных условиях правдой, она трепетно и тревожно, от всего взволнованного сердца бросала в зрительный зал вопрос: «Что делать?» «Что делать» ее Ларисе, Нине Заречной, Марикке («Огни Ивановой ночи»)? «Что делать» десяткам тысяч русских девушек с обманутыми надеждами на счастье перед лицом суровой бедности и нужды? «Что делать» русским женщинам, задавленным ложью семейной жизни? «Что делать» в этом морально лживом обществе, кризис которого Комиссаржевская явственно ощущала и отражала со всей искренностью своего таланта? Она не хотела и не могла мириться с безотрадным взглядом на жизнь. Ее в основе лучезарное и светлое существо стремилось победить враждебные реакционные силы, и ее такой же светлый ум противился пессимистическим упадочным выводам. Она верила в человека. Для себя она знала, «что делать». О своем уходе в 1902 году из Александринского театра, с которым она порвала раз и навсегда, она никогда не жалела.

## 3

Комиссаржевская всегда рвалась к широкому зрителю, способному полностью оценить ее искусство. Еще во время пребывания в Александринском театре она утоляла свой творческий голод поездками по провинции. Впоследствии они стали для нее не только привычными, но и обязательными. В течение их она играла репертуар, внутренне ей близкий. Речь шла не о личных эгоистических интересах хорошо оплачиваемой актрисы-гастролерши, ежевечерне демонстрирующей себя публике в своих наиболее эффектных ролях, а о внутренней потребности Комиссаржевской. Большая часть заработанных ею денег предназначалась {230} на создание театра, призванного осуществить цели демократического искусства. Гастроли сделали Комиссаржевскую широко популярной. Актриса, имя которой звенело в столице, стала близкой и хорошо знакомой в дальних уголках России. Комиссаржевскую любили в далекой Сибири и на Кавказе, ею восхищались жители Средней Азии и Волги, Белоруссии и Украины. Ее ежегодные приезды в Москву были настоящим праздником искусства для москвичей.

Комиссаржевская постепенно завоевала народное признание, и чувства нетерпеливого ожидания и неподдельного восхищения, которые она постоянно встречала, волновали и тревожили ее.

К моменту ухода из Александринского театра Комиссаржевская находилась в полном расцвете своего прекрасного дарования. Она была готова к непрестанному творчеству. Она хотела перенести на сцену свое миропонимание, свое ощущение природы, свои главнейшие мысли. Она впитывала в себя жизненные впечатления с почти болезненной жадностью. Она признавалась, что в ней «какая-то лихорадка сидит, все хочется скорей успеть взять, схватить, понять». «Я жадно бросаюсь на всякие впечатления, — писала она несколько позднее, — помимо меня, они меня захватывают всю и без остатка, а человек, несомненно, самый интересный элемент в общей сумме впечатлений, встречающихся на нашем пути. Это не значит, что я смотрю на людей, как на объект для наблюдения, нет, у меня много в душе тепла, которое всегда идет навстречу жаждущему получить это тепло…». «Я сейчас больна жаждой познания…». «У меня так много интересов, кроме театра, что-то новое, что я чувствую в воздухе, в звуках голоса некоторых людей и еще не разобралась, что это такое, — и хочу, жажду разобраться, узнать, понять, пока еще я молода, пока кое-какие силы в душе есть»[[213]](#endnote-214).

Эта обуревающая ее, по собственному признанию, «жажда познания» пронизывала ее отношение к жизни, людям, природе, искусству. Она очень любила людей, чуждалась одиночества, и порою ее увлечения получали немного экзальтированное, преувеличенное выражение, объясняемое ее исключительной восприимчивостью. В такие моменты она была способна воскликнуть: «Я всех люблю любовью души моей, и эта любовь жаждет самопожертвования»[[214]](#endnote-215). В этих словах полностью сказывалась «самоотдача», лежавшая в самом существе творческой личности {231} Комиссаржевской и требовавшая от нее непрерывного самообогащения.

Страстно любя музыку, она искала и в ней духовной пищи, считая ее одним из значительнейших видов искусства. Ее пение в отдельных спектаклях достигало подлинного вдохновения. Эмоционально обогащаясь музыкой, она всю себя отдавала зрителю в охватившем ее порыве пения. Горячо и жадно, порою бессистемно она поглощала литературу, ища в ней разрешения нравственных вопросов. В ее задушевных беседах с друзьями постоянно фигурировали Пушкин, Тютчев, Шелли, Данте, Мицкевич, Достоевский, Л. Толстой, Тургенев, Герцен, Чехов… Она очень ценила Герцена, видя в нем «ум, дополненный ясностью высокой души». Своих любимых поэтов она определяла: Пушкина — «эликсиром жизни», Шелли — «крылатым поэтом»[[215]](#endnote-216).

В поездках, в свободные от репетиций дни, она часто уезжала за город, в поле, в лес, и эти часы оказывались для нее душевным отдыхом. Тонкое и лишенное приторной чувствительности ощущение природы помогало ей в таком же тонком ощущении искусства. В этом смысле у Комиссаржевской было много общего с Качаловым, так же трепетно воспринимавшим природу и так же отвергавшим в отношении к ней всякое сюсюканье и наигранную наивную восторженность. Отношение Комиссаржевской к природе было светлым, оптимистичным и серьезным. Природа укрепляла в ней волю к большому творчеству. Она писала про весну: «Боже мой, как я люблю весну! Она мне особенно дорога, и как я верю в нее… И как мне хочется показать вам, как сейчас здесь все хорошо… Снег умирает уже. Солнце его пьет ласково, любя, а он, умирая, говорит: “Помоги жить тому, что я сберег для тебя же”. Кусты, ручьи, трава несмело, робко, но уже пробуют начать жить, чувствуют, что надо одно маленькое усилие, и оков не будет… И я вместе с ними чувствую свое освобождение…»[[216]](#endnote-217). Из имения «Знаменка» Тамбовской губернии она писала: «Если бы вы знали, какой здесь рай! Соловьи с утра до ночи заливаются, сирень, ландыши, черемуха — все цветет и в воздухе все поет и дышит ароматной чистотой… Невольно заглядываешь в те уголки себя, куда *слишком* редко заглядываешь, и такая там масса пошлости, земного и грешного, что не понимаешь, как же жить с этим? Как изъять это из себя?»[[217]](#endnote-218)

Комиссаржевской хотелось, чтобы и в театре, и в искусстве вокруг нее царило такое же требовательное отношение. {232} Она не переоценивала себя. Личная ее скромность бросалась всем в глаза. Тем требовательней она становилась к себе и другим, борясь со всякими признаками ремесленности, если они внезапно проскальзывали в спектаклях с ее участием.

Отнюдь не «успех» определял ее оценку исполнения своего или своих товарищей. Внешняя шумиха не могла ей заменить и никогда не заменяла редкого внутреннего удовлетворения. В Ялте, по ее словам, было ужасно играть; в первом акте в зале стоял невыносимый шум. Ее партнеры не знали ролей и путали мизансцены. Комиссаржевская оказалась в оскорбительной обстановке случайного, небрежного и недостойного окружения, в корне противоречившего ее представлениям об искусстве. Ее уверяли, что публика ничего, не заметила и что успех не уменьшился. В письме к Ходотову Комиссаржевская восклицает: «Да хотя бы и так… Но я-то не могу. Мне не нужен успех тогда, когда я играю так ужасно. Вы же знаете мою точку зрения на это: как бы плохо или хорошо ни играть, всем ведь все равно не угодишь, — важно только одно, чтобы в своей душе было впечатление от играемой роли. И сколько бы раз она вами ни игралась, но раз впечатление захватит вас, то должны зазвенеть струны, молчавшие в вас до сих пор, и вот сразу является жажда петь, сказать что-нибудь новое этими струнами, и вот эту-то ноту у меня отняли своим халатным отношением, а потом в извинение задабривают меня успехом… Смешно и грустно»[[218]](#endnote-219).

Комиссаржевская принадлежала к числу таких великих художников сцены, как Шаляпин, Ермолова, Качалов, Станиславский, для которых каждое выступление было серьезнейшим и ответственнейшим испытанием. Она продолжала линию русской актерской культуры, связанную с большой душевной правдивостью, которой она заражала и своих партнеров по сцене.

Ходотов вспоминает: «Она положительно зажигала своим “нервом”, так что даже самый каменный человек должен был почувствовать ее. Так, например, в одной из поездок в той же “Бесприданнице” роль Васи-купчика играл один актер, который, по общему нашему признанию, был “бревном”, но на стон души В. Ф., когда Лариса бросается в последнем акте к нему со словами: “Вася, я погибаю!” — то даже и он нашел в себе надлежащие нотки сочувствия и каким-то чужим для себя, незнакомым и для всех нас, трогательным, дрожащим голосом ответил: {233} “Так что же мне делать, голубушка?” Ей приходилось каждый день играть всем нервом — иначе она не умела, всей кровью своего сердца. Нередко случалось видеть такую картину: бледную, как воск, Веру Федоровну уносил кто-нибудь из нас в уборную, а за нею встревоженная и потрясенная группа товарищей…»[[219]](#endnote-220).

Радость, испытываемую ею на сцене, она приобретала дорогой ценой. Отдаваясь творчеству, она потом мучительно проверяла себя. Она часто впадала в отчаяние от несоответствия, по ее мнению, поставленных крупных задач с их осуществлением. Она готовила роль самоуглубленно, вдумывалась в каждое положение и мысль, пытаясь, по завету Щепкина, влезть в кожу действующего лица. Для того чтобы получить возможность жить на сцене свободно и исчерпывающе, Комиссаржевской нужно было всецело овладеть ролью, слиться с ней до конца. И когда в процессе репетиций ей не удавалось нащупать правильный путь роли, она жестоко страдала, по многу раз переделывая куски и переходя от надежды к отчаянию. Качалов считал, что рождение новой роли в МХТ равносильно рождению человека; эту мысль в полной мере справедливо отнести к В. Ф. Комиссаржевской. С другой стороны, чувствуя силу своего обаяния, она не очень доброжелательно относилась к ролям, сразу и легко совпадавшим с ее индивидуальностью, особенно когда они оказывались лишь удобной схемой для обнаружения привычных чувств и приемов. Она понимала, что они не двигают ее вперед и не ставят перед ней новых серьезных задач. И не потому ли она — лирическая актриса по преимуществу — на различных этапах своего пути неожиданно обращалась к характерным или трагическим ролям. Такая потребность возникала в ней все сильнее вместе с возрастающей зрелостью таланта и совершенствованием мастерства. То, что в ранние годы связывалось для зрителя с ее природным и молодым обаянием, она закрепляла, расширяя, углубляя и укрупняя образы.

В одном из писем она так размышляла о себе: «Будь у меня очень большой талант (как у Дузе, например), тут не было бы большой беды, потому что хотя всякий талант несет с собой жажду искания новых и новых путей, но у большого таланта есть сильные крылья, которые, если бы вы при искании новых путей попали в пропасть, не дадут упасть, а, пожалуй, еще поднимут так высоко, как вы и не ждете. Когда нет такого исключительного таланта, надо выбрать себе дорожку — широкую ли, узкую ли, — {234} это зависит от сил, — и идти по ней, и тогда — много ли, мало ли, — но достигнешь цели. Я же не обладаю исключительным талантом и совсем не умею найти своей дорожки»[[220]](#endnote-221).

Она настойчиво искала «свою дорожку», и поразительна та наполненность, с которой она подчиняла этой цели все стороны своей жизни. Так же настойчиво она требовала и от других, чтобы они или разделили с ней поиски «дорожки», или указали ее.

Для удовлетворения сжигавшей ее жажды познания, толкавшей на безостановочные поиски авторитетов при решении важных жизненных вопросов, Комиссаржевская порою бросалась от одних людей к другим.

Она надеялась найти опору в литературе, которую считала наивысшим выражением в искусстве дум и стремлений народа. В драматургии она искала и творческого материала, способного насытить ее актерскую жадность, и ответа на свои духовные запросы. Комиссаржевская искала в ней того «нового», что было разлито в воздухе. Порвав с Александринским театром, она порвала и с господствовавшим в нем репертуаром. Она порою ошибалась в самостоятельном выборе новых ролей, но останавливалась на них не во имя личного успеха или сценической выигрышности. Комиссаржевская настойчиво добивалась образов, близких зрительному залу, и нетерпеливо хваталась за пьесы, дававшие ей хотя бы некоторую возможность передать тему протеста и веру в победу свободной жизни; эта тема становится для нее доминирующей в годы 1902 – 1905, годы подъема пролетарского революционного движения и первой русской революции. Она разделяла вместе с передовыми деятелями и художниками страны предчувствие наступающей революции, вместе с ними остро переживая тяжкую бедность русской деревни, социальную несправедливость, бюрократический гнет.

Ее поездки по провинции, встречи со зрителем подготовляли и подтвердили единственное возможное для нее решение о своем театре, в котором она чувствовала бы себя свободной и независимой. Всматриваясь в театральную жизнь Петербурга, она видела, что он лишен театра, подобного Московскому Художественному. Комиссаржевская мечтала о театре, живущем общими интересами с передовыми людьми находящейся на революционном подъеме страны. Этот театр должен был бы позволить ей «сказать свое слово». Он рисовался ей «следящим *за всеми новыми течениями* европейских литератур и искусства, {235} но *не отрывающимся притом от классического репертуара, от родной литературы и жизни*»[[221]](#endnote-222).

Она стала усиленно готовиться к его организации. Она вновь предприняла длительную поездку по провинции, вложив в нее огромный личный творческий труд. В течение месяцев она играла почти ежедневно, ни на минуту не снижая к себе требовательности и затрачивая всю свою душевную энергию. Но ее постоянно одушевляло сознание, что этот чрезмерный труд дает радость тысячам зрителей и с каждым днем приближает открытие своего театра. Выбор ролей в гастрольной поездке и особенно их толкование подготовляли ясно выраженное затем направление театра.

Включая в свой гастрольный репертуар такую роль, как Магда в пьесе Зудермана «Родина», она истолковывала ее смелее и ярче, чем большинство образов, ранее сыгранных на Александринской сцене. Комиссаржевская значительно углубила образ знаменитой актрисы, порывающей с буржуазной средой. Всем исполнением Комиссаржевская подчеркивала, что Магда жертвует своим личным счастьем, побеждает личное горе во имя торжества большого искусства. В ее Магде огромная, всепоглощающая любовь к людям сливалась с такой же жаждой свободы и простора. Комиссаржевская наполнила Магду огненным протестом против узкой и лживой морали, и демократический зритель в ее бурный протест вкладывал конкретный революционный смысл и по-своему расшифровывал самую сущность ее игры.

Открытие «Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской» состоялось осенью 1904 года, в самый канун революции. Вместе с этим театром Комиссаржевская оказалась в центре общественной жизни. Это был период ее самого звонкого, смелого и значительного творчества. Став руководительницей театра, объединив вокруг себя талантливых молодых драматургов, она впервые почувствовала столь желанное единство жизни и творчества. В общественном движении, в новой драматургии она нашла решение вопроса о свободе человека. Она как бы изживала мучившие ее раньше противоречия.

Комиссаржевская открыто симпатизировала сторонникам коренных решительных преобразований, а не либеральной ограниченности и робкой постепеновщине. Дело было, конечно, не только в том, что она тепло и безоговорочно откликалась на общественные нужды устройством бесчисленных концертов и спектаклей, многим помогала {236} из своих личных средств, за многих хлопотала перед высшим начальством. И не только в том, что среди восторженно к ней относившейся учащейся молодежи и революционной интеллигенции много находилось таких, которые были благодарны за оказываемую ею помощь. Это не походило на «модную» в то время «помощь нуждающимся студентам», на которую охотно шли дамы из буржуазного общества, щеголяя и фрондируя мнимым либерализмом.

В дни 1904 – 1905 годов Комиссаржевской страстно хотелось участвовать в революционной борьбе не только своим личным творчеством и направленностью своего театра и его репертуара, но и непосредственной организацией актерской массы. Она много раз с тоской восклицала, что ей не хватает дара слова, так ей необходимого в решительный момент жизни России. В начале 1905 года В. Ф. Комиссаржевскую можно было, по свидетельству Л. Я. Гуревич, часто видеть на собраниях за длинным зеленым столом, «в очень простом черном платье с белым воротничком, молчаливую и бледную, с лицом, выражающим чрезвычайную серьезность и почти детское благоговение к совершающемуся»[[222]](#endnote-223). Она мечтала найти организованные формы участия в революции и однажды, преодолев свое смущение, выступила на митинге в непривычной роли оратора. Во время октябрьских событий 1905 года В. Ф. Комиссаржевская требовала отмены спектаклей, а на общем собрании труппы ее театра было единогласно решено отдать однодневное жалованье в пользу центрального забастовочного комитета. Участвуя в концертах, она читала «Песню о Соколе» М. Горького.

В противоположность многим знаменитостям, чуравшимся «забастовщиков», Комиссаржевская охотно изобретала вместе с организаторами любые предлоги для участия в концертах «под прикрытием благотворительного общества, студенческой организации или просто своего имени»[[223]](#endnote-224). Она сразу загоралась, как только заходила речь об организации литературного вечера в пользу кассы Петербургского комитета большевистской партии или бастующих рабочих. А. М. Коллонтай в тот период, когда на ее руках была касса Петербургского комитета и забота об ее пополнении, не раз прибегала к помощи Комиссаржевской.

Комиссаржевская хорошо знала, в чью пользу она дает концерты и кому она помогает. А. М. Коллонтай в своих воспоминаниях пишет: «Многие ли знают сейчас в Союзе, знает ли об этом молодежь, что В. Ф. Комиссаржевская была не только гениальная работница театральных подмостков, {237} но что по своему душевному складу, по своим симпатиям она была близка революционным кругам? Мало того, Комиссаржевская активно, на практике помогала нашей партии. Помогала своим именем тогда, когда необходимо было выручить арестованного, помогала сбором материальных средств при забастовках или когда опустевшая касса партии мешала работе»[[224]](#endnote-225). Частым передатчиком в этих делах являлся старый друг Веры Федоровны — Леонид Борисович Красин. Вместе с Красиным она искала «флаг» — «легальное общество или организацию, которые можно было использовать как прикрытие». «Ей и в голову не приходило бояться “общения” с нами, страшиться ответственности. Для рабочих. Для революционеров. Значит, надо сделать»[[225]](#endnote-226), — вспоминала А. М. Коллонтай. В Баку она устроила на квартире у начальника жандармов «благотворительный концерт» по чрезвычайно повышенным ценам, собравший всю местную знать; сбор с этого концерта пошел на подпольную типографию, покупать которую поехал за границу Л. Б. Красин. Более того, она пользовалась своей артистической уборной в театре для передачи нелегальной литературы, которую под предлогом примерки переносила мнимая «модистка от портнихи» в картонке, где сверху лежало «театральное» или «концертное» платье.

Комиссаржевская привлекала к себе любовь наиболее радикальных слоев общества, потому что слово у нее не расходилось с делом. Она говорила с ними на одном языке. «Она была нам близка, и нас она понимала инстинктом художника-новатора… Талант Комиссаржевской сливался с духом революционной молодежи конца девяностых, начала девятисотых годов…»[[226]](#endnote-227) — пишет А. М. Коллонтай.

Создав свой театр, Комиссаржевская противопоставила его действенный, общественно-политический репертуар остальным театрам. Она ориентировалась на писателей издательства «Знание», группировавшихся вокруг Максима Горького.

Цензурные запрещения сыпались на театр беспрерывно. Через несколько месяцев после открытия театра и после двадцати представлений власти сняли «Дачников» Горького — спектакль, имевший огромный успех, расколовший зрителей на два лагеря и приобретший характер политической демонстрации. Даже разрешенные пьесы цензура уродовала, уничтожая в них всякий намек на живое современное агитационное слово. Такую безобидную {238} пьесу, как «Иван Мироныч» Чирикова, разрешили после долгих мытарств и со значительными цензурными изменениями; в следующем сезоне цензура запретила «Мужиков» Чирикова, «Голод» Юшкевича, «Ткачей» Гауптмана, «Дурных пастырей» Мирбо, «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера. Последовательно и жестоко полицейское государство боролось с попытками любимой народом артистки строить театр на основе обличительного и публицистического репертуара, отвечавшего настроениям и мыслям передовой, демократической интеллигенции.

Комиссаржевская не могла и не хотела уступать. Она не смотрела на себя как на директрису или гастролершу. Она считала себя «первой среди равных». Во многих постановках театра она вообще не участвовала, в других охотно бралась за любую роль, в зависимости от пользы и необходимости для дела. В области режиссерской театр следовал традициям Художественного театра, и Комиссаржевская — при всех своих горестях и волнениях — была счастлива осуществлением мечты, во имя которой она покинула Александринский театр. Одно перечисление ролей, сыгранных ею в своем театре, неопровержимо подтверждает общественную направленность Комиссаржевской. Все они объединены темой требовательного отношения к жизни.

В ее репертуар этих лет входили «Дачники» и «Дети солнца» Горького, «Дядя Ваня» и «Чайка» Чехова, «Бесприданница» и «Таланты и поклонники» Островского, «Авдотьина жизнь» и «Номер 13» Найденова, «Кукольный дом» и «Строитель Сольнес» Ибсена. Из них Нору и Соню Комиссаржевская впервые сыграла в поездке и перенесла в свой театр как роли существенного значения.

Комиссаржевская любила Ибсена и в то же время сыграла не так много его ролей. По самому своему складу русский актер противится рационализму Ибсена. «Душевный реализм», лежащий в основе русского национального актерского творчества, не может до конца мириться с теми сторонами драматургии Ибсена, которые подчиняют образ заранее данной и установленной проблеме и превращают его в иллюстрацию подлежащей доказательству мысли. Наибольшие «ибсеновские» победы русских актеров неизбежно сопровождались со стороны последовательных «ибсенистов» обвинениями в недостаточной верности Ибсену. Так было со Штокманом Станиславского, фру Альвинг Ермоловой («Привидения»), Брандом Качалова, Освальдом Орленева. Так случилось, по существу, и с героиней {239} «Кукольного дома» в исполнении Комиссаржевской. Если в немецких постановках удобно вмещался в ход действия неожиданный, но согласованный с Ибсеном финал, по которому Нора возвращалась к мужу — такой финал категорически не допускала Комиссаржевская. Рисуя очаровательную «белочку» двух первых актов, Комиссаржевская отнюдь не пыталась растрогать зрителя печальной картиной крушения мещанского счастья. В Норе — Комиссаржевской, не знающей жизни, готовой преступить по незнанию юридические нормы, жила с самого начала полная ожиданий вера в человека. Чем грациознее и обворожительнее Комиссаржевская показывала черты «белочки», чем легкомысленнее она увлекалась созданным ею «кукольным домиком», тем серьезнее было ее отношение к жизни и людям в самом глубинном для нее значении. В этом образе вновь с побеждающей силой возникала тема, прозвучавшая еще в ранних созданиях Комиссаржевской и сейчас получившая более сильное звучание и первенствующее общественное значение, — тема *бескомпромиссности*, ибо именно в ней заключалось зерно образа Норы для Комиссаржевской. Ее «бешеная тарантелла» в финале третьего акта приобретала символическое значение, но не отвлеченно-рационалистическое, а сгущенно-жизненное: от ее пляски, от ее взглядов, обращенных к Торвальду, «веяло настоящим, большим трагизмом — той страшной бездной, в которую несчастная Нора уже готова была упасть со своим непрочным счастьем». В ее тарантелле заключалось все: «Ужас перед смертью, прощанье с жизнью, с любимым Торвальдом, трепетная надежда и борьба… *Такая* именно Нора… должна была стать личностью, могла решиться на разрыв с прошлым без компромиссов и колебаний»[[227]](#endnote-228).

Эта *бескомпромиссность* была глубоко человечна, но как упорно ни стремилась Комиссаржевская раскрыть безграничную веру Гильды в «Строителе Сольнесе», как ни пыталась сделать внятным зов Гильды к подвигу, — «бесстрашный, иногда граничащий с жестокостью идеализм Гильды не нашел у Комиссаржевской должного воплощения. Ее Гильда, напротив, как будто задушевно тепла и сердечна»[[228]](#endnote-229). Комиссаржевская боролась с философской абстракцией Ибсена, и в этой борьбе она последовательно очеловечивала холодные ибсеновские символы. То, что удалось в Норе, не удалось в Гильде. Гильда жила отвлеченной и холодной мечтой; Комиссаржевская говорила со зрителем проще и интимнее. И еще проще и человечнее {240} доносила она до зрителя свои прежние роли — Негину и Ларису, еще более оттеняя в одной жажду подлинного искусства, купленного тяжелой ценой, во второй — нравственную бескомпромиссность, прозвучавшую уже при первом исполнении Комиссаржевской прославившей ее роли.

Полную *непримиримость* с установленной жизнью Комиссаржевская подчеркивает в своих новых ролях, порою касаясь характеров иного бытового и психологического уклада, чем ей приходилось играть раньше. Комиссаржевская со сцены своего театра утверждает, что тоска о новой жизни, более того, *требование* свободной жизни захватывает самые широкие круги. Она нашла его даже в купеческой жене Авдотье Степановне («Авдотьина жизнь» Найденова) с ее наивным, полукомическим, полусерьезным, но для Комиссаржевской безусловно убедительным протестом. В этой роли при не свойственной ей внешней характерности «цельную и бурную протестантку представила нам Комиссаржевская, с чувствами горячими и яркими, как весеннее солнце, как первая любовь…». «Вернувшись к пенатам», она «не смирилась. Она до дна души проникнута недовольством, но она измучена, обессилена… Чтобы добыть прочную свободу, нужно еще кое-что сверх того, что бушевало в Авдотье»[[229]](#endnote-230) с ее смутной борьбой за права впервые проснувшейся личности. И вот этого «сверх» настойчиво искала в эти годы Комиссаржевская, не только разделяя со всеми русскими женщинами, задавленными строем, семьей, средой, их горячий протест, но так же настойчиво желая указать реальный выход, ответить на давно поставленный себе внутренний вопрос «что делать».

Ответ давали ей пьесы Чехова и Горького, смело и зорко вскрывшие современность. Она вновь вернулась к Нине Заречной и с особой трогательностью и силой сыграла Соню в «Дяде Ване». Соню, по мнению видевших ее, она играла вдохновенно. Она достигала в этой роли той суровой — и чем более суровой, тем более трогательной — простоты, близкой и дорогой Чехову. Без тени театральности, без малейшего наигрыша, без намека на внешнюю красивость разглядела она в Соне ее великую честность и самоотверженность. Она утверждала право на жизнь многих таких же, как Соня, чудесных русских девушек.

Как бы ни была внешне скромна Соня, какой бы тоской ни были наполнены ее лучезарные глаза, какое бы жестокое отчаяние ни переживала она от обманувшей ее {241} любви и разочарования в отце, Соню — Комиссаржевскую пронизывала непоколебимая вера в созидательную силу труда. Комиссаржевская видела в Чехове не «певца сумерек» и не «пессимистического изобразителя тусклой и серой жизни», как обычно характеризовала Чехова либерально-буржуазная критика, — она оттеняла «в этой маленькой безвестной героине не ее будничную серость, а душевную высоту и присущее ей созидающее жизненное начало»[[230]](#endnote-231). Ее вера в будущее была беспредельна, заражала зрительный зал и вела его за собой.

С радостью и волнением включала Комиссаржевская в свой репертуар боевые пьесы Горького, беспощадно разоблачавшие моральный распад буржуазной интеллигенции. Ее непременное участие в них казалось явным вызовом полицейски-бюрократическому строю. Не случайно спектакли горьковских пьес превращались в политические демонстрации. Комиссаржевская играла Лизу в «Детях солнца» и Варвару Михайловну в «Дачниках». В Лизе ее не привлекали элементы болезненности и истеричности, на которые при легком актерском расчете на внешний эффект толкали отдельные частности пьесы. Не такова была для Комиссаржевской основная тема пьесы и роли. Внутренне порвав с окружающими, Лиза — Комиссаржевская в споре между народом и интеллигенцией вставала на сторону народа. «Она не разделяет самоуверенности окружающих ее интеллигентов и их радужных-надежд на то, что скоро для всех настанет счастливая, “солнечная” жизнь. Она протестует против их легковерия и склонности к компромиссам. Она требует от них правдивости в отношении к себе самим, трезвости»[[231]](#endnote-232).

Сама боясь жизни, Лиза не верит, что от нее можно спрятаться в отвлеченных мечтаниях. Жизнь неумолимо врывается в дом Протасова, пытающегося отгородиться от нее мечтой о чистой науке. Со всей болью Лиза предвидит отмщение, которое ждет людей, невнимательных к «тяжелой, нечеловеческой жизни» миллионов. Израненная совесть Лизы — Комиссаржевской не мирится с социальной ложью. Комиссаржевская через созданный ею трепетный и взволнованно-нежный образ предостерегала интеллигенцию и предупреждала ее о роковом конце, о народной крови, которая может лечь и ляжет тяжкой виной на всех отвернувшихся от народа.

Такой же вызов буржуазному обществу бросала Комиссаржевская, играя Варвару Михайловну в «Дачниках». Нужно себе представить обстановку и атмосферу тех лет, {242} чтобы до конца почувствовать и понять полемический и революционный дух этой пьесы Горького. Комиссаржевская создала образ живой, яркий и естественный, и его основную настроенность она передавала великолепно. В этом обвинительном акте против «дачников», напрасно, бесцельно и временно занимающих место на земле, Варвара Михайловна — Комиссаржевская играла выдающуюся роль. Всем своим чистым и глубоким существом она протестовала против сытого и самоуверенного благополучия окружающего ее «интеллигентного общества». Тема прозрения Варвары Михайловны и укрепления в ней решимости порвать с этим обществом, такой близкий самой актрисе внутренний взлет были раскрыты с ясной человечностью и трепетом. Комиссаржевская — Варвара Михайловна была пронизана твердой верой в будущее; вслед за Горьким в эту беспощадную пьесу Комиссаржевская вложила так ему свойственную гордую веру в человека. С каждой сценой становился все яснее контраст между Варварой Михайловной и пустотой «дачников». «В исполнении Комиссаржевской постоянно чувствовалось, что среди “дачников”-интеллигентов Варвара — поневоле и что она здесь временно. Она среди них чужая; как зверек, смотрит в лес. Настроение протеста долго подавляется Варварой, постепенно нарастает и, наконец, в последнем акте разражается бурей»[[232]](#endnote-233). Именно к «буре», к активному протесту, к действию, к раскрепощению, к взлету звало исполнение Комиссаржевской.

Таким «буревестником» русской сцены стала Комиссаржевская в годы подъема революционного движения. Ее тонко чувствующая, быстро реагирующая натура со всей искренностью откликнулась на призыв революции, увидев в ней разрешение всех мучивших ее вопросов. Когда студенческая молодежь чествовала Комиссаржевскую при закрытии первого сезона театра в «Пассаже», ее представитель обратился к Комиссаржевской с адресом, в котором никакие переделки, внесенные по требованию полиции, не могли заглушить признания студенчеством прогрессивной роли, которую играли молодой театр и его руководители в Петербурге. В Комиссаржевской приветствовали «артистку-художницу, женщину и гражданку»: «Черпая силы в сознании великого долга, работайте, Вера Федоровна, в продолжение многих и долгих лет на пользу русского народа, жаждущего просвещения, и знайте, что Вы всегда и всюду встретите восторженное чувство благодарности лучших людей, борцов за просвещение русского {243} народа»[[233]](#endnote-234). Было прозрачно ясно, что понимали под словом «просвещение» составители адреса: Комиссаржевская вся жила общественным движением, революцией, и ей особенно было дорого в этом навсегда ей запомнившемся адресе определение ее как «гражданки» — она видела в этом признание высокого смысла и значения ее протестующего творчества.

## 4

Чем большие усилия и творческие волнения вкладывала Комиссаржевская в свой театр и в свое личное сценическое исполнение, тем резче и сильнее становилось противодействие театру со стороны административных властей. «Цензурные угнетения довели театр Комиссаржевской до отчаяния», — писал один из театральных критиков.

Всем памятное определение В. И. Ленина о зависимости художника от общества, «основанного на власти денег», со всей силой сказалось на судьбе Комиссаржевской.

Так не могли освободиться от влияния буржуазного общества и театр Комиссаржевской и сама Комиссаржевская.

Вызванные цензурным гнетом репертуарные метания бросали театр от Шолома Аша к Г. Бару, от Островского и Тургенева к Шницлеру. Постановки мелькали одна за другой, не в силах больше ответить интересам демократического зрителя, лишенного возможности смотреть важные и нужные для него пьесы.

Власть, покровительственно относившаяся к кафешантанам и фарсу, задавила искренний и свободолюбивый театр. Комиссаржевская запуталась в тягчайших внутренних и внешних противоречиях, особенно обострившихся после поражения революции 1905 года.

Она видела, как вместе с подавлением революции, с укреплением монархически-бюрократического строя петербургские театры окончательно теряли свое общественное назначение; как со сцены решительно и настойчиво изгонялись прогрессивные общественные проблемы; как широко распространялось так называемое легкое искусство; как крупные театры отдавали лучшие артистические силы для постановок легковесных пустяков, уводивших зрителя от сколько-нибудь серьезных проблем и звавших к примирению с буржуазной действительностью. Она видела, как разрушаются ее ожидания и не воплощаются в жизнь ее предчувствия. Она заметалась в поисках выхода.

{244} Так началась трагедия Комиссаржевской, приведшая ее к общественному и творческому тупику. С первыми же проявлениями реакции, не желая отдаться во власть бульварному театру с его порнографией и эротикой, Комиссаржевская бросилась в другую сторону. Убегая от требований, предъявляемых буржуазной действительностью, и обманывая самое себя, Комиссаржевская тщетно пыталась сохранить оппозиционность и независимость. Ей казалось, что, не соглашаясь с бульварным репертуаром, решая «вечные» проблемы, она вырвется из рамок буржуазного общества, расширит пределы искусства и повысит свою к нему требовательность.

На судьбе Комиссаржевской вновь оправдались проницательные слова В. И. Ленина об анархизме как «вывернутой наизнанку буржуазности»[[234]](#endnote-235). Ее индивидуализм, ее легко возбуждаемая впечатлительность стали в ней преобладающими, и то «вечное», которое она искала в играемых ею образах, она решила совершенно освободить от «временного».

Комиссаржевская сама говорила про себя: «Я шла вместе с временем, вместе с нашей литературой»[[235]](#endnote-236). И артистка с ее импульсивным характером, с нежеланием примириться с будничной пошлостью, травмированная гонениями на свой театр, поверила в новый путь, путь символизма, предложенный как путь избавления от мещанства.

Репертуар театра резко изменился. Начался новый период деятельности театра Комиссаржевской, совпавший с переездом театра в новое помещение — из «Пассажа» в театр на Офицерской (1906). Вместе с изменением репертуара во многом изменилась и труппа. Вместо Горького и Чехова театр ставил Гамсуна, Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского, Гофмансталя, Уайльда, Ведекинда, Л. Андреева, Сологуба, Блока. Направленность театра не оставляла никакого сомнения. Театр тесно связался с символистами, которые не ограничивались авторством пьес, шедших в театре, а являлись его идеологическими руководителями, должны были помочь Комиссаржевской заново постичь смысл жизни и ее будущее. На организованных Комиссаржевской «субботах» поэты и драматурги читали свои стихи, поэмы и драмы, а художники украшали своими произведениями репетиционный зал, в котором происходили встречи и чтения. «На ложе, приготовленном будто для Венеры или царицы Клеопатры, полулежал седой человек, медлительным, старческим голосом, как архимандрит, {245} возглашая»[[236]](#endnote-237) обращение к Алкесте, и когда после этого выступления поэта Сологуба просто и нежно пела Комиссаржевская, удивляло и пугало противоречие между ними.

Но речь шла не только об изменении репертуарной линии театра — коренная ломка коснулась всего творческого лица театра и вместе с тем актерских приемов Комиссаржевской. Чем искреннее отдавалась Комиссаржевская течению, в котором искала спасения от мещанского театра, тем более трудным становилось ее искусство. Она была вновь готова решать загадки жизни: «Эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, сияющие пределы человеческой душной жизни… Она была вся мятеж!»[[237]](#endnote-238)

Режиссером театра был приглашен В. Э. Мейерхольд, резко разорвавший с прежним направлением театра ради символистской драмы, оказавшейся чуждой самому таланту Комиссаржевской. Мейерхольд полагал, что символистская драма должна вскрывать потусторонний и мистический смысл вещей и событий и что слово имеет вторичное и второстепенное значение. Исходя из этих взглядов, он предъявлял свои требования к внешности спектакля, режиссуре, актеру. Провозгласив «смерть быту», выдвинув теорию условного театра, призывая к возврату «к истинно театральным эпохам», он в этих своих исканиях ущемлял искусство живого человека, которым всегда был силен русский театр и вместе с ним Комиссаржевская.

Поверив единому замыслу постановщика, Комиссаржевская, как и все актеры, становилась для него одним из многочисленных элементов спектакля. Комиссаржевская своей игрой должна была обнаружить «власть судьбы», неотвратимо господствующую над человеком, обращающую его в ничтожную игрушку и обрекающую на неизбежную гибель. Это мировоззрение требовало и соответственного актерского выражения. По мнению режиссера, «немыслимо, чтобы Гедда и Левборг вели так свою сцену, чтобы когда-нибудь какие-либо живые люди могли так разговаривать между собой». Зритель должен был воспринять «ритм однозвучно падающих слов» и мог «позабыть слова», которые они говорили здесь друг другу. Комиссаржевская и остальные актеры послушно следовали принципу «неподвижности». Как и остальные, она искала «примитивный трагизм», «напевную речь» и «медлительные {246} движения». Мейерхольд вписывал актера в стилизованное оформление спектакля и подчинял его абстрактному внешнему рисунку.

Комиссаржевская хотела верить в такое понимание театра, разделить его с режиссером. В «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинка она «двигалась и жестикулировала, как кукла, свой дивный, редкий по богатству тонов, по музыкальному тембру голос заменив не то птичьим щебетанием, не то ребячьими пискливыми тонами»[[238]](#endnote-239). В ибсеновской «Гедде Габлер» она распределяла роль «на серию более или менее красивых барельефов»[[239]](#endnote-240); эта неожиданная для Комиссаржевской «холодная и зеленая женщина» «леденила своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом»[[240]](#endnote-241). Но как ни отдавалась поставленным задачам Комиссаржевская, ее творческое существо не могло подчиниться требованиям, находившимся в коренном противоречии с ее пониманием актера. Она внутренне не мирилась с извне навязанными внешними приемами. Ее искренний и живой талант прорывался в «Сестре Беатрисе» Метерлинка и «Свадьбе Зобеиды» Гофмансталя.

«В тот вечер (речь идет о “Сестре Беатрисе”. — *П. М*.)… В. Ф. творила свободно, и в драматической сцене последнего акта мы снова встретились с былой Комиссаржевской, огнем своего вдохновения захватывающей зал, повергающей его в жуткое трепетание»[[241]](#endnote-242). В «Свадьбе Зобеиды» Комиссаржевская передала «с захватывающим драматизмом страдания оскорбленной и растоптанной женской души»[[242]](#endnote-243). Но именно эти прорывы Комиссаржевской свидетельствовали о внутренней катастрофе предложенного ей направления в целом. Когда в «Вечной сказке» в роли Сонки Комиссаржевская отмела навязанные режиссером рамки исполнения, режиссер обвинил «хороших актеров», показавших «темперамент», и в том числе, и более всего, Комиссаржевскую, в «чистейшей мелодраме», а их игру в «прямолинейном мелодраматизме». Неизбежно должен был произойти разрыв с Мейерхольдом и его поисками, и действительно, Комиссаржевская направила ему резко обвинительное письмо. Это — один из наиболее глубоких и правдивых документов актера-художника, имеющий для понимания Комиссаржевской большое, принципиальное значение.

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр, и того, чего ищете вы, не ищу я. {247} Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому вы шли все время, не считая таких постановок, в которых вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток (например, “Комедия любви” и “Победа смерти”). К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни, после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем; путь этот ваш, но не мой, и на вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: “может быть, мне уйти из театра”, я говорю теперь: да, уйти вам необходимо. Поэтому я более не могу считать вас моим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дел, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами. В. Комиссаржевская»[[243]](#endnote-244).

Это письмо было оглашено на общем собрании труппы, на котором К. В. Бравич — ближайший помощник Комиссаржевской и выдающийся актер — еще более подробно раскрыл причины, приведшие Комиссаржевскую к решительному и окончательному разрыву с Мейерхольдом. Он говорил о том, что путь, выбранный Мейерхольдом, в дальнейшем своем развитии неизбежно приведет к театру марионеток; что рекомендуемые Мейерхольдом методы — будь то «скульптурный» или «живописный» — признаются Комиссаржевской равно неверными, так как они подчиняют актера: один — скульптуре, другой — живописи, связывают творчество актера и ведут театр к тому же театру кукол.

Из этой тягостной борьбы Комиссаржевская вышла израненной и истерзанной. Но ее победа была далеко не полной. Расставшись с Мейерхольдом, Комиссаржевская не могла целиком освободиться от символистских увлечений. Сменив режиссера, она не сразу изменила репертуарную линию. Следующей постановкой явилось «Бесовское действо» Ремизова — мистическая стилизация русских апокрифов. Как артистка Комиссаржевская участия в нем не принимала. Для нее наступила пора тяжелых раздумий. Снова, как при уходе из Александринского театра, перед ней встал категорический вопрос: «что делать?» Она точно выздоравливала от продолжительной болезни, но теперь ее окружение существенно отличалось от той бодрящей общественной атмосферы, которая питала ее в годы 1900 – 1905 и так благотворно влияла на ее творчество.

{248} Символистские опыты дались ей дорого. Боязливое бегство от правды жизни надломило ее как артистку и отдалило от прогрессивных кругов, глубоко сожалевших о трагической судьбе Комиссаржевской. К этому времени относится ее поездка в Америку, которая должна была, как ей сулили, дать средства для ее новых, еще смутных замыслов. Ее брат Ф. Ф. Комиссаржевский пишет о той недостойной обстановке, в которой очутилась Комиссаржевская и которая оскорбляла ее скромность и ее требовательность к сценическому искусству. В Америке Комиссаржевскую «зачем-то называли графиней Муравьевой (ее фамилия по мужу), писали о каких-то ее богатствах, бриллиантах, мехах; одна из актрис ее труппы величалась баронессой, другая графиней и т. д. и т. д… Гастроли Веры Федоровны устраивались как раз в то время, когда Соединенные Штаты переживали предвыборный кризис; капиталисты, желая принудить трудящийся класс к выбору желательного им кандидата в президенты республики, прибегали к всевозможным мерам воздействия на служащих у них: закрывали конторы, заводы, и трудящаяся интеллигенция, оставшись не у дел, лишена была возможности посещать театр — преимущественно русско-еврейская интеллигенция, вся зависящая от американских капиталистов, а этой интеллигенции в Нью-Йорке около восьмисот тысяч человек»[[244]](#endnote-245). Гастроли же в Нью-Йорке происходили вдобавок в аристократическом районе. Крупные американские буржуазные газеты с их грубо-бульварным остроумием писали, что Комиссаржевская не так велика, как ее имя. Но трудящаяся интеллигенция горячо принимала и приветствовала ее в «Бесприданнице», «Дикарке» и «Детях солнца», пьесах, решительно чуждых американской буржуазии. «Что это за актриса, которая ходит в простых платьях, не надевает на себя бриллиантов и играет без золоченой мебели и блестящих павильонов», — писала буржуазная печать, и только немногие газеты видели в ней «единственную Нору», считали ее «сестрой Дузе» и называли «одной из великих актрис мира». Конец гастролей, шедших со все возрастающим успехом у демократического зрителя, вызвал у многих газет, начавших понимать, что американцы «не сумели оценить» ее, поздние обещания «исправить ошибку». Комиссаржевская покидала Америку с горечью, сохраняя, однако, теплую благодарность к демократическому зрителю, показавшему, как ему было близко ее трепетное искусство. Комиссаржевская в последнем интервью для американских газет открыто заявила, {249} что американцам чуждо искусство и что им нужны только зрительные восприятия.

По возвращении Комиссаржевской на родину мысль ее работала еще лихорадочнее. Возобновив деятельность своего театра, она с ужасом видела, до какого низкого уровня упали и современная драматургия и репертуар подавляющего большинства драматических театров. Репертуар ее театра лишается какой-либо определенности; «шедшая за литературой» Комиссаржевская больше не находила в ней пищи. Окончательно теряя веру в условный театр, она переживает период больших и мучительных колебаний. Она с огромной психологической правдой играет Элину в «У царских врат», и газеты пишут о ней, что «теперь талант этот снова светит, и греет, и искрится, и радует. В Элине вернулась к нам замечательная русская артистка, два года пролежавшая в летаргическом сне»[[245]](#endnote-246).

Она тонко и нежно сыграла пастушка Филина в коротенькой пасторали Глюка «Королева Мая» и этим выступлением напомнила о днях юности, когда она пленяла зрителя мелодичной прелестью своего пения; она сыграла Мирандолину в «Хозяйке гостиницы» с блестящим юмором и женской грацией; но эти, такие правдивые и мастерские спектакли, вновь обнаружившие высокую артистичность Комиссаржевской, казались ей незначительными по сравнению с волновавшими и терзавшими ее мыслями. Еще более неубедительными для нее были быстро промелькнувшие «Франческа да Римини» Д’Аннунцио и «Флорентийская трагедия» Уайльда — последние отзвуки увлечения холодным эстетизмом; «Саломея» Уайльда, в которой Комиссаржевская не участвовала, была запрещена цензурой, да если бы она и появилась на сцене, вряд ли бы ее успех или неуспех разрешил коренные сомнения Комиссаржевской. Она более чем когда-либо болезненно переживала кризис театрального искусства и, чувствуя в себе силы для искусства высокого и трагического, не находила к нему пути.

Не мирясь с измельчанием театра, она хотела говорить зрителю о важных и серьезных проблемах: в годы реакции она искала новых для себя путей к театру героическому. Она мечтала звать зрителей к подвигу, к высокой честности и ответственности, но в поисках малоизвестного репертуара увлеклась мнимотрагическими ролями; в ее репертуаре появились взятые из старых библиотек «Праматерь» Грильпарцера и «Юдифь» Геббеля, {250} способные заинтересовать только узкий круг и не дававшие подлинно человеческого материала для ее правдивого и искреннего таланта. Ее тонкое дарование не соответствовало этим тяжеловесным архаическим пьесам. Она старалась победить неподатливый материал, изнемогая в неравной и ненужной борьбе, и вновь увидела, что обманулась: равнодушие зрительного зала только подтвердило горькую бесплодность ее опытов, все дальше уводивших ее от той реальной жизни, которой питалось ее творчество в пору ее взлета; от простых людей, которых она знала, страданиями которых страдала и радостями которых радовалась.

Она частично вернулась к старым ролям: Лариса, Варя, Нора, Рози, Марикка зажили на сцене новой жизнью, углубленной и обогащенной опытом предшествующих лет. Каждое выступление Комиссаржевской в этих ролях вновь вызывало восторженный отклик аудитории. Но как бы замечательно ни играла Комиссаржевская, какую бы глубину она ни обнаруживала в каждом из этих образов, как бы трепетно ни рассказывала о судьбе русской женщины, она интуитивно чувствовала, что в глухие годы реакции, в черные дни ее родины, она, как художница, должна была сказать иные, более огненные и значительные слова.

Свой театр в Петербурге Комиссаржевская закрыла. Она предприняла новую поездку — очень большую по своим масштабам. С небольшой труппой она посетила Москву, Ригу, Вильно, Варшаву, Лодзь, Киев, Одессу, Кишинев, Харьков, Полтаву, Екатеринослав, Ростов-на-Дону, Тифлис, Баку, Ашхабад, Самарканд, Ташкент… Поездка носила триумфальный характер. В каждом городе публика приветствовала актрису необыкновенной жизненной правды, искренности и силы. Но Комиссаржевская помнила спектакли, в которых она восхищала не только как огромный художник, она помнила особый отклик зала, который в свое время дал ей право считать себя гражданкой. Продолжая верить в беспрекословную силу искусства, она хотела взять на себя новые обязательства, связанные с ясным ощущением несомненно наступившего кризиса театра.

В середине поездки — в Харькове — она обратилась к труппе со следующим письмом: «То большое волнение, какое переживаю я, касаясь того, о чем скажу сейчас, помешало бы мне говорить, и потому я пишу. С теми из вас, кто пришел в мой театр, веря в него, с теми из вас, кто {251} работал и работает со мной, веря в меня, я должна, я хочу поделиться своим решением: по окончании этой поездки я ухожу совсем из театра. Надолго ли, навсегда ли — зависеть это будет не от меня. 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. Тем из вас, кому дорог во мне художник, я хочу сказать еще, что художник этот уходит из театра с душой, полной веры в будущее, в новые возможности, с душой, полной больше, чем когда-либо, ясной, твердой веры в неиссякаемость и достижимость истинно прекрасного; и когда бы, и как бы тихо вы ни постучались в эту душу — она услышит вас и откликнется на зов ваш. Вера Комиссаржевская. 15 ноября 1909 года»[[246]](#endnote-247).

За этим внешним отказом от театра скрывалось утверждение театра как искусства. Комиссаржевская, по существу, отказывалась от господствовавшего театра, переживавшего крайне сложный кризисный период, во имя еще ей неведомого нового театра. Но, горячо мечтая о новом театре, она не понимала зависимости театрального кризиса от кризиса всей буржуазной культуры. Отрекаясь от господствовавшего, чуждого большим творческим задачам театра, она искала реальных путей к его обновлению через школу. Ее последняя поездка — ее прощание со зрителем — и должна была дать средства на создание этой новой, никогда еще не существовавшей театральной школы, целью которой являлось бы воспитание гармонического человека-актера, прекрасного в своем мастерстве и духовно и физически совершенного. Комиссаржевская считала существенно важным, чтобы «это была не только школа», чтобы это было «место, где люди, молодые души, будут учиться понимать и любить истинно прекрасное»[[247]](#endnote-248). Она хотела вырвать молодежь из-под влияния профессионального театра, с его повторением готовых приемов, ничтожным репертуаром и запыленным бытом кулис, полным мелкого соперничества, каботинства, зависти, недостойных интриг, а не товарищеского соревнования и творческой дружбы. Она считала необходимым насытить актера всеми нужными знаниями, развить в нем вкус к живописи и музыке. Предполагаемая школа менее всего предназначалась для обучения актерской технике: Комиссаржевская боялась повторения докучливых театральных штампов, которые обычно впитывались учениками с первых же дней их пребывания в школе.

{252} Вопрос создания и воспитания нового актера глубоко волнует в этот период многих передовых деятелей театра. Именно к этим годам относится начало усиленной работы К. С. Станиславского над системой воспитания актера и последовавшее вскоре вслед за этим основание «школ-студий».

Как и Станиславский, Комиссаржевская была уверена, что учить театральной игре нельзя, и она неизменно говорила, развивая свои будущие планы: «Я учить лицедейству не буду… не буду!»[[248]](#endnote-249) Предполагая поручить курсы истории театра, эстетики, истории живописи и костюма, истории новой драмы лучшим, по ее мнению, профессорам, поэтам и ученым, практические занятия она брала на себя. Но, считая, что «дело не в курсах», а в лекторах, она неожиданно находила их вновь в среде эстетов и символистов, а беря на себя ведение практических занятий, она только туманно представляла себе принцип «свободного обучения». Комиссаржевская знала, что не нужно «ничего нарочитого, никаких навыков и трафаретов сцены», но только мечтала в будущем точно выработать, «как урегулировать практические занятия, по какому плану вести их». «Вопрос этот сложный, я не предрешаю его сейчас, и он открыт»[[249]](#endnote-250).

Этот вопрос и остался для нее открытым. Ее идеалистическая мечта о такой оторванной от влияния реальной действительности школе не осуществилась. Да если бы она и осуществилась, Комиссаржевская скоро увидела бы, что ее надежды не имеют почвы в социальной обстановке, что какие бы усилия она ни потратила на воспитание гармонического, высокообразованного и тонкого актера, ей нужно было прежде всего выбрать лагерь, к которому будет принадлежать художник, подобно тому как она выбрала лагерь революции в момент наивысшего своего творчества; что этому новому будущему актеру нужно больше и ближе всего знать жизнь и в ней найти творческий источник; что невозможно помочь рождению актера будущего без того, чтобы он не был актером-демократом, актером-гражданином, — чем она так гордилась применительно к себе в революционные годы.

Комиссаржевская умерла рано и неожиданно. Она умерла во время последней поездки, в Ташкенте, заразившись черной оспой. Она заботливо ухаживала за заболевшими актрисами, взяв на себя долг сестры милосердия. Заболевая сама, она не отказалась от спектакля и играла свой последний спектакль 26 января 1910 года в {253} Страшном жару, преодолевая побеждавшую ее болезнь, пытаясь быть лукаво-шаловливой и беззаботной в роли наивной и юной Рози, вызывая последние в ее жизни благодарные и восторженные аплодисменты зрителя. Две недели она страдала нестерпимо. Болезнь развивалась с неудержимой силой. Короткие мгновения надежды сменялись долгими часами отчаяния и безнадежности. Ее последние слова в непреодолимых мучениях были: «Довольно, довольно!..»

10 февраля 1910 года Вера Федоровна скончалась.

Смерть Комиссаржевской вызвала взрыв народного горя. На каждой станции — на всем длинном пути от Ташкента до Москвы — многочисленные толпы встречали гроб с телом великой артистки. В Москве десятки тысяч людей наполнили огромную привокзальную площадь. Газеты писали: «Тело незабвенной Веры Федоровны Комиссаржевской Москва проводила с такими почестями, какие выпадают только на долю национальных героев… Безмолвная огромная толпа, скованная общим сердечным горем, сопровождала гроб с останками горячо любимой артистки по площади от одного вокзала на другой».

В Петербурге в день прибытия тела всякое движение по пути следования многотысячной траурной процессии было прекращено. 20 февраля состоялись похороны В. Ф. Комиссаржевской. Великий русский артист В. Н. Давыдов в своей речи сказал: «Поднимите глаза, оглянитесь вокруг, загляните в газетные листы — она соединила театральный мир со всеми. Наука и искусство, литература, рабочие — все пришли проститься с нею… и так было по всему пути следования траурного поезда по необъятной России. Что-то небывалое, стихийное, исключительное. Теперь я понимаю, почему она говорила, что никогда не умрет. Память о ней будет вечно жить среди нас».

Комиссаржевская останется в истории русского театра освободительной направленностью своего огромного и ясного таланта. «Развернутое ветром знамя, обетованная весна», — писал о ней Александр Блок. Искренний и смелый художник, она в своих исканиях предвидела великие перемены в судьбе человека. Она была проникнута гневной непримиримостью по отношению к буржуазной морали и всем своим беспокойным, полным великих прозрений, свободолюбивым талантом звала к торжеству справедливости, к перерождению человека. Комиссаржевская продолжала {254} традиции русского реалистического и взволнованного искусства «переживания». В конце жизни перед ней встала новая мечта — воспитание и создание нового актера; может быть, в конечном итоге она в тот момент выбрала для себя наиболее верный путь — путь будущего. Смерть застала ее на пороге новой деятельности.

В первый же список деятелей русской культуры, которым должны быть воздвигнуты памятники, Совнарком молодой Советской республики включил Веру Федоровну Комиссаржевскую.

1950

# **{****255}** Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения)[[250]](#endnote-251)

## Психологический театр

На рубеже XIX и XX веков в Москве открылся Художественно-Общедоступный театр. День его открытия — 14 октября 1898 года — должен считаться началом двадцатипятилетия, которое наполнило русский театр многочисленными и разнообразными направлениями и течениями. За это время вопрос о театре был подвергнут коренному пересмотру и радикальной переоценке. За это время изменились самый строй театра, его внутренняя организация, характер работы и художественные требования. Стремление к такому пересмотру ясно ощутилось уже на первых постановках Художественного театра, хотя, казалось бы, Художественный театр не отрывался резко от предшествующего театра. Искусство XIX века было искусством реализма — театр изображал на своих подмостках жизнь. Художественный театр производил свои сценические реформы и изменения не в отрицание основного положения XIX века о реалистическом искусстве, о театре — воплотителе и отобразителе жизни, но во имя и во утверждение такого искусства и такого театра. Однако этому положению было дано новое истолкование, которое должно было привести к новым выводам и результатам.

Театр конца XIX века был крупным художественным явлением. Его искусство было прекрасно, мастерство лучших его актеров великолепно; в Москве на Малой сцене Ермолова, Федотова, Ленский продолжали играть романтическую трагедию, в этом театре крепко и нерушимо берегли традиции и заветы Щепкина и Островского. Но искусство театра конца XIX века было ограничено, оно сосредоточивалось преимущественно вокруг романтической трагедии и бытовой драмы и комедии, оно было приспособлено к исполнению старого репертуара и не имело необходимых средств для новой нарождающейся драматургии. Его актеры знали и чувствовали приподнятость чувств и неистовство страстей. Они знали, как надо играть пьесы, в которых яркими и преувеличенными красками рассказывались {256} жизнь и страдания современных им героев, их комические свойства, простые и несложные пороки, недостатки и добродетели. Актеры этого театра знали тайну сценического очарования, крепко помнили правила своего актерского ремесла и любили в театре сильные чувства, яркие краски и хорошие ясные слова. Этот театр почитал себя театром реальным, театром, верно и точно передающим жизнь изображаемых героев, — но на самом деле, конечно, он не был театром жизненного правдоподобия. Его правда была иная — театральная, условная, его реализм был условным реализмом; таковы были и средства его сценической выразительности, то, как в нем ставилась пьеса и какими приемами пользовались актеры при ее исполнении.

В этом театре комната обозначалась «павильоном» — трехстенным, с белыми подвесками вместо потолка. Часто окна были нарисованы на стенах. Также были нарисованы на стенах павильона, не были настоящими, а только изображались при помощи красок, подобно окнам, книжные шкафы, полки, часы. Существовала немногочисленная смена декораций: «богатая» комната обозначалась мягкой мебелью, занавесками, повешенными на дверях и окнах, кушетками и диванами; «бедная» — некрашеным столом, половиками и несколькими стульями; «зала» — золоченой мебелью и зеркалами; «кабинет» — большим письменным столом, диваном и нарисованным на стенах павильона книжным шкафом, картинами и портретом; «сад» или «лес» — переплетающимися в виде арки деревьями неизвестной породы и кустарником, нарисованным на передних кулисах; «античный дворец» — большой и высокой залой со сделанными под мрамор скамейками, колоннами и статуями. Одни и те же декорации появлялись в ряде пьес; в этих декорациях было бы тщетно искать отпечатка вкусов и интересов обитателей изображенных комнат и зал, они были только «условным знаком», по которому зритель узнавал «место действия». По таким же условным знакам зритель узнавал крестьян, неизменно появлявшихся в парадных сарафанах, новых одеждах и чистых кафтанах, королей в мантиях и с коронами на головах, чиновников в вицмундирах и с портфелями в руках, купцов в длиннополых кафтанах и в сапогах бутылками.

В огромном своем большинстве актеры этого театра были преувеличены в выражении радостей и горестей играемых ролей. Речь у них была подчеркнута, они отличались чрезмерностью жеста и эффектными, картинными позами. {257} Для исполнения трагического и бытового репертуара они употребляли ряд приемов и средств, выработанных вековой историей русского театра и закрепленных традицией и обычаем. Эти приемы и средства были многократно испытаны на практике, несомненность их сценического воздействия на ощущения и чувства зрителей была строго проверена. Актеры знали, чем и как вызвать смех в комедии и слезы в трагедии. Театр хранил в качестве постоянно обогащающейся традиции ряд комических трюков для комиков и ряд картинных приемов для трагиков. Однажды найденный великим актером прием исполнения той или другой роли или того или иного места поступал в эту сокровищницу русского театра и передавался как изустное предание или на живом примере, от одного актерского поколения другому. Актеры знали, что «волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием руки при распечатывании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды; спокойствие — скукой, зеванием и потягиванием; приказание — указательным пальцем вниз, запрещение — указательным пальцем вверх; смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки»[[251]](#endnote-252). Так появились сощуренные глаза в знак презрения, комканье предметов в знак сдерживаемого гнева, прижимание рук к сердцу в знак любви и т. д. Существовали шаблоны, по которым изображались купцы с речью на «о», грубыми движениями и рыкающим голосом, резвые девушки с щебечущим голоском, развязными манерами и кокетливыми движениями и пр. В основе всех этих приемов сценического исполнения лежали те общие движения мышц лица, рук, которыми человек обычно непроизвольно выражает испытываемые чувства. Но постепенно эти мимические движения перестали обновляться в исполнении актера, утратили жизненную душевную основу и стали такими же «условными знаками» театральной игры, общей большинству средних актеров того времени, как были условны декорации и костюмы, — эти знаки были знакомы публике и ясно и понятно обозначали чувства изображаемых героев. В старом театре режиссер (в нашем привычном понимании) отсутствовал. Актеры размещались по сцене в удобных и привычных сочетаниях, проверенных и установленных долгой сценической жизнью. Эти сценические размещения — мизансцены — не отличались разнообразием, они ставили актера в наиболее удобное положение для произнесения монолога или так, чтобы он мог вести диалог, не {258} столкнувшись с партнером. Таких основных мизансцен было немного, и немногочисленная сценическая мебель — стулья, кресла и диваны — перемещалась скупо; в изобретении мизансцен преследовались в большей степени удобство актера или интересы много раз испытанного и привычного театрального воздействия на зрителя, чем интересы жизненной правды.

Этот старый театр не знал вопросов о художественном единстве спектакля, он был хаотичен и случаен. Самым замечательным в нем была актерская игра. Случайно создавался строгий и стройный ансамбль, притом не усилием режиссера, а крепкой спайкой актеров, хорошо, а порою и замечательно играющих роли, — и так же случайно исчезал. В нем часто игрались литературно незначительные, художественно слабые пьесы, которые, однако, давали актеру выигрышные роли; искусство их авторов заключалось в том, чтобы предоставить актеру ряд сценических заданий, в которых тот мог бы обнаружить свою сценическую технику и личные данные. Лучшие же драматурги соединяли богатые сценические задания с глубокой внутренней значительностью. Наиболее одаренные актеры, овладев всем запасом традиционных приемов, обновляли их силой своего таланта и вносили в устарелую технику ряд новых приемов. Тогда в этом установившемся профессионально театре за всей устарелостью приемов, среди шаблонных декораций, среди случайного ансамбля, за обветшавшими формами звучал настоящий темперамент, талант, сила большого актера, звучала большая театральная правда, увлекавшая зрителя блеском техники и мастерством овладения ролью и заставлявшая забывать надоедливую привычность исполнения.

Таким образом, несмотря на то, что этот старый театр стремился к верному изображению на своей сцене жизни, он изображал ее средствами условными, передавал быт и жизнь неточно, пользовался немногими доступными ему приемами, своего рода знаками, которые, как мы видели, явно обнаруживали свою бессознательную нарочитость. К концу века они оказались недостаточными, ограниченными и устаревшими. Их устарелость и ограниченность ясно обнаружились с появлением новых пьес, написанных новыми авторами, — театр не мог сценически воплотить их. И трагедийная насыщенность и веселость комедии постепенно переставали волновать зрителя, оставляли его холодным и часто безучастным. Из этого ясно следовала необходимость в новых средствах сценической выразительности. {259} Это было первой задачей молодого Художественного театра.

Другой задачей Художественного театра являлось уничтожение случайности и неорганизованности театра. Старый театр был хаотичен, в нем отсутствовало единство спектакля. Не думали о художественной цельности, о том, что в театре произведением искусства и первостепенной целью является весь спектакль в целом, включая декорации, костюмы, мизансцены, исполнение даже самой незначительной роли, — а не отдельное, хотя бы и замечательное или даже гениальное, исполнение одной роли, как это бывало сплошь и рядом в старом театре, ценном преимущественно своими актерскими талантами. Тогда Художественный театр и выдвинул вопрос о единстве спектакля, о том, чтобы все в спектакле было подчинено единому художественному замыслу. Эта точка зрения стала общепринятой во всем новом театре, и она отличает новый театр от старого. Организатором и творцом спектакля явился режиссер. Режиссер получает в деле создания спектакля исключительное значение. Он становится его духовным и техническим руководителем. Взамен разрозненных и несогласованных исполнений твердая рука режиссера объединяет актеров в единой атмосфере играемого произведения. Он зажигает их интересом к пьесе. Создает замысел спектакля. Разъясняет актерам смысл пьесы. Дает им ряд определенных задач. Он не допускает в спектакле каких-либо противоречий и несоответствий. Он «организует» спектакль, «организует» ансамбль: необходимо, чтобы актеры играли в общем стиле и чтобы исполнитель каждой самой незначительной роли относился к делу так же серьезно, как исполнители главных ролей. Он строит мизансцены и стремится к разнообразным, богатым, интересным размещениям актеров по сцене. Он подчиняет своему замыслу декорации и музыку. Музыка перестает быть украшательской частью спектакля, она входит в него непрерывно и неотъемлемо. Декорация пишется в строгом соответствии с пониманием пьесы. Режиссер сводит воедино все разнородные части спектакля и добивается их взаимной согласованности. Исчезают толпы статистов, грубо и безучастно изображавшие «народ». Возникает вопрос об использовании «массы» на сцене. Репетиционная работа, подводящая к спектаклю, становится не менее важной, чем спектакль. Спектакль является итогом долгой предшествующей совместной работы актера, режиссера, декоратора, музыканта. В спектакле выверяются {260} до его публичного показа все детали. С этих пор театр имеет дело не с хорошим или плохим исполнением отдельных ролей или случайно сложившимся ансамблем сыгравшихся актеров, но с сознательным и убежденным созданием единого художественного произведения, в котором отдельные части гармонировали бы друг с другом и создавали единое прекрасное неразрывное целое. Таков был переворот в понимании и в организации театрального представления, подготовленный историей театра, произведенный Художественным театром и подхваченный его последователями и противниками, его друзьями и врагами. Но создавалось это единое целое различными методами каждым из новых течений и направлений. Именно эти методы и определили лицо театра, или театрального направления. Пути каждого театра определились свойственными ему средствами сценической выразительности. Каждое новое течение, вступая в жизнь, ищет, как по-новому построить спектакль, игру актера, устройство сцены. Оно ищет новых средств сценической выразительности взамен устаревших, перестающих воздействовать на зрителя, — последующая история театра есть рассказ о смене различных методов актерской игры и режиссуры. Таких новых методов искал и Художественный театр на протяжении своей богатой двадцатипятилетней жизни. Он пришел к ним не сразу, но после долгих и часто мучительных сомнений и переоценок. Сценическая «система», о которой говорят применительно к Художественному театру, появилась в итоге долгой предшествующей работы. На первых порах Художественный театр был заинтересован другими задачами, и к тому, что потом стало основой его деятельности, он только смутно стремился.

Тогда, в первые дни своей жизни, вступая в конце века в русское искусство, Художественный театр еще не порывал резко с театром прошлого. Этот начавший революцию театрального искусства коллектив не отрицал общепринятой формулировки искусства как необходимо реалистического, верно передающего жизнь. Он попытался только сделать более точными способы изображения жизни, потому что те приемы, которыми пользовался старый театр, были условными приемами, они не передавали, а бессознательно искажали жизнь, предпочитали жизненной правде привычную театральность. Художественный театр довел до предела заложенное в формуле об искусстве — изобразителе жизни — содержание. Художественный театр наиболее полно сближал актера, сцену и театр с жизнью, {261} он искал новых средств сценической выразительности в реальной жизни.

Он открыл свои спектакли «Царем Федором Иоанновичем» А. Толстого. Уже в этой постановке ясно выразилось стремление к полному и точному воспроизведению исторической действительности. Но наиболее показательной на этих путях стала постановка шекспировской трагедии «Юлий Цезарь».

Вместо условно пышного изображения Рима старым театром Художественный театр стремился к воскрешению полной и глубокой жизни древнего Рима. Руководитель постановки ездил в Италию, изучал новейшие археологические и исторические изыскания и восстановил на театре внешнюю и бытовую обстановку действия бесспорно точно и чрезвычайно тщательно. О спектакле писали, что «это была великолепная лекция по истории древней культуры, заменившая слова пластическими фигурами»[[252]](#endnote-253). Изумлялись и восторгались «огромной работой изучения, вложенной режиссерами в постановку “Юлия Цезаря”, и полной удачей применения изученного». Как в «Царе Федоре Иоанновиче» режиссеров привлекали обычаи московских царей, подробности их жизни и быта — и то, чтобы костюмы казались поношенными и исполнители сжились бы с ними, и то, чтобы толпа перед собором была подлинной толпой XVI века, — как стремились здесь к возрождению на сцене давно прошедшей жизни в ее целом и во всех подробностях, начиная с мелочей домашнего обихода и кончая пышностью Архангельского собора; так и в «Юлии Цезаре» театр пытался воскресить атмосферу древнего Рима — его мраморное тело, душу его каменной громады. В многочисленном ряде сцен шекспировской трагедии театр нашел возможным показать Рим во всей его полноте и блеске. И перед зрителями прошли «римская площадь с тройным рядом домов, между которыми то сползают вниз, то карабкаются в горы улицы», на которых гудит и бушует римская чернь, «сад Брута в туманном рассвете», дом Цезаря «с золотою мозаикою по стенам, со всеми деталями домашнего обихода», «мраморный сенат, где проливается кровь Цезаря», форум, на котором «то замирающая, то гневающаяся толпа выслушивает речи Брута и Антония над трупом Цезаря», поле битвы под Филиппами «с широким горизонтом, убегающими в неразличимую даль горами и полями»[[253]](#endnote-254). Так в Художественном театре воскресла историческая обстановка событий, рассказанных в трагедии Шекспира.

{262} Такой же точности и верного соответствия действительности Художественный театр добивался и в других постановках. Во «Власти тьмы» воссоздавался быт русской деревни Тульской губернии. На сцене были показаны избы, крытые соломой, лошадь жевала сено, грязь, сделанная из папье-маше, лежала на деревенских улицах, люди ходили в рваных тулупах и грязных одеждах. В «На дне» изображался быт ночлежки, потолок ее был низок, нары стояли тесно, ситцевая занавеска отделяла постель больной Анны; в нависшем, прокуренном и тяжелом воздухе раздавалась глухая и тоскливая песня ночлежников, свет лился от единственной грязной лампочки. Театр вместо привычных «павильонов» строил реальные комнаты, в открытые двери которых видны были лестницы, анфилады других комнат, составлявших квартиру, комнаты передавали привычки, вкусы и симпатии их обитателей, костюмы были поношены. Театр изображал жизнь. Его называли театром натуралистическим, театром-фотографом, театром, копирующим жизнь, вместо того чтобы ее творчески воссоздавать. Казалось, что театр рабски переносит на сцену малейшие, даже лишние бытовые подробности, замеченные в жизни, начиная с костюма и кончая обстановкой. Такие свойства сквозили и в исполнении. Актеры Художественного театра играли не героев, а обычных людей; у них не слышалось зычных голосов, они не были шумны и оглушительны, они искали простых и точных, соответствующих жизни движений, жестов, интонаций, взглядов. Перенесенные из жизни манеры, говор, речь создавали подобие жизни. Мизансцены поражали простотой, жизненностью и разнообразием; казалось, что перед зрителем проходит только что наблюденная им около себя вчера, сегодня жизнь; в мизансценах режиссеры Художественного театра достигали большого мастерства. Толпа составлялась из целого ряда людей, каждому из которых предназначалась своя роль, каждый участник создавал образ, получив определенные сценические задания, — и толпа жила на сцене. Гримы актеров изображали людей такими, какими мы наблюдаем их в жизни. Театр не боялся переносить на сцену физические недостатки, ища характерные внешние черты образа. Средства сценической выразительности расширялись, таким образом, до бесконечности, граница между жизнью и искусством терялась. Казалось, что Художественный театр в своем стремлении быть театром полной и совершенной правды дойдет до предела, после которого следовало изменить {263} избранный путь или отказаться от стремления быть искусством; казалось, что в Художественном театре много технического умения, но нет творчества.

Это было не так. Период внешнего натурализма был только подготовительным периодом, он с самого начала был тесно связан с тем, что станет окончательной основой театра.

За это время театр накопил и выработал ряд приемов, расширивших его сценическую выразительность. Их он вскоре употребил очищенными, отбрасывая ненужное и лишнее, освобождаясь от крайностей натурализма, окончательно придя к театру психологическому, посвященному раскрытию душевной правды героев пьесы. Впервые этот психологический театр прозвучал на сцене Художественного театра, когда на ней появились пьесы новой драматургии — пьесы Чехова, Гауптмана, Ибсена. Старый театр был органически непригоден к воплощению на сцене этих пьес, в которых отсутствовало яркое и бурное действие, занимательная и сложная интрига. Эти драматурги обращали преимущественное внимание на скрытую и сложную внутреннюю жизнь своих современников, на их двойственность, на глубокую внутреннюю борьбу, происходившую в людях «сумеречного конца века», людях утонченных нервов и острого ума. Эти драматурги отказались от резкого и стремительного построения действия и заменили внешнюю действенность внутренним действием.

Такие задачи требовали новой драматургической техники: пьесы Чехова были наполнены частыми паузами, незначительными словами, за которыми скрывались волнения образа. Они нуждались в особенном сценическом подходе — его нашел Художественный театр.

Постановки пьес Чехова по внешности оставались натуралистическими. Театр не отказывался от новых найденных приемов, но находил им новое применение. То, что казалось иногда лишней и раздражающей натуралистической деталью, жизненной мелочью, в постановках пьес Чехова стало могучим средством сценической выразительности. Тут-то и обнаружились достижения Художественного театра и один из принципов, одна из основ его работы. Он искал соединения жизненной правды с новой театральной выразительностью. Когда в «Дяде Ване», в последнем акте, пел сверчок за печкой, или раздавался топот копыт по мосту, или вздыхала в углу задремавшая над чулком нянюшка, или стучал на счетах дядя Ваня, — казалось {264} бы, все это ненужные детали. Но именно перечисленные детали в своей совокупности и создавали то основное «настроение», которое захватывало публику, заставляло ее плакать или умиляться, — и происходило это потому, что эти тщательно найденные детали использовались театром музыкально. Вместо игры на рояле, в качестве музыкальных моментов, театр, пользуясь жизненными соответствиями, вводил ряд звуков, которые должны были передавать основное ощущение сцены: так, звучал вой собаки, свист ветра и заунывная песня у ворот. Театр расширял средства музыкальной выразительности на сцене. Он «осовременил» — приблизил к жизни и быту — музыку. Вместо симфонических оркестров на его сцене звучала музыка ресторанная («У жизни в лапах»), полковая военная («Три сестры»), убогие оркестрики («Вишневый сад», «Miserere»), но всякий раз, оправданная внешне тем, что действие или происходило в ресторане, или тем, что уходил полк, или тем, что действие разыгрывалось на случайном провинциальном балу или в маленьком еврейском городишке, — музыка служила *оформлению* основного настроения, проникающего действие. В «вальсе погибающих» («У жизни в лапах») то была тоска по уходящей и гибнущей жизни, которая охватывала «короля Юлиану». В «Трех сестрах» — разлука с любимым, обреченность безнадежной осенней жизни. В «Miserere» — отчаяние и предчувствие смерти. Театр ввел на сцену новый ряд звуковых величин, продиктованных современной жизнью. Музыка в подобных случаях направляла весь строй и лад спектакля. В такт полковой музыке, в соответствии с ней были движения, чувства сестер. Музыка и музыкальность стали одним из могучих средств, передававших внутреннюю, не сказанную словами тревогу или радость героя.

Под таким же предлогом житейских соответствий на сцену проникали черты преувеличения и необычайности. Такова была и внешность доктора Штокмана; или генерала Крутицкого с мохнатыми ушами и тупым взглядом; или доктора Крамера — длинного, сухого, прямого, как палка, с почти остановившимся взглядом; или Епиходова — подчеркнуто неуклюжего, со своими «двадцатью двумя несчастьями», с тупым лицом, маленькими усиками и выпученными глазами. Подчеркивание — «характерность» — легко доходило до крайности, становилось почти фантастичным, карикатурным, из смешного делалось страшным. Все эти средства театральной выразительности Художественный {265} театр находил в жизни и переносил на сцену, оставляя из них лишь те приемы, которые оказались пригодны для его основной цели. Так «натурализм» давал большие сценические эффекты. В противоположность старому театру, подчеркивавшему общие для всех образов приемы выражения страстей, Художественный театр выделял индивидуальные особенности героев и тем добивался совпадения жизненной и театральной правды.

Эти внешние «натуралистические» формы были одушевлены новой жизнью. Хорошо об этом писал Леонид Андреев, говоря, что «играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца»[[254]](#endnote-255). Все эти частности сплетались неразрывно и неотъемлемо с героями пьес. Они получали новое оправдание, потому что служили не только верному изображению жизни; вещь на сцене переставала быть только безразличной сценической принадлежностью — предметы говорили о своих владельцах, об их привычках, настроениях, о событиях, разыгрывающихся в пьесе. Они носили на себе печать души их героев; и в белом простом провинциальном платье Ирины в «Трех сестрах» так же сквозила ее простая и ждущая душа, как и в ее словах.

Когда в последнем акте «Дяди Вани» щелкали счеты, сверчок заливался за печкой и Соня, обнимая своего дядю, говорила о том, что они «отдохнут», — вскрывалась душевная правда героев, и мелкая, незначительная деревенская жизнь вырастала в глазах и ощущениях зрителя, ловившего в этих людях знакомое и привычное чувство тоски и отчаяния, — сцена эта становилась одухотворенной. Театр научился среди натуралистических деталей выбирать те, которые служили знаками духовной жизни и помогали ее вскрывать. Театр придавал значительность незначительному. Он вглядывался в тайные душевные движения, он находил за как будто незначительными словами и случайными репликами чеховских героев глубокое внутреннее ощущение, их вызывавшее, «подводное течение», их диктовавшее.

Театр организовывал эти жизненные подробности, как композитор из отдельных звуков оркеструет симфонию. Он оставался верен своему основному положению — рисовать жизнь во всей ее полноте. Но этой полнотой жизни для театра стала *правда души* каждого из героев. Его интересовали ощущения и неслышные чувства, которые таились в людях, и цепи взаимных отношений, которые их {266} связывают, но внешне выражаются скупо, больше угадываются, чем узнаются. Достигая внешней правды, театр переходил к душевной правде. Это и сделало его театром интеллигенции. При этом возникала известная доля ограничения, не все области драмы оказались доступны Художественному театру. Театр научился пользоваться особыми средствами — его искусство становилось предельно тонким; движением рук, взглядом, случайным жестом он передавал душевную подоплеку, соединявшую действующих лиц в единое целое. Все это умение требовало большой предварительной работы и касалось преимущественно актерского творчества. Сценическое обаяние чеховских постановок в Художественном театре обусловливалось в равной мере тонкостью режиссерского построения, общей влюбленностью в пьесы Чехова и глубокой взволнованностью, охватывавшей актеров и передававшейся зрителю. Обычно способ постановок чеховских пьес принято называть «театром настроения» — определение и неточное и неверное. Гораздо более существен и верен термин, данный Леонидом Андреевым: он говорил о некоем «панпсихизме», о всеобщей одухотворенности, проникавшей постановки, о том, как все жило и чувствовало на подмостках театра. Были одухотворены — и, может быть, в первую очередь — именно актеры, игравшие комедии и драмы Чехова.

Играть их очень трудно. В конце концов «диалог чеховских пьес… неправдоподобен, так в жизни не говорят; он полон недоговоренности, он всегда есть точно продолжение чего-то уже сказанного, в нем нет того явного начала, с каким вступает в пьесу всякий говорящий у других авторов: герои Чехова никогда не начинают и не кончают своей речи, они всегда только продолжают ее»[[255]](#endnote-256). Диалог чеховских пьес подобен лирическому стихотворению. Его истинный смысл вскрывается не в словах. Он неуловим, желания героев смутны, и их ощущения точно не выражены, они чувствуют больше, чем говорят. Для того чтобы их сыграть, нужно было проникнуть глубоко за как будто бы случайные слова. Нужно было почувствовать то «подводное течение», которое выбрасывает их речь наружу, то, чем полны в данную минуту герои, чем они душевно живут, о чем думают и чего хотят. Нужно было ощутить и почувствовать непрерывную внутреннюю основу их жизни и быта, которая приводит их к тем или иным поступкам, словам и действиям, заставляет барона Тузенбаха идти на дуэль, а профессора Серебрякова корпеть {267} над своими книгами. Над этим работали и к этому стремились актеры Художественного театра. Они были полны лирической взволнованностью. Руководимые основателями и режиссерами театра К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, они пытались проникнуть за словесные рамки и найти внутреннюю основу каждого образа. Так же пытались они впоследствии играть Метерлинка, Гамсуна — авторов иных приемов и других намерений. Не всегда это удавалось. Но в Чехове удалось вполне. Текст пьес Чехова зажил. Сквозь него зазвучали жизненные чувства его героев. Неожиданными, простыми, человеческими интонациями затеплилась речь. В коротких обрывках взглядов и движений раскрывалась жизнь. Лирическое стихотворение дошло до зрителя. Зритель был взволнован и умилен. В работе над чеховскими пьесами родился психологический театр и получила начало та «система» Станиславского, в которой выражено основание работы театра и которая вызывает столько споров и толков, привлекает друзей и врагов.

«Система» Станиславского явилась результатом его многолетней театральной работы в качестве режиссера и актера. Она до настоящего времени не закреплена ее автором словесно и не сведена в стройное целое[[256]](#footnote-2). Постоянно обновляясь под влиянием все новых и новых опытов, производимых Станиславским, она находится в текучем состоянии. Она очень сложна и охватывает многочисленные стороны актерской работы. Но, несмотря на эти обстоятельства, затрудняющие краткую и точную формулировку многосмысленного и сложного учения Станиславского, представляется возможным обозначить его главнейшие положения. Одно из его главнейших свойств — желание примирить внутреннюю правду актерского творчества со сценической. «Система» подводит фундамент длинному ряду сценических приемов, а с другой стороны — затрагивает основные психологические, душевные данные актера. «Система» стремится к уничтожению условности, она хочет изучить, как происходит в актере рождение образа, и помочь этому рождению. Она стремится искоренить ложь в актере и театре. Учению Станиславского органически противна всякая театральная и душевная неправда. Борьбой с этой неправдой и был обусловлен первый, «натуралистический» период жизни театра. Самая блестящая игра технически несовершенна, если она прибегает к штампам, {268} если не произошло творческого рождения образа, если актер пользуется готовыми приемами. Станиславский хочет внутренне оправдать театр. Он хочет примирить актера, его личность с тем образом, который он играет, — Станиславский не хочет притворства. Актер должен не *казаться* тем или другим персонажем, а *быть* им творчески.

Искусство Станиславского есть искусство *переживания*. Оно «стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве» в противоположность искусству *представления*, когда актер «переживает роль дома лишь однажды, для того, чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть роли»[[257]](#endnote-257). Искусство переживания в каждом спектакле повторяет творчески ту цепь чувствований, ощущений, волнений, страданий, радостей, из которых складывается образ роли. Искусство представления запоминает, как чувства выражаются, и затем на спектакле воспроизводит только *эти знаки* чувств, самих чувств не переживая. Искусство представления требует полного овладения внешней техникой актерского ремесла, искусство переживания говорит о гораздо более сложной *внутренней* технике, требующей сосредоточенного и исключительного внимания к переживаниям образа, к умению их вызывать в себе и закреплять.

В самом противопоставлении «представления» и «переживания» не заключается ничего нового. Это старый театральный спор, ведущийся с XVIII века и имевший большое число защитников и противников каждого из направлений среди теоретиков и актеров. Новизна «системы» Станиславского была в том, что он указывал пути рождения и приемы закрепления сценического переживания. Из своей многолетней практики он знал многочисленные возможности вызывать сценические переживания. Вместо обычной актерской техники, по которой актер всегда выполняет то или иное сценическое задание, «система» Станиславского требовала *непрерывной* цепи переживаний. Актер и внутренне для себя и внешне для публики должен быть все время «в образе» — даже тогда, когда он не говорит, ждет ответной реплики или когда на сцене играется пауза. Вот для полного овладения образом, для того чтобы чувствовать себя «в образе» легко и свободно, необходимо всецело и глубоко пережить его чувствования, войти в круг его ощущений, сделать их своими, зажить его жизнью, найти *в себе* те чувствования, которые необходимы {269} для образа. Станиславский указывает ряд путей, следуя которым актер может достичь такого полного вхождения в играемую роль, полного слияния актера с играемым образом — почти отождествления.

В искусстве представления или в обычном актерском ремесле нет настоящей жизни духа. Ее может дать только глубокое внутреннее переживание. Путь актера — от внутреннего к внешнему. Он должен вести к «зарождению настоящего чувства и к естественному выявлению его телом»[[258]](#endnote-258). Тогда его творчество будет духовно и свежо и актер не будет прибегать к затрепанным приемам и к штампованным средствам, которыми пользуются актеры-ремесленники. Он будет находить для каждой новой роли новые средства и способы выразить свои сценические чувства. Роль будет рождаться творчески, а воплощение будет прекрасно и гармонично. Само собою разумеется, что актер должен быть музыкален, должен уметь владеть телом — внутренняя техника оживляет необходимую внешнюю технику и руководит ею.

«Переживание» Станиславский связывает с целой цепью актерских приемов. По его мнению, «9/10 человеческой природы бессознательно, 1/10 сознательна. Эта 1/10 учится, как создавать 9/10». Актер «ищет сознательных приемов для возбуждения бессознательных чувств»[[259]](#endnote-259), но эти бессознательные чувства остаются основой творчества роли. Здесь в понимание «переживания» вводится существенная поправка. Самые большие вопросы «система» Станиславского вызывает именно в той части, в которой она говорит о переживании. Потому что сценическое переживание не всегда есть жизненное переживание. Оно отличается от него. Не всякий искренно переживающий горе или радость человек способен передать его зрителю, и не всякое переживание горя или радости будет искусством. По мнению Станиславского, момент творческого переживания, отличающий его от переживания жизненного, заключается в стихийном творческом возникновении образа в душе актера. Невозможно заранее предвидеть тот момент, когда образ роли возникает в душе актера, — он возникает «сам собой». Дело режиссера помочь возникновению этого образа.

Актер должен овладеть «подводным течением» образа. Он должен почувствовать и определить основное стремление героя драмы, его основную страсть, его неотступное желание, основной душевный стержень, по которому двигается его жизнь и которому подчинены его поступки. {270} Станиславский называет это «сквозным действием». Овладеть образом — значит почувствовать «сквозное действие». Не всегда можно выразить такое «сквозное действие» точными словами — они будут неизбежно огрублять сложные ощущения актеров и героев. Это «сквозное действие» заложено в самой сути драмы. Таким «направлением» роли Чацкого могла быть влюбленность в Софью или, наоборот, Чацкого можно было истолковать как борца против косности пошлого московского быта.

«Сквозное действие» определяет ряд «задач», стоящих перед актером. Играя, актер выполняет какую-либо действенную задачу, совпадающую с жизненным интересом играемого героя. «Сквозное действие» есть главное хотение, главное стремление героя пьесы. Но и в жизни и в театре наряду с таким основным хотением, подчеркивая его и образуя его, существует ряд отдельных хотений и чувствований. Нужно знать, чем в данный момент живет играемый образ, чего он хочет и к чему стремится. Вот эта внутренняя жизнь героев пьесы выражается в ряде хотений, в ряде задач, стоящих перед актером. Эти хотения и задачи совпадают с «подводным течением» пьесы. В книге Волькенштейна «Станиславский» приводится разбивка встречи Чацкого с Софьей на отдельные куски. Своими словами: «*Чуть свет* — *уж на ногах* — *и я у ваших ног*» — Чацкий «хочет сдержать бурное желание обласкать Софью», словами: «*Ну, поцелуйте же! Не ждали? Говорите*» — хочет вызвать ответную ласку; Софья, говоря: «*Ах, Чацкий, я вам очень рада*» — «хочет скрыть замешательство», а Лиза своей репликой: «*Вот, сударь, если бы вы были за дверями*» и т. д. — «хочет успокоить Чацкого и помочь Софье в трудном положении»[[260]](#endnote-260). Такие задачи помогают актеру войти вглубь переживаний образа и одновременно диктуют интонацию, с которой необходимо говорить эти слова.

Другими приемами, помогающими овладеть и зажить ролью, служит «фантазирование» о пьесе, о том, каков герой и как он может поступить в тех или других жизненных обстоятельствах, «вчувствование в пьесу», музыкальность, иногда приемы совершенно внешнего свойства — ритм и т. д.

Подобно тому как существует «сквозное действие» роли, есть и «сквозное действие» пьесы. Ее участники не должны выходить из «круга» общих творческих переживаний. Каждый актер должен установить «отношение» к своим партнерам, к вещам, предметам. Он должен знать и {271} чувствовать, играя Чацкого, как он в каждый данный момент относится к Софье, Фамусову, Молчалину, что его с ними связывает и что отталкивает. Актеры, играя пьесу, должны находиться в непрерывном внутреннем общении. Глаза, руки, интонации актеров говорят более, чем точный смысл их слов. Каждое слово можно произнести по-разному, но то, как оно произнесено и с каким выражением лица, определяет чувство, продиктовавшее эти слова. Актеры учились видеть в партнере его творческое переживание, угадывать и ощущать его. Так закреплялось то изумительное ощущение жизни в чеховских постановках, которое связывало всех исполнителей воедино и которое оправдывало появление на сцене ряда на первый взгляд ненужных подробностей.

Такова в самых общих чертах «система» Станиславского. Она очень трудна для усвоения, тем более что здесь рассказана ее самая незначительная часть. Центр тяжести «системы» лежит в ее сценическом значении, в умении применять ее на практике. Она может привести к грубейшему натурализму, если следовать ее «букве», и к возвышенному пафосу, если следовать ее «духу». В ней тесно переплетен личный опыт Станиславского с опытом предшествующих лет театра.

Очень трудно отделить в этой «системе» то, что есть в ней научного и систематического, от личного искусства Станиславского. Иногда кажется, что никакой «системы» нет, а есть лишь великолепное, свойственное только Станиславскому умение пробуждать в актере его творческие переживания и создавать исключительный по силе и умению режиссерский рисунок. В других же руках она часто получает неверное истолкование, применение и освещение, и в ней получают развитие одни стороны в ущерб другим. Однако нетрудно заметить, что ее основа зиждется на тонком разборе и рассмотрении основных переживаний образа, его душевных волнений. Самое главное в ней обращено на выражение душевной жизни человека. Потому-то она меньше всего говорит о тех возможных сценических формах, в которые выльется изображение души человека. Указывая сценические пути к пробуждению «переживания», она не определяет в то же время какой-либо закрепленной внешности спектакля или отдельного исполнения. Она стремится дать наибольшую свободу актеру. Потому-то ее воплощение и привело к различным типам того основного психологического театра, который заложен в «системе».

{272} «Система» вырабатывалась на практике Художественного театра. Ее применяли с совершенно различными результатами отдельные режиссеры Художественного театра. Формы, в которых обнаруживался этот психологический театр, были различны в зависимости от творческих желаний и умения режиссеров. Учение Станиславского казалось применимым к творчеству любого актера. Оно претендовало на всеобщность, но имело действительную силу только в применении к актеру, анализирующему душевный мир героя. Сценическая форма должна была рождаться из актерских ощущений. Художественный театр довольно быстро порвал с натурализмом; он один из первых произвел опыты условных постановок, — о которых в следующей главе, — но всегда оставался верен интересу к личным душевным переживаниям. От периода натурализма театр взял много новых средств и приемов и различно применял их в своих постановках.

Один из возможных путей приводил психологический театр к тому «панпсихизму», о котором писал Андреев применительно к Чехову. Так создавался театр одухотворенности. Театр одушевлял малейшие детали спектакля. В тургеневских пьесах картина старинной усадьбы, данная художником Добужинским, отдельные красочные пятна, старинные костюмы и прически, вышитая мебель, диваны и стулья создавали ту внешнюю обстановку, среди которой звучал рассказ о тонкой, трогательной любви, о томных и сладких чувствах. В Мольере, в Грибоедове, в Гоголе — также изображалась широкая и полная жизнь, и отдельные особенности авторов бледнели перед общей задачей Художественного театра — рисовать душевную жизнь героев. Наибольшей высоты этот театр одухотворенности достиг в «Гамлете», в «Ревизоре» (1921), в постановке оперы «Евгений Онегин». Постепенно его формы пришли к созданию скульптурного, светлого и простого реализма, который кажется пушкинским реализмом. Театр освобождает себя от всех ненужных мелочей, дает главнейшие линии и очертания и раскрывает «сквозное действие» и «подводное течение» пьесы: в «Ревизоре» и «Онегине» костюмы строго реальны, верны эпохе, но за всеми сценическими украшениями сквозит эпическое спокойствие — театр приходит к спокойной созерцательности; в нем нет правых и виновных, он слушает душевную жизнь, оправдывающую все поступки и все ошибки. Театр становится оправданием жизни.

Другой путь вел ко все большему и большему углублению психологических и аналитических свойств «системы». {273} Театр исходил в этих случаях не столько от Чехова, сколько от своего раннего увлечения Ибсеном и Гауптманом. Утверждение и углубление интереса к душевным загадкам и противоречиям должно было привести к Достоевскому. Спектакль «Братья Карамазовы» (режиссура Вл. И. Немировича-Данченко) был замечательным событием в истории русского театра. Сцена была освобождена от всех внешних украшений. Все действие совершалось на фоне серо-зеленого задника, место действия скупо обозначалось мебелью, воротами, деревом. Спектакль был разделен на две части и шел два вечера. Он назывался «отрывки из романа». Интрига и сюжет отступали на задний план — внимание было сосредоточено на душевных страстях героев Достоевского. В спектакль был введен «чтец», читавший отрывки из романа, не поддававшиеся инсценировке, и иногда прерывавший сценическое действие. Психологический метод одержал здесь полную победу. Он привел к овладению Достоевским — спектакль раскрывал внутреннюю, сложную и противоречивую жизнь каждого из героев Достоевского.

Обращение к Достоевскому не было случайным. К нему лежал весь путь психологического театра. Потому что в самой своей основе психологический метод таил ряд противоречий и ограничивал искусство театра. Поставленные в Художественном театре классические трагедии не удавались театру. Исполнение не достигало больших трагедийных масштабов. Интерес к психологическим свойствам действующих лиц трагедии преобладал над раскрытием их трагических судеб; актеры не находили трагической мощи. В «Юлии Цезаре» образы Брута и Антония были интересны и внутренне верны, но холодны и обычны. Их переживания были переживаниями наших современников, а не шекспировских героев. Театр искал иной трагедии, искал геройства «в простой и жизненной передаче». Театру был закрыт доступ к старой трагедии — трагедии обобщенных чувствований и больших сценических эффектов. Театр искал трагедии — трагедии современности.

Он нашел ее в Достоевском и Андрееве. Эти авторы давали ее в рамках простой жизни. Немирович-Данченко говорил об одной из этих постановок, что «актер — путем внутренних переживаний — идет от быта к символу». «Найдя высшие точки своего возвышенного образа, он освобождается от всего мелкого, получив от жизни все то, что может быть пригодно для натуралистического истолкования, — отбрасывает все второстепенное и, пережив главнейшее, доходит до символа»[[261]](#endnote-261). Достоевский давал актеру {274} путь проникнуть в «сложнейшие вопросы духа». «Подлинная трагедия запечатлена у нас в романе, а не в драме»[[262]](#endnote-262). Созданию трагедии служила инсценировка Достоевского. Достоевский — а также Ибсен и Андреев — вводили в современную трагедию, которая отличалась от классической тем, что захватывала существенно иные вопросы. То были вопросы мысли. «Работая над созданиями Достоевского, углубляясь в те страшные, великие и глубокие вопросы, которыми мучился он, актер находил благодатную пищу для своего роста не только как профессиональный деятель, но и как человек»[[263]](#endnote-263). «Система» приводила к созданию актера — мыслителя и философа.

«Система» заключала существенный ряд вопросов о примирении актера-человека и актера-творца. В такой постановке лежали и достоинства и противоречия. Психологический театр хотел быть театром душевной правды, но грань между жизнью и театром оставалась колеблющейся. Привычные ему средства сценической выразительности были недостаточны при исполнении вещей большого пафоса и большой театральности. Актеры Художественного театра были приучены к аналитическим, разъедающим переживаниям современности. Рассудочность творчества преобладала в них часто над безотчетностью старого театра. Им удавался поэтому Ибсен и Достоевский и не удавался Шекспир. Театральные свойства драматургов прошлого психологический театр пытался оправдать, подводя под них сложные и психологически верные ощущения и переживания. Получался разрыв — переживания современности не были переживаниями Шекспира и правда актера Художественного театра не была правдой актера шекспировского театра. Иными были сценические подходы, и тонкость и сложность чувств не были нужны там, где бушевала стихийность и страсть. Художественный театр был очень современным театром — он был театром русской интеллигенции, он питался ею, он жил ее интересами, надеждами и стремлениями. Он создал формы, в которых современная ему духовная жизнь нашла наиболее верное выражение.

## Эстетический театр

Одновременно с отказом Художественного театра от натурализма происходила борьба против него в более широких театральных кругах. Натурализм обсуждался и оценивался с точки зрения общехудожественной — с точки зрения {275} его соответствия основным законам искусства. Была подвергнута сомнению необходимость «воспроизведения жизни на сцене». В натурализме были подмечены противоречия, выключающие его из области искусства. Он отказывается от драгоценного права художника — выразить свое личное отношение к миру — и становится только послушным изобразителем окружающей жизни. Но, в конце концов, он не достигает даже той цели, которую преследует: надежда «быть, как в жизни» — тщетна. Условность неизбежна в театре: «Несмотря на все нововведения, и в реалистическом театре далеко не все оказывается “как в жизни”. Обращая внимание на частности, он оставляет нетронутыми основные сценические условности. Сцены реалистических театров по-прежнему освещаются рампами и софитами снизу, сверху или сбоку, между тем как в действительности свет или падает с неба — от солнца или луны, — или проникает в окна, или исходит от лампы, от свечи. Изображая ночь, ни один театр еще не решился оставить сцену в полном, настоящем мраке… На каждом шагу отдельные реалистические подробности постановки оказываются несогласованными с другими: когда изображается, например, дождь, забывают устроить ручьи дождевой воды и оставляют актеров в сухой одежде; изображая закат, позволяют теням от вещей и людей падать в противоположную от рампы сторону, прямо по направлению к солнцу, и т. д.»[[264]](#endnote-264). Искусство театра условно по существу, и никогда самая натуралистическая, самая точная и самая верная действительности постановка не заставит зрителя обмануться и поверить в то, что перед ним «настоящая» комната, что он «не в театре», а подсматривает чужую жизнь. Вместо одних условностей натуралистический театр изобрел новые. Спрятать различие между жизнью и театром невозможно. Самая удачная копия жизни не может скрыть своей искусственности и условности. Желая в точности изобразить жизнь, режиссер натуралистического театра отвлекается в частности, забывая о целом. «Стремление во что бы то ни стало *показать* все, боязнь Тайны, недосказанности, превращает театр в *иллюстрирование* слов автора»[[265]](#endnote-265). Так в натуралистическом театре происходит отказ от самостоятельного творчества, теряется существо театра, его смысл и назначение — происходит измена театру.

Художественный театр, увидев противоречия натурализма и ища выхода и исцеления, обратился к внутренней психологической правде «переживания». Несколько спектаклей, в которых явно выразилось стремление к новой форме {276} («Драма жизни», «Жизнь Человека», «Гамлет»), остались единичными на путях его развития. Между тем суд над натуралистическим театром особенно ярко и выпукло подчеркнул именно внешние и внутренние противоречия натурализма как незаконной формы искусства и поставил вопрос не о психологических, а о сценических и театральных основаниях спектакля. Хотелось создать театр, который был бы освобожден от всех посторонних, нетеатральных примесей, частых в психологическом и натуралистическом театрах; театр, основывающийся в своей деятельности на особенных, только ему одному свойственных, отличающих его от других искусств качествах. В сущности, период русского театра после 1905 года в основном явился периодом эстетического театра, подошедшего к разработке и воплощению специфического искусства театра. От жизненных соответствий натуралистического театра, от бессознательной и штампованной условности театра XIX века эстетический театр стремился прийти к сознательной и новой условности и понять, в чем же заключается подлинное зерно театра. В этом его стремлении он был поддержан современными ему теоретиками театра и новой драматургией, подготовившей его появление.

Поэты, драматурги и теоретики, объединившиеся вокруг символизма, говорили о высоком пророчественном значении искусства, о том, что театр должен снова приобрести то значение, которое он имел в Древней Греции, когда зрители уходили из театра потрясенные и очищенные, о том, чтобы восстановилась порванная связь между сценой и зрителем, о том, что природу невозможно, бесцельно и ненужно воскрешать на театре и что театру принадлежит более глубокая и значительная задача творить на своих сценах новую жизнь. Но, предъявляя требования, теоретики не могли указать практических путей новому театру.

Одновременно новая, символистская драматургия оторвалась от изображения будничной жизни; ее перестали интересовать переживания единичных обыденных людей; она стремилась проникнуть сквозь окружающую жизнь в «вечные законы», правящие жизнью, вместо мелких бытовых подробностей или отдельных житейских частностей новая драма пришла к воплощению отвлеченных и обобщенных образов, в которых хотела выразить личное отношение автора к изображаемому миру, показать мир таким, каким он его видит. Так родилась новая форма драмы: поэты и драматурги прибегали к метафорам, намекам — символам, — чтобы выразить свои глубокие, часто трудно {277} определяемые словами ощущения и чувства. Натуралистический театр менее всего мог найти точки соприкосновения с этой драмой. Средства сценической выразительности, выработанные ранним Художественным театром, оказались неприемлемыми для искателей новой драмы и непригодными для ее воплощения. Новый театр, принимая некоторые положения Художественного театра — особенно и преимущественно стремление к созданию цельного, стройного и художественно единого спектакля, — отрицал, однако, средства, примененные для этих целей Художественным театром, и искал новых путей в творчестве и организации театрального представления.

Требовалось, чтобы были выдвинуты новые положения и принципы вместо отвергаемых принципов натурализма. Основаниями деятельности нового театра оказались «условный» метод постановки и стремление к раскрытию на театре внутреннего смысла играемого произведения. Условный метод постановок явился реакцией против натурализма, резко и совершенно с ним порывавший и уводивший в сторону прямо противоположную. Условный театр не хотел и не надеялся обмануть зрителя и представить жизнь, как она есть. Условный театр стремился к тому, чтобы зритель ни одной минуты не забывал, что «перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации»[[266]](#endnote-266). Валерий Брюсов так описывает эти ранние условные постановки: «Реалистические изображения места действия эти театры заменяют намеком на картину. Вместо декорации комнаты, например, они ставят одно окно, вместо леса — два‑три дерева, вместо башни — кусок картона с грубо намалеванным узором камней. При обстановке сцены они дают только предметы безусловно необходимые по ходу действия: скамью, постель, берег ручья, оставляя стены комнаты, или дали парка, или глуби улицы совершенно пустыми. Таким декорациям в новых театрах соответствует и игра актеров. Вместо того чтобы воспроизводить те интонации голоса и те жесты, которые наблюдаются в жизни, они только “изображают” различные душевные волнения и различные поступки: например — плач наклонением головы, бег — медлительным, плавным движением, поцелуй! — движением губ, не касающихся друг друга»[[267]](#endnote-267). Условным театр стремился дать намек там, где натуралистический театр давал целую картину, и пробудить в зрителе творчество, при помощи которого он в своем воображении дополнил бы происходящее на сцене.

{278} Условный театр первых лет своего существования являлся для нового эстетического театра тем же первоначальным этапом, как для психологического — натуралистический. Поднятый им вопрос о существе театрального искусства не мог висеть в воздухе. Театр, окруженный новыми драматургами, поэтами и художниками, производил новый и новый ряд существеннейших опытов, быстро сменявших друг друга. И как психологический театр выдвинул «систему» после многих постановок, долгих сомнений и колебаний, так и противоборствующий натурализму театр много ошибался и падал. Условный театр одним своим появлением выдвинул новый ряд положений, ожиданий, требований и лозунгов, но он не владел тем богатством средств и приемов, которые психологический театр находил в окружающей жизни, в наследстве прошлого, в душевной жизни актеров. Ему приходилось рождать и искать и способы инсценировки и приемы игры заново, на нерасчищенной почве. Поэтому-то в его первых опытах таился ряд не менее роковых и не менее значительных противоречий, чем в театре натуралистическом. «Эти будто бы условные постановки оказывались на деле полуреалистическими. Режиссеры условных театров, думая освободиться от ненужных реалистических мелочей, дают вместо всей обстановки только некоторые ее части, притом исполненные нередко с полным реализмом. Прежний театр давал изображение целой комнаты, новый — одной стены; прежний театр изображал лес, с проблесками солнца между стволами, с пением птиц, новый ставит вместо того на авансцене три деревца. Но, видя перед собою только часть комнаты, одну стену без потолка, одно окно близ кровати, — зритель видит только одну стену, только это окно близ кровати, и ему гораздо труднее вообразить комнату, чем если бы она была изображена вся или не изображена вовсе»[[268]](#endnote-268). То же и с игрой актеров, которые не могут быть вполне условными и всегда ошибаются в тоне и вдруг после того, как «условным» жестом мели пол, начинают двигаться, как живые люди. Если бы даже условному театру удалось достигнуть необходимой условности в декорациях и костюмах, живое тело актера всегда будет находиться в резком противоречии с условностями игры, условностями декораций и костюмов[[269]](#endnote-269). «На фоне размалеванного холста, который изображает дом, куст или небо, всегда будет чужой и несоответственной фигура человека, который не изображает человека, а в самом деле человек»[[270]](#endnote-270). Условный театр, доведенный до своего логически закономерного завершения, {279} должен привести к театру кукол, к замене живого актера условной фигурой марионетки, тоже только изображающей человека.

Между тем именно поставленные новым театром цели и новая драма требовали особенно тонких приемов постановки и исполнения — взамен натурализма, казавшегося чрезмерно грубым и противоречивым. Отказавшись от проведения условного театра во всей целостности, эстетический театр искал примирительного выхода, на котором мог бы выполнить свое намерение — творить новую жизнь на сцене особенными, только театру свойственными приемами. Его перестала интересовать жизнь такою, какою ее видит натуралистический театр; он переносил центр тяжести на внутренний смысл играемого произведения и на его внешние особенности. Он хотел раскрыть художественные качества автора и идею его пьесы, как их понял режиссер спектакля. Так возникает принцип *стилизации*: «“Стилизовать” эпоху или явление — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[271]](#endnote-271). Так формулирует понятие «стилизация» руководитель и теоретик нового течения на русской сцене — В. Э. Мейерхольд. Стилизованный театр должен служить раскрытию вечной сущности каждого художественного произведения и его своеобразной красоты. Не жизнь, изображенная в пьесе, а мироощущение автора и ставящего пьесу режиссера должно стать целью театра. У каждой постановки — своя идея, к каждому автору должен быть своеобразный подход, диктуемый стилем и характером пьесы. «Художник театра, раскрывая на сцене автора, должен выразить всеми сценическими средствами, как внутренними, так и внешними, свое восприятие мировосприятия драматурга и свое восприятие философского содержания ставимого на сцене произведения»[[272]](#endnote-272). Эти принципы существенно противостояли психологическому театру, все внимание обратившему на правду душевных переживаний каждого персонажа и применявшему один и тот же метод для изображения пьес разных авторов.

«Идиот» в постановке Комиссаржевского идет под знаком «романтического символизма». Из темноты возникает начало действия — железнодорожный вагон третьего класса, где происходит первая встреча Мышкина и Рогожина, и в темноту погружается «последняя сцена безумия и бреда двух крестных братьев, Рогожина и Мышкина, {280} стерегущих в мертвой тишине труп Настасьи Филипповны»[[273]](#endnote-273). Фон, на котором происходило действие, ярко характеризовал существо и смысл действия. Все было и в обстановке и в костюмах «неяркое, в мутных тонах». Все передавало «этот штрих Достоевского, когда он вдруг заставит видеть читателя две‑три подробности и помнить, что здесь жизнь давно, давно тянется — захватанная, обтертая, невзрачная»[[274]](#endnote-274). Со сцены слышался «сосредоточенный и тихий, тихий во что бы то ни стало, если уж только нельзя удержать вопль или забывшее все меры горе… тихий говор голосов, как бывает, когда непозволительно шуметь, стыдно не чувствовать этого»[[275]](#endnote-275). В пьесах Островского Комиссаржевский ставит целью раскрыть «власть быта над человеком, над его душою», в «Фаусте» — «хаос земной жизни». Режиссер хотел «разбудить в зрителе восторг, плач, сочувствие или протест не тонкими интимными переживаниями играющих людей, а резко определенно показанными переживаниями их», или также и другими средствами: «могучим голосом, или из сотни глоток вырвавшимся стоном, из неведомой тьмы, где-то родившимся звуком, аккордом оркестра». Пьеса должна была настроить зрителей на какое-либо определенное переживание «сильным жестом актера, одним пятном бледного лица или пурпурного плаща на сером фоне уходящей в мглу лестницы»[[276]](#endnote-276). В «Принцессе Турандот» Комиссаржевский видит «фантастическую жизнь — игру»[[277]](#endnote-277). В «Жизни Человека» Мейерхольд дает «всё как во сне»: «Далеким и призрачным эхом пройдет перед вами жизнь человека»; в «Чуде святого Антония» — глубочайшую иронию Метерлинка: «На большой сцене реального мира мы тоже марионетки, управляемые невидимой рукой»[[278]](#endnote-278) и т. д. и т. д.

Перед новым театром встали чрезвычайно сложные задачи, которые и могли быть разрешены только «всеми выразительными средствами театра». Они потребовали и новой техники актера и иного подхода к живописи, скульптуре и музыке. Возвращая сцене ее необычность, красочность, отодвинутую в натуралистическом театре на второй план, — новый театр, оказавшийся перед необходимостью изыскания новых приемов игры, естественно искал поддержки и аналогии в родственных театру искусствах. В театр приходят работать увлеченные мечтой о больших полотнах и монументальном искусстве крупнейшие художники — Рерих, Бенуа, Добужинский, Бакст сменяют традиционных декораторов. Живопись и декорации существенно меняют свой обычный характер в эстетическом театре. Они {281} подчинены общей задаче — вскрыть мироощущение, заложенное в пьесе. Еще в опытах Театра-студии Художественного театра, где впервые Мейерхольд провозгласил условный театр, декоративные планы постановки «Шлюка и Яу» были призваны не изображать жизнь, а выразить основное настроение действия: «Настроение праздности и затейливости выражено рядом боскетных беседок наподобие корзин, которые тянутся по авансцене. Задний занавес (фон) — голубое небо в облачках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с нею выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию»[[279]](#endnote-279). В «Гедде Габлер» хотелось Мейерхольду дать впечатление осени: «Вместо того чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, — он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах»[[280]](#endnote-280). Цвет, свет вызывают в зрителе нужное настроение своими живописными качествами. Особенно ярко пример этого основного живописного устремления сказывался в постановке «Виновны — невиновны?», где «прямо пользовались способностью отдельных цветов определенно действовать на зрителя». Так, например, желтый цвет становится мотивом «грехопадения»: когда преступление героев обнаружено, «на сцену выносят много больших желтых цветов» и в седьмой картине «все небо ярко-желтое»[[281]](#endnote-281). Для «Идиота» Комиссаржевский находит цвета «золотисто-тусклый в гостиной Настасьи Филипповны и темно-грязный в доме Рогожина»[[282]](#endnote-282). В «Жизни Человека» (постановка Мейерхольда) было достигнуто «серое, дымчатое, одноцветное пространство», из которого вырисовывались действующие лица и необходимые по действию предметы. Цвет и свет служат в меньшей мере обозначению действия, а должны помочь донести до зрителя необходимые ощущения — тревоги, страха, радости, боли, гнева, горя. Так, цвет и свет становятся в театре новыми средствами сценической выразительности, выполняющими назначение, которого в прежнем театре добивался один актер, — происходит новое расширение приемов театра.

Очень часто самый принцип постановок исходил из данных живописного порядка. Ставя «Князя Игоря», Комиссаржевский опирался на древнерусскую иконопись. «Сестра Беатриса» у Мейерхольда основывалась на картинах раннего Возрождения. Костюмы и декорации, передвижения актеров по сцене были строго согласованы во имя единого живописного целого. Так, в «Гедде Габлер» «колориты костюмов {282} всех действующих лиц составляли между собою и с фоном созвучную гамму красок: зеленый (Эдда), коричневый (Левборг), розоватый (Тея), темно-серый (Бракк)»[[283]](#endnote-283). Таким образом, группы актеров были организованы не согласно началам реального или жизненного правдоподобия, но по принципу живописи или скульптуры. Мейерхольд ищет симметричного расположения действующих лиц. Он хочет разместить актеров с наибольшим живописным эффектом. Он подчиняет движения толпы строгой ритмичности, музыкальности. Иногда толпа действовала, как один человек. Иногда он стремится к тому, чтобы актеры казались скульптурными на фоне задней декорации.

Декорация изображает место действия таким, каким его видит режиссер. В «Вечной сказке» план постановки «вылился из приемов детского театра». Сказочный дворец строится из «груды кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых»[[284]](#endnote-284). В «Крике жизни» произведен опыт, чтобы «дать преувеличенные масштабы сценической обстановки»: «Громадный диван, тянущийся (параллельно рампе) через всю сцену… должен был своею тяжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить intérieur, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей. Обилие ковров, гобеленов, диванных подушек усиливает это впечатление»[[285]](#endnote-285). Марджанов, ставя «Прекрасную Елену», дает первый акт — в античную эпоху (разрез этрусской вазы), второй — в век Людовика XIV, третий — в современности (карусель в Кисловодске). Комиссаржевский, ставя «Гимн рождеству», инсценирует его как рождественский сон: «Все страшные и трогательные картины, снившиеся скряге, произошли в его спальне (и прошедшее, и будущее, и темный угол Лондона, и квартира племянника и клерка). Конторка, за которой сидит Скрудж в своей конторе, слишком большая, перо, которым он пишет, очень велико, чернильница, из которой он макает, громадные книги, которые перелистывает несчастный, бедный, жалкий клерк, — кошмарно большие, а стулик и столик, за которым он работает у окошка и за которым виден туманный Лондон, — низенькие и маленькие»[[286]](#endnote-286). Так и предметы действия, и обстановка, и все бытовые подробности преображаются в соответствии с основным замыслом режиссера, с тем, что он хотел показать в пьесе. Форма вещей, линии декораций должны так же будить те особенные чувства и ощущения, как их будят цвет и свет. Эстетический, {283} или стилизованный, театр прибегает к преувеличению предметов, выделению тех или иных черт в гримах, во внешности актеров, в покрое костюмов, не пользуясь, однако, предлогом жизненного соответствия. Выделяются черты, на которые хочет обратить внимание режиссер: поэтому «духи, которые являются Скруджу, фантастичны до наивности, как в детском сне… Фигуры гробовщика, прачки, ростовщика Джо и поденщицы очень мрачны, а фигуры на вечеринке у племянника и на ужине у клерка миловидны, кукольно прикрашены»[[287]](#endnote-287) («Гимн рождеству»). «Облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными»[[288]](#endnote-288) («Жизнь Человека» Мейерхольда). В «Чуде святого Антония» — «грубые маски актеров», следовавших приемам театра марионеток, «не должны были быть смешными, сколько страшными и даже кошмарными». Костюм Тесмана в «Гедде Габлер» у Мейерхольда «не соответствует определенной моде, и если есть в нем нечто от двадцатых годов прошлого столетия, то есть нечто и от нашего времени» — «в покатых плечах просторного пиджака, в предвзято большом галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках»[[289]](#endnote-289). Примеров такого «преображения» материальных предметов, используемых по ходу действия, в целях наиболее действенного воздействия на зрителей, можно привести очень много. Приемы, которыми это «преображение» достигалось, были разнообразны, но и приведенные, думается, уясняют основной подход эстетического театра к сценической обстановке; он отказался от своего первоначального стремления давать «намек» на реальную вещь (стена вместо комнаты) и пришел к созданию особенного, для каждой пьесы различного, мира, раскрытого режиссером.

Музыка сопровождает спектакли. В трагических и патетических местах звучит оркестр. Вводится пение романсов и песен. В постановке «Шлюка и Яу» действие начинается следующим образом: «Все вышивают одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости. И все в такт, как одна, а вдали дуэт под аккомпанемент клавесина и арфы. Музыкально-ритмичны: движения, линия, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов»[[290]](#endnote-290). Речь актеров строится музыкально. Актер должен быть ритмичным. «Принцессу Турандот» — китайскую сказку — сопровождает в постановке Комиссаржевского восточная пряная музыка, «то ленивая, то страстная пляска»[[291]](#endnote-291). Все представление «Смерти Тентажиля» шло под звуки музыки. Все внешние эффекты, как, например, вой ветра, прибой воли морских, {284} гул голосов — изображались не иначе как с помощью музыки (оркестра), вместо их точной копировки в натуралистическом театре.

Для достижения наибольшей выразительности делаются опыты переустройства сцены. Самое строение сцены каждый раз меняется в зависимости от данной пьесы и замысла режиссера. Разрабатывается вопрос «просцениума»: «Актеры в некоторых случаях ставятся возможно ближе к зрителю. Это освобождает актера от случайных бытовых подробностей всегда тяжеловесного сценического аппарата., Это дает мимике актера свободу более изысканной выразительности. Это помогает голосу актера давать более тонкие оттенки, повышает восприимчивость зрителей и как бы уничтожает черту между ними и актерами»[[292]](#endnote-292). В «Сестре Беатрисе» Мейерхольд поставил декорации почти у самой рампы, и действие происходило так близко, что у зрителя невольно создавалась иллюзия амвона — режиссер замыслил раскрыть в «Беатрисе» начало средневековых мистерий. Особенно показательна для принципов условного театра была постановка «Балаганчика» Блока: на сцене художник построил маленький «театрик». Он имел «свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги» и во многом напоминал традиционный старый театр. Но его условность была подчеркнута тем, что «колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком “театрике” декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»[[293]](#endnote-293). Обычная сценическая коробка ломалась. Архитектура сцены подчинялась той же основной цели, что и цвет, свет, форма, звук. Такова была роль родственных театру искусств, привлеченных режиссером нового театра на сцену и по-новому им использованных. Звук и цвет помогали преображению действительности согласно замыслам режиссера. Новые утонченные, лишенные грубости, связанные с другими искусствами приемы служили созданию художественно цельного спектакля. Музыка, живопись, скульптура, архитектура пришли на помощь искусству сценическому. Но была одна, и самая существенная область, в которой эстетический театр должен был производить наиболее серьезные изыскания. То была область актерского творчества.

Все рассказанные искания новых средств сценической выразительности касались преимущественно внешней стороны спектакля. Новые приемы, благодаря которым театр теперь смело заполнил сцену музыкой, когда нужно было {285} вызвать глубокое волнение зрителя, не пользуясь уже при этом предлогом житейских соответствий, или при помощи живописи — установить необходимое эмоциональное отношение к происходящему, — все эти новые приемы не могли затемнить основного вопроса театрального искусства — вопроса об актере. Это была самая трудная область. Нужно было изобретать новые методы игры. Актер Освобождался от штампов старого театра, а новые приемы нельзя было искать в психологическом театре. Без нового актера новый эстетический театр не мог бы существовать. Мейерхольд говорил о том, что актер «должен сам вдохнуть в данную форму соответствующее содержание»[[294]](#endnote-294), и если он не в состоянии этого сделать, он проваливает постановку. Иногда случались точки соприкосновения новых опытов со старыми актерскими достижениями, — тогда старые актеры блистали по-новому. На таком примиренческом пути работал одно время Комиссаржевский, сочетавший стилизованную форму спектакля с психологическими приемами исполнения. Особенно тщательно и горячо искал новых актерских приемов Мейерхольд. Его творчество выдвинуло ряд положений первостепенной важности, вошедших в жизнь русского театра, но, однако, нового последовательного метода исполнения ему долго установить не удавалось. Наиболее же общими его требованиями к актеру стали ритмичность и музыкальность. Актер, его движения, его речь должны быть пронизаны музыкой. Первоначальная «новая техника» представлялась Мейерхольду «техникой упрощенной», роднящей ее с примитивным театром.

Он требовал от актера освобождения от всех натуралистических соответствий. Он искал новой условности исполнения взамен бессознательной и отмиравшей условности традиционного театра. Он хотел «*холодной чеканки слов*, совершенно освобожденной от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов». «Слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего “декадентские” стихи». Отсутствие напряженности, легкость. Отсутствие скороговорки, которая «мыслима только в драмах неврастенического тона». Величавость трагических переживаний. «Трагизм с улыбкой на лице»[[295]](#endnote-295). Внешний покой при внутреннем трепете. От нового актера требуется ряд специальных познаний в области музыкальной и пластической. Первоначально Мейерхольд выдвигает даже принцип «неподвижного» театра, хочет от актера «пластической {286} статуарности». В «Гедде Габлер» Левборг и Гедда в продолжение целой сцены сидят рядом — «напряженные, застывшие — и смотрят вперед перед собою. Их тихие волнующие реплики ритмично падают с их губ»[[296]](#endnote-296). Зрителю должно было казаться, что их диалог обращен непосредственно к нему — зрителю. Иногда Мейерхольд предлагает быть актеру «прямолинейным, шаржированным». В «Балаганчике» актеры делали одни только «типические» жесты; если это Пьеро — он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками. Так, игра актеров подчинялась творческому замыслу данного режиссера, иногда живописному, иногда скульптурному, всегда — ритму и музыке, но очень часто лишалась жизни, становилась мертвой и бесстрастной.

Легко было стилизовать внешнюю сторону спектакля — до такой степени поэтому и утончался живописный и музыкальный подход к спектаклю. Но актерская игра в общем осталась неразрешенною. Актер окончательно оторвался от театра, привычно изображавшего жизнь. Если в реальном, психологическом театре сценический жест лишь наиболее подчеркнуто повторял жизненный, то в условном театре сценический жест не соответствовал жизненному. Подобно тому как в цвете, звуке и линии эстетический театр нашел *знаки*, при помощи которых вызывал в зрителе необходимое чувство, так же он хотел выработать *знаки*, которые не повторяли бы жизненных жестов и движений, но по которым зритель получал бы необходимое впечатление плача, смеха, горя и других наиболее глубоких и скрытых чувств. Замечательно, однако, что применительно к своим ранним опытам Мейерхольд говорил о пластике, не соответствующей словам, в параллель Станиславскому, говорившему о словах, не соответствующих чувствованиям. Мейерхольд пишет: «Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны, — если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий, — по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий определяет, кто говорящие: {287} друзья, враги, любовники… Режиссер перебрасывает мост от зрителя к актеру. Выводя, по воле автора, на сцену друзей, врагов, любовников, режиссер должен движениям и позам дать такой рисунок, чтобы помочь зрителю не только слушать их слова, но и проникать во внутренний, скрытый диалог… Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей»[[297]](#endnote-297). Эти примечательные слова больше всех теоретических рассуждений определяют различие путей психологического и условного театра. Для психологического театра вопрос заключался в оживлении слов, в раскрытии «скрытого диалога» (как говорил Мейерхольд), или «подводного течения» (как говорил Станиславский) — путем вчувствования в них, придания им нужной интонации, характера, тона их произнесения; в условном же театре те же цели достигались движением и жестом преимущественно. Движение и жест разрабатывались Мейерхольдом и тогда, когда он говорил о «неподвижном» театре, и тогда, когда вместе с другими художниками сцены обратился к старинному театру, потому что в своих поисках средств актерской выразительности театр, естественно, возвратился к театрам тех эпох, когда театральное искусство, по мнению теоретиков, достигало расцвета, когда актерское мастерство блистало богатством и разнообразием, к тем театрам, в которых актеры намеренно «представляли», где они «играли», а не воплощали жизнь.

Тогда-то и возникла великолепная и пышная выдумка Старинного театра, руководимого Н. Н. Евреиновым. Дважды рождаясь и дважды распадаясь, этот необычайный по своим заданиям театр искал в средневековом и испанском площадном театрах оснований сценического искусства. Средневековые фарсы и моралите были его первыми опытами. Испанские трагики — их завершением. По существу, это был театр великолепной выдумки и большой внутренней противоречивости. Он отвечал ясно выраженному стремлению погрузиться в эпохи стихийного актерского искусства; с другой стороны, он точно, научно, натуралистически верно реконструировал — воссоздавал и спектакли того времени во всех деталях, и атмосферу, и быт, их окружавший, — пьесы игрались так, как они были играны в те далекие времена: точно копировалась на этот раз не жизнь, а театральное представление. Этот своеобразный художественный натурализм оправдывался занимательными целями историко-театральных изысканий. Копируя постановки тех времен, театр стремился преимущественно и к копированию игры актеров средневековья и испанцев.

{288} В «Действе о Теофиле», в нежном «Лицедействе о Робене и Марион» воскресала наивная, непосредственная и примитивная игра актеров средневековья. Выделяя и забавные частности, актеры одновременно рисовали каждый образ просто и несложно: злодея — подчеркнутым злодеем, смешного малого — смешным малым. Они стояли у истоков театрального искусства и пользовались приемами простого комизма и ярких трюков. В испанской трагедии — среди мрачных гор, на самодельных площадках маленьких деревень, на людном гостиничном дворе большого города, в великолепном придворном парке (все это воссоздавалось на сцене Старинного театра) когда-то играли актеры большого пафоса, исключительного умения и внутреннего благородства, и им теперь подражали участники реконструируемых спектаклей.

Происходит общее влюбление в пленительное искусство старинного театра. Этот театр становится учителем актерского мастерства. В. Э. Мейерхольд воскрешает пышный спектакль придворного театра Людовика XIV. Он ставит «Дон Жуана», окружая актера и зрителя мельчайшими чертами эпохи. Занавеса нет. Рампы нет. Просцениум вдается в зрительный зал. «Портал, кисти, канделябры, пышный Louis XIV, башмаки по мягким коврам, кружева, парики, рапиры; прыжки, порхание, реверансы и арапчата»[[298]](#endnote-298) — арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стул утомленным актерам; арапчата, созывающие публику, объявляющие об антрактах. Пышность и богатство обстановки и аксессуаров. Спектакль наполнен танцами. Речь приближается к пению. Жесты актеров изысканно жеманны и подчеркнуто условны. Великолепное неправдоподобие движений. Танец как основа актерской игры.

Молодой режиссер Н. М. Фореггер влюбляется в искусство французских шарлатанов и площадной фарс. Он восхищен актерами-акробатами, актерами-фокусниками. Они играют, кувыркаясь, они представляют, фокусничая, совершая головоломные прыжки и отпуская легкомысленные остроты. Это искусство большой внешней техники и виртуозности.

И над всеми увлечениями — среди общей тяги к стилизации старинного театра — господствует итальянская комедия масок, великая commedia dell’arte, явившая самодовлеющее актерское мастерство во всем блеске, показавшая актера-автора, актера-певца, актера-танцора, актера-импровизатора, владеющего сотнями разнообразных трюков. {289} Мейерхольд основывает студию, которая работает на основах комедии масок. Таким образом, учителем нового актера оказывается полноправный театр балагана, фарса, трагедии и пантомимы. Старинный театр обнаружил актера, существенно отличного от актера современного театра. Были резко противоположны не только приемы игры, но и самая сущность творчества. Взамен актера углубленных душевных переживаний, взамен актера, с бессознательной условностью показывающего реальную жизнь, увидели актера, представляющего основание театра, актера, свободно и разнообразно владеющего блестящей внешней техникой и обладающего многочисленными умениями.

Актер старинного театра создавал особенный театральный образ. От жизненного он отличался преувеличением внешних форм, некоторою грубостью — он был сгущением жизни. На сцену переносились не все жизненные черты, а только несколько основных характерных линий, нашедших яркую театральную форму. Актер резко выделял ту или иную черту образа. Он всегда был некоторым обобщением жизни. В итальянской комедии масок, повторявшей в каждой пьесе ряд определенных образов и вместе с ними вечную комедию ошибок, обмана и любви, актер не стремился к полному перевоплощению в изображаемый образ; он «представлял» отца, возлюбленного, героя и, играючи, подчеркивал его преувеличенно смешные качества и преувеличенно большие доблести. Актер в своей игре не думал и не хотел прятать своего лица за лицом изображаемого героя. В фарсе актеры резко, вплоть до сгущенного преувеличения, выделяют комические черты героев, они не входят вглубь «переживаний», они хотят «изобразить» их смешные стороны, они издеваются над людьми, передразнивают их, показывают публике, как смешон и глуп этот нелепый человек, — им нет дела до внутренних переживаний образа, до того, что ему самому может быть больно или смешно. В трагедии их волнение великолепно, их голос полнозвучен, их жесты величественны: они живут преувеличенною жизнью преувеличенных событий. Театр становится условен вполне сознательно — сознательно условной становится и игра актера, полная быстрых переходов, резких неожиданностей и преувеличений.

Актер старинного театра обладает большой легкостью. Он легко и смело перебрасывается от изображения героических чувств к комическим. Он способен к большой внешней свободе и, сыграв трогательное место, может показать публике свое актерское улыбающееся и смеющееся лицо. {290} Он часто автор-импровизатор; в комедии масок он подлинный автор пьес, он становится драматургом, изобретает сценические положения, выдумывает необходимые слова, он колок и остроумен.

В распоряжении актера ряд испытанных приемов и средств, которыми он умеет приковать внимание к своей блестящей и буйной игре. Он знает, что жестом и движением можно воздействовать на зрителя не менее, чем словом. Он насквозь ритмичен и музыкален — он умеет петь, ловко танцует; он жонглер, клоун, шут, песельник, скоморох. Радость его игры в значительной степени заключена в умении владеть телом, в сознании ловкости, физической силы и находчивости. Его движения акробатичны. Одну из своих реставраций — «Арлекин — ходатай свадеб» — Мейерхольд рассказывает в следующих словах: «Нарочито грубая буффонада в установленных или являющихся ex improviso “шутках, свойственных театру”: удары противника в лицо кончиком башмака, переодевания волшебника с помощью традиционного колпака и подвязной бороды, унос со сцены одного другим на спине, палочные удары, отрубание носа деревянным мечом, драки, прыжки в зрительный зал, танцевальные и акробатические номера, кувыркания Арлекина, показывания носов из-за кулис, прыжки и поцелуи, заключительный уход всех актеров, вытянувшихся в ряд шеренгою, с комическими кивками публике. Ритмическая размеренность движений. Маски. Выкрики и визги при прощальном убеге»[[299]](#endnote-299).

Возникает вера в исключительную действенную роль жеста и движения на театре. Ранние слова Мейерхольда оправдываются. Основной принцип такого творчества, конечно, принцип «представления», если следовать этому устарелому определению актерской техники. Он должен наполнить зрителя ответной радостью — той радостью приобщения к искусству, которая наблюдается в театре при исполнении самой глубокой трагедии и самого бесшабашного фарса: актер заражает публику радостью творчества и блеском своего мастерства. Путь его творчества преимущественно «от внешнего к внутреннему». Ритм стихов, темп музыки должны пробудить его внутреннее волнение. Его тело должно быть послушным выполнителем замыслов. Он должен обладать грацией танцора, ловкостью акробата и находчивостью клоуна. Его искусство самодовлеюще — оно есть норма, закон и существо театра. Оно неизбежно субъективно и неизбежно вскрывает отношение актера к играемому образу.

{291} Так, на протяжении десятилетия эстетический театр выяснил действенную роль на театре живописи, музыки и движения. Происходила выработка, утончение и изобретение новых сценических приемов в связи с новым пониманием театрального искусства. Оказалось, что в зрителе можно пробудить необходимые ощущения тысячью различных способов, но эти способы заключены в особых качествах отдельных искусств — цвет, свет, линии, звук и в особенности актерское движение радуют, волнуют зрителя и пробуждают в нем глубокие эстетические ощущения, подобно тому как музыка заставляет плакать, волноваться одним сочетанием звуков. Так и театр особенными свойствами своего мастерства — движением, жестом, звуком — непосредственно и сильно воздействует на зрителя. Таков был основной смысл эстетического театра.

Ф. Ф. Комиссаржевский в своих постановках совершает очень показательную эволюцию и приходит к созданию «синтетического» театра, то есть театра, объединяющего все роды и виды искусства. В своем театре он ставил оперу, фарсы, трагедию. Спектакли сопровождаются пляской, пением, музыкой. В них участвуют отличные танцоры и хорошие певцы. Театр приобретает парадные и пышные очертания. Комедия, балет, музыкальная драма — составляют его репертуар. Оперу «Паяцы» он изображает как случай из закулисной жизни небольшого театра и приближает оперу к жизни. «Сказки Гофмана» он ставит как фантастическую легенду, в которой переплетаются страшные и комические фигуры, танец и пение. Желаемого сочетания и соединения искусства Комиссаржевский, однако, не достигает — соединение часто оказывается внешним: включение танца или пения не всегда оправдано внутренними качествами произведения; балет не всегда связан с общим ходом пьесы и т. д. В особенности же оставался неразрешенным вопрос об актере, так как тот облик «синтетического» актера, который явился из старинного театра и который должен объединять в одном лице танцора, певца, музыканта и т. д., на практике достигнут не был. В театре Комиссаржевского при стремлении к «синтезу» отдельные функции танца, пения бывали распределены между различными актерами. «Синтетическая» пышность постановки, исполненная с полным блеском и остроумием, часто заслоняла актерское искусство.

В этом смысле более последовательны были прежние спутники Комиссаржевского — А. П. Зонов и В. Г. Сахновский, отказавшиеся от идеи «синтетического» театра и продолжавшие {292} идти по ранее наречённым путям «романтического» и «символического» театра. Они продолжали поиски новых *знаков* игры актера, которые не были бы заимствованы из старинного театра, но были бы оправданы творческим самочувствием актера. Их связывает с эстетическим театром вера в то, что «отношения, переходы, пропорции расстояний, ритм действия определяют чувственный образ спектакля»[[300]](#endnote-300), который служит непосредственной передаче самых глубоких внутренних качеств произведения. Подводя новые основания существующей актерской технике, они стремились проникнуть в вечную сущность актерского искусства — и самое расположение актеров по сцене, характер их речи, сосредоточенность движений были для них подобны музыке.

Наибольшей законченности эстетический театр достиг в руководимом А. Я. Таировым московском Камерном театре. Камерный театр переосмыслил основные положения эстетического театра и формулировал ряд новых положений, исходивших в большинстве своем от творчества актера. Его руководитель, поставив целью создание целостного и лишенного противоречий спектакля, пересмотрел вопросы, касающиеся роли самого театра и роли на театре отдельных родственных ему искусств. Камерный театр очистил принципы эстетического театра и в то же время их наиболее ярко утвердил. Основу самодовлеющего театрального искусства он находил в актере, актер же ему видится в основных очертаниях таким, каким он явился в эпоху расцвета театра. Интересам наиболее полного раскрытия этого специфического актерского искусства подчинены в театре Таирова все средства сценической выразительности.

Таиров окончательно порывает с теорией условного театра, как она сложилась в первые годы работ эстетического театра. Искусство театра реально, потому что главный материал театра — актер и его тело — реален. Но Таиров пытается создать театр не жизненного реализма, а реализма искусства; как он говорит, неореализма. Он изгоняет из театра все метафизические основы, он хочет возвратить ему его конкретность и работать только средствами своего искусства. Литературное произведение, музыка, декорация, костюм предназначены помогать актеру в раскрытии его мастерства. На основании литературного материала, с которым режиссер имеет право свободного обращения и изменения в сценических интересах, театр создает «свое, новое самоценное произведение искусства»[[301]](#endnote-301). Поэт должен быть помощником театра, его слугою, должен отдавать {293} в распоряжение театра свое умение и свой логический талант.

В поисках новых средств сценической выразительности Камерный театр производит и окончательно закрепляет реформу сценической площадки — устройство сцены. Он хочет уничтожить противоречие между живым телом актера и обстановкой. Трехмерному телу актера всегда были противоположны двухмерные декорации (обладающие только шириной и высотой). Они не соответствовали живому телу актера. Камерный театр строит трехмерные декорации, основная цель которых — предоставить актеру «реальную базу для его действия» и которые «прекрасно гармонизуются с реальностью его материала»[[302]](#endnote-302). В основу декораций положены трехмерные геометрические формы, дающие возможность «сотворить неисчерпаемый ряд разнообразнейших построений»[[303]](#endnote-303). Подмостки изломаны; планшет сцены в постановках Камерного театра состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц — на них актеру легче всего обнаружить свое полноценное умение владеть телом. Вместо художника-живописца на сцену призван художник-строитель; в Камерном театре декорации не рисуются, а строятся согласно рассказанным признакам. Соответствие какой-либо жизненной правде устранено совершенно: перед зрителями проходит театральная жизнь с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами.

Костюм должен учитывать фигуру данного актера. Музыка должна дать актеру и всему спектаклю необходимый ритм. От актера Таиров, в свою очередь, требует полного овладения внутренней и внешней техникой. Однако основной момент творчества актера — момент искания сценического образа, ни в коей мере не совпадающего с жизненным, — «не поддается никаким определенным правилам или системам»[[304]](#endnote-304). Это есть особый, присущий каждому творцу-актеру акт творчества. Этот рожденный «таинственными и чудесными» путями образ должен быть наполнен «эмоциями», то есть творческим волнением, и затем уже вылиться в законченную внешнюю форму. Таиров строит речь актера, исходя преимущественно из музыкальных соображений: речь актера должна звучать как музыка. Движение актера он строит на строгом ритме, его актеры часто «танцуют» свою роль.

Наибольшего развития указанные положения достигли в спектакле «Принцесса Брамбилла». Самый текст пьесы был создан внутри театра на основании сказки Гофмана, {294} значительно переработанной и приспособленной согласно намерениям театра. Декорации, не обозначая никакого определенного места, были фантастичны и ярко красочны. Разнообразие красок; изломанная сценическая площадка, взметаясь вверх лестницами, образует балконы, выступы. Праздничная толпа ритмически и бурно двигается по сцене. Актер соединяет умения акробата, танцора, певца. Кувыркания, акробатические приемы. Все — в движении. Жест, музыка, речь, комбинация двигающихся масс — пробудят ответное волнение зрителя. Сюжет пьесы отступает на второй план. Речь актеров — напевна, из нее извлекается возможно больший звуковой эффект. Движения легки и изысканны.

Буйная разбросанность «Брамбиллы» заменена скупой сосредоточенностью в лучшей постановке Таирова — «Федре». В ней намечен некоторый пересмотр установленных эстетическим театром традиций. Жест скуп, волнующ и сдержан. Внешний рисунок исполнения — срывы движений, быстрые переходы — передают внутреннюю тревогу образа. Жест продолжает не соответствовать жизненному, но он в полной мере становится знаком внутренних чувств, которых искал эстетический театр в начале деятельности. Упрощенное «волнение-эмоция» заменено напряженной волей и глубиной чувства. Терзаясь от любви, Федра мечется по сцене; сцена своим рельефом, колоннами и выступами напоминает античный дворец; движения Федры быстры и неожиданны: она склоняется к земле, выпрямляется, весь ее облик на котурнах возвращает в нашу современность трагическую актрису Древней Греции. В этой постановке Таиров заставляет актера зажить глубокими чувствами, намечает возможность найти знаки игры и закрепляет Камерный театр как «театр эстетического реализма», как «театр театральной правды».

## Революционный театр

Пятилетие 1918 – 1923 у всех на виду. Споры, возбужденные попытками создания революционного театра, не кончены. Самые опыты, в свою очередь, не завершены. Некоторый итог все же может быть подведен — могут быть точнее определены те основные линии, по которым шла работа театра в революционные годы. Революция неизбежно должна была отразиться на театре и вовлечь его в свою сферу. {295} Она по-новому поставила вопрос об его назначении и потребовала от него выполнения ранее неведомых и суровых задач. Эпоха стремилась поднять существующий театр до своего уровня. В годы революции театр должен быть современником революции. Возникает вопрос об искусстве, созвучном революции, искусстве, которое могло бы отразить волнение, надежды, неудачи и победы революционных дней. Искусство должно быть возвращено к своему назначению — быть действенным, активным. Отвлеченно художественная его оценка отходит на второй план — театр оценивают с точки зрения его необходимости и той общественной роли, которую он выполняет. Действительно, нужны только то искусство и только тот театр, которые выполняют определенное общественное назначение и организуют в необходимом направлении психику, взгляды и стремления масс. Театр должен перестать быть дорогостоящей эстетической игрушкой, занятным развлечением, он должен принять участие в активном строительстве и в общей жизни страны. Однако пути, по которым происходило строительство революционного театра, были многочисленны, часто противоречивы и друг другу противоположны Причин этому обстоятельству было много — впрочем, оно обозначало горячий интерес к театру и заинтересованность его судьбами. Театр приходилось зачастую строить заново, искать новый репертуар, новые методы игры и новые приемы постановки. Неугомонный и ожесточенный словесный спор и борьба взглядов сопровождали его опыты. Теория театра получила широкое развитие и подробную разработку.

Революционный театр должен был решить для себя много необходимых и неотложных вопросов — о путях организации, о формах спектакля, о репертуаре, о классовом составе своих основных деятелей и творцов. Защитники и противники отдельных точек зрения яростно доказывали правоту своих взглядов, так как дело шло о судьбе театра. Основными же проблемами были проблемы буржуазного и пролетарского театра, соотношения формы и содержания, «левого» искусства. Театр психологический и эстетический отстаивал свои позиции, заявляя свою необходимость и в годы революции. Одновременно некоторые из мастеров театра приступили к поискам нового, революционного театра. Одни стояли на точке зрения планомерного развития старого театра и подчинения его в конечном итоге новым задачам и новым сущностям, выдвинутым революцией. Другие настаивали на полном разрыве с существующим театром. {296} Третьи вообще признавали роль театра законченной и видели необходимость перехода к «производственному» искусству и к «массовым действам», объединенным общей производственной целью. Такие массовые действа уничтожают самое понятие «театральность» и отказываются от разделения на зрителей и актеров, разделения, которое явно противоречит понятию об общем, «коллективном» творчестве. Таким образом, в театре определилось несколько точек зрения, и сторонники каждой из этих точек зрения проявляли их творчески: самая умеренная группа искала театра, созвучного эпохе, основываясь на методах и приемах существующего театра, который, по их мнению, в конечном результате неизбежно будет подчинен нуждам и велениям эпохи, в особенности когда им окончательно и вполне овладеют те новые классы, которые завоевали театр вместе с другими завоеваниями революции; более бунтарская группа приступила к революционизации театра более сильными, спешными и немедленными средствами — в противоположность третьей, самой решительной по своим теоретическим утверждениям группе, которая имела, однако, очень мало возможностей на деле проверить свою теорию «массового действа». Наиболее творческой и изобретательной, внесшей в понимание театра ряд новых методов и приемов и наиболее отразившей пафос революции, ее дух, оказалась вторая, средняя группа.

Таким образом, театральная жизнь революции была богата творчеством, опытом, объемом. Возникли многочисленные кружки, в которых происходила упорная, подробная и усиленная театральная работа. Несмотря на общность целей, возникает много разнообразных театральных направлений, из которых каждое по-своему стремится к революционизации театра. То общее, что объединило всех тех творцов, которые оказались в лагере активных революционеров, была вражда к существующему театру, не способному на первых порах подняться до высоты происходящей революции. Одних возмущала устарелость формы, других — устарелость содержания. Вновь поднималась волна, требовавшая выработки новых средств сценической выразительности и реформы существующего театра. Критика была направлена не только против формы театра, но и против его сущности — против того, что его одушевляло, чем он жил в своих глубочайших основах. Потому что в ту эпоху «красота» казалась бесплодной, если она непосредственно не служила делу революции, а «душевные переживания» ничего не говорили в годы борьбы и восстаний. Театр был {297} осужден, потому что его формы были несовременны, а содержание чуждо. Интимные переживания, межличные отношения, истории любви, расхождений и разводов меркли и исчезали перед временем голода, гнева и коренного социального переустройства. Отвлеченная красота казалась несущественной в момент разрушения всех привычных ценностей, когда новая жизнь сурово и безжалостно ломала старые правила и верования.

Театр пошел первоначально по пути ломки привычных театральных форм и введения иных, внетеатральных, элементов в театр. Если в эстетическом театре главной задачей было отыскание новых форм, некоего прекрасного и непротиворечивого целого, то в новом, революционном театре происходили поиски новых средств сценической выразительности вне пределов привычных норм и приемов. Как и в эпоху эстетического театра, главным руководителем и реформатором стал В. Э. Мейерхольд, и на опытах его постановок были особенно явны сценические достижения новых бунтарских течений, до конца не оформленных и только в настоящие дни приобретающих более или менее четкое построение.

Может быть, наибольшим препятствием на путях рождения революционного театра являлось отсутствие революционной драматургии. Рождение психологического и эстетического театров было предопределено появлением новой драматургии, принудившей театр к поискам новых форм, так как старые формы театра не вмещали новой драматургии. Такая путеводная звезда и направляющий руль отсутствовали в опытах последних лет. Старая классическая драма могла быть в лучшем случае «созвучна» театру революции, но в редких случаях служила оформлением ее подлинных стремлений. Театру пришлось самому создавать драматургию, самому создавать необходимый репертуар. Театр установил право переделки классических произведений, пытаясь приблизить их к современности. В «Фуэнте Овехуна» — трагедии Лопе де Вега, — рассказывающей о бунте народа против ига вековых угнетателей, были выброшены части драмы, которые говорили о справедливости королевской власти, и оставлены только акты, особенно ярко выявляющие бунтарское содержание трагедии. «Зори» Верхарна в постановке Мейерхольда были наполнены намеками на современность. Эстетическая и узаконенная форма драмы ломалась в зависимости от настоящего момента и его требований. В уста действующих лиц вкладывались сообщения об успехах Красной Армии, в частности — донесение {298} тов. Смилги о героическом штурме перекопских укреплений. Из мольеровских фарсов создавались современные обозрения. «Вильгельма Телля» Шиллера превратили из пятиактной трагедии в двухактную, причем в этих коротких двух актах режиссер хотел сосредоточить схему всей истории Телля, вождя и первого бунтаря против австрийской чужеземной власти. Театр делал закономерный вывод из положения, выдвинутого в свое время эстетическим театром, — о праве субъективного толкования каждого играемого произведения. Если в интересах сценических, для удобства игры широко допускалось изменение композиции шекспировских трагедий применительно к требованиям современной сцены, если каждому актеру предоставлялось право субъективного толкования любого образа, любой пьесы, то тем более театр имел право коренной переделки пьесы в интересах современности, в интересах наиболее активного воздействия на зрителя. И все-таки право переделки было только компромиссным исходом, так как при всех изменениях, вводимых в пьесу, психология ее героев, нравы и быт оставались в рамках авторского изображения, во-первых, а во-вторых, эти изменения явно выдавали свою нарочитость, органически не сливаясь со всей пьесой в целом. Пьесы были «созвучны» эпохе, они говорили о пафосе, героизме, доблести — о многих необходимых и близких революции понятиях, но героизм, доблесть и пафос не наполнялись современным содержанием. Театр тосковал по новой драматургии, но, предоставленный себе и своим стремлениям, самостоятельно и мужественно искал новых форм.

В конце концов, в подходе к искусству, который был у революционного театра, заключалась большая надежда — жажда правды и стремление избавить театр от всех лишних наростов. Все формальные особенности, служившие украшающими покровами и драгоценными, радующими глаз безделушками, особенно резко отметались революционным театром. Не находя сотрудника, спутника и друга в драматургии, не имея пьес, отвечающих происшедшему перевороту, театр искал спутников в революционных поэтах, живописцах-конструктивистах, выдвинувших лозунги «производственности» в театре, в тех «левых» художниках, которые боролись против мертвого эстетизма. Потому-то особенно ярко была выдвинута революционным театром необходимость революционизации формы, как устарелой, обветшавшей и выражающей чуждое современности содержание. Для того же, чтобы выдвинуть новые формы театра, {299} необходимо было изучить конкретный материал, которым оперирует театральное искусство. Таким образом, революционный театр пошел по пути разрушения привычных форм театра, с одной стороны, а с другой, по пути разложения и исследования того материала, из которого строился театр. Обе задачи в конечном итоге слились и должны были привести к рождению новых форм. Поэтому то, что казалось в революционном театре бесформенностью, разрушением формы, на самом деле подготовляло создание новой формы. Так происходило создание революционного театра: он был сродни революции не столько своим конкретным внутренним содержанием, не столько теми точными идеями, которые раздавались с его сцены, сколько в гораздо большей степени общим духом протеста, гнева, борьбы, разрушения и созидания. Перечисленные качества образовали очень сложную картину завоевания театром новых средств сценической выразительности.

Уже на подходе к репертуару сказалось стремление к ломке форм: как будто творцам театра хотелось сквозь разрушенные формы прорваться к сущности искусства и к сущности развертывающихся событий. Стремление к агитационности, иногда понимаемой и толкуемой очень упрощенно, по существу своему означало переход к театру, действенно влияющему на зрителя. Театрально же, сценически — оно означало одновременно ломку драматургической формы: вместо привычных драм и трагедий возникают пьесы, в которых действие прервано агитационным призывом, горячей речью и лозунгами. Спокойное течение пьесы, ее сюжетное развитие часто нарушены. Пьеса становится не только предлогом театрального представления и обнаружения мастерства актера (см. предыдущую главу), но и предлогом для митинга («Зори» Мейерхольда). В одной из последних постановок Мейерхольда — «Земля дыбом» — текст пьесы Мартине «Ночь» переработан, в нем выделены на первый план все агитационные места. Агитационность подчеркнута появляющимися на экране волшебного фонаря лозунгами. Лозунги акцентировали происходящее на сцене действие и его смысл. Пролеткульт, ставя «На всякого мудреца довольно простоты», коренным образом перерабатывает текст пьесы и пользуется ею только как сценарием для создания нового современного фарса, в котором герои Островского появляются под видом Милюкова, фашиста, светской дамы — поклонницы Распутина, и т. п. Постановка Эйзенштейна выделяет в играемой пьесе элементы сатиры, злой насмешки.

{300} В соответствии с ломкой привычных драматургических форм затевается и ломка театрального здания и сцены. Театр стремился к разрушению сценической иллюзии — как житейских правдоподобий, так и эстетических красот. То, что было намечено в ранних опытах Мейерхольда, теперь доведено до логического конца и завершения. Сцена стремится быть огромной, монументальной. В «Мистерии-буфф» Мейерхольд соединяет сцену с партером и перебрасывает действие в ложи. В «Зорях» устроен род своеобразной древнегреческой орхестры, в которой помещен «хор», одетый в современные городские костюмы, своими выкриками подчеркивающий смысл совершающихся на сцене событий и служащий объединению сцены и зрителя. Сценическая коробка — пространство, ограниченное тремя стенами, сдавленное крышей, стесненное зрительным залом, — оказывается недостаточной, чтобы выявить и раскрыть стихийную суть играемых драм. Меняется самое устройство сцены — рампа уничтожается совершенно, вводится широко выдвинутый в зал просцениум, свет падает не от рампы и не от верхних софитов, а направляется прожекторами — падает сверху, сбоку, перекрещивается, освещает одну сторону сцены, другую погружает во мрак. Этот характер света — резкий, беспокойный и тревожный, вместо бесстрастно розового, синего, красного электрического света в обычных театрах — дает ощущение современности. Актер окончательно приближен к публике и играет преимущественно на широком просцениуме. Во многих постановках отменяется занавес — смена сценической обстановки происходит на глазах у зрителя, на глазах у зрителя вносят и убирают необходимые для действия вещи и части сценической обстановки. Сцена обнажена на всем пространстве: в глубину, в ширину, в высоту; убраны все ненужные привески, подставки, боковые кулисы, верхние «арлекины». Иногда видны кирпичные стены театрального здания.

Вместо сломанной сценической площадки Камерного театра, вместо архитектурных и декоративных сооружений, вместо плоскостных декораций возникает «место игры актера», в принципе общее с эстетическим театром, но по-новому разработанное и примененное. Цвет изгоняется. Материал, из которого построены декорации, обнажен; дерево и железо воздействуют на зрителя качествами своего материала, — в нем отображен дух нашей современности. Различные сочетания иногда совсем неокрашенных, иногда скупо окрашенных деревянных строений линиями и реальностью материала действуют на зрителя не менее, чем красочная {301} холстяная декорация. Свет прожектора создает из этих сочетаний ту площадку для «актерской игры», на которой разыгрывается пьеса. Возникает подобие инженерных и машинных построек. В «Великодушном рогоносце» сеть лестниц, переходов, вертящихся железных кругов, дисков одновременно служит двум целям: первое — помочь актеру играть, создав наиболее удобную площадку для игры, и второе — своими линиями воздействовать на зрителя. Возникает стремление к освобождению сцены от всех ненужностей — в «Смерти Тарелкина» действие разыгрывается на плоском полу сцены, ограниченном лишь стенами театрального здания. Каждая вещь, находящаяся на сцене, использована для игры актера. Для «Копилки» (режиссер Фердинандов) Борис Эрдман строит систему площадок, наклонных к зрителю, образующих своим сочетанием подобие Эйфелевой башни и дающих отличную возможность актеру играть водевиль Лабиша. Введены новые средства сценической выразительности. Скупость линий, красок, инженерный характер построек, обнаженный материал приходят на смену цвету. Все находит оправдание в своем прямом сценическом назначении: лестница — для того, чтобы актеры по ней ходили, вещи — чтобы они с ними играли; но самое сочетание новых приемов сценической выразительности неизбежно вызывало в зрителе то основное ощущение, которым была проникнута постановка; и железнодорожный мост в «Земле дыбом», и вертящиеся колеса «Рогоносца», и Эйфелева башня «Копилки» погружали зрителя в атмосферу беспокойства, тревоги или веселья.

Разрушение сценической иллюзии захватывает грим и костюм: в постановках Мейерхольда актеры иногда появляются без грима, иногда грим отмечен несколькими черточками. Вместо строго индивидуального, обозначающего каждый образ, костюма вводится общая для всех «прозодежда» — производственная одежда, в которой актер мог бы играть любой образ или любую роль. Она предназначена облегчить актеру выполнение тех или иных технических заданий. В «Рогоносце» все мужчины носят синие куртки и длинные синие брюки-галифе с клешем; женщины — короткие, одинаково скроенные юбки. В «Смерти Тарелкина» сделан новый опыт производственной одежды. Костюм, даже если он и особенный, индивидуальный для каждого образа, преследует в большей степени помощь игре актера, чем соответствие образу: костюм позволяет актеру легко и свободно владеть телом; принадлежность же со тому или {302} иному образу обозначена самыми общими чертами — лампасами для генерала, мундиром для императора и т. п.

Новые средства сценической выразительности стремятся быть вполне современными; поэтому и музыка, подобно сценической обстановке, использована по-иному, чем раньше. Музыка захватывает области, ранее ей не принадлежавшие; создается шумовой оркестр, расширяющий звуки в сторону большего приближения к современности. Резкий, сумбурный, он включает в качестве новых инструментов автомобильные рожки, гудки и т. д.; он отражает музыку города. В «Земле дыбом» у Мейерхольда через зрительный зал на сцену, шумя и треща, вкатываются мотоциклы и автомобили.

Подход к сценическому представлению отличен от подхода эстетического театра. Характер истолкования пьес меняется. Театр стремится к сильно действующим ударным средствам. Может быть, поэтому он так охотно и успешно пытается ввести элементы внетеатральные. Может быть, поэтому он подчеркивает агитационность своих постановок. Может быть, поэтому он избегает спокойной выдержанности, художественного единства спектаклей, столь показательного для эстетического театра. Теперь театр соединяет в одной постановке черты героические с чертами балагана. Он заставляет зрителя ощутить многочисленные и разнообразные волнения и переживания, как это дает окружающая революционная жизнь. В «Земле дыбом» Мейерхольд объединяет черты фарса и балагана (появление императора враждебной страны) с чертами высокой трагедии (когда привезен на автомобиле к матери гроб с телом погибшего за революцию сына и звучат пророчества о будущей мировой революции). То вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь — идет спектакль «Земля дыбом». «Доходное место» Мейерхольд из бытовой комедии обращает в спектакль сатирический и агитационный. Он включает в него черты преувеличений. От мрачных картин начала пьесы, с резко очерченными фигурами чиновников, смешными и жуткими одновременно, через легкое, забавное и водевильное изображение чиновничьих дочек, через пьяный трактирный разгул, через балаган он ведет зрителя по сложным путям нового театра, соединяющего черты героического подъема с чертами злой насмешки. В «Смерть Тарелкина» Мейерхольд вводит ряд балаганных приемов: выстрелы в публику из пугачей-револьверов, палочные удары, бычьи пузыри, заключительный {303} полет героя через сцену, — и эта изобретательность балаганных приемов, их сочетание обращают балаганное зрелище в спектакль ядовитой и острой сатиры. Мейерхольд в своих постановках спутывает времена и сроки: в «Великодушном рогоносце» вместо циркуляра вывешена афиша о спектакле «Рогоносец», а в «Тарелкине» официальными бумагами прошлого века служат воззвания о новой системе актерской игры, изобретенной Мейерхольдом, — биомеханике.

Может быть, только теперь из всех постановок Мейерхольда, сделанных за прошедшие годы, ясно, что он шел по пути создания народной мелодрамы — театра резкого, подчеркнутого, буйного, насмешливого, злого, темпераментного. Разрушая театральную форму, разламывая здание театра и сцену, вводя новые приемы изображения сценических событий, Мейерхольд возрождал из этих разломанных форм народную мелодраму. Если же говорить о том общем методе, которым Мейерхольд работал, то этот метод в общем и целом стремится к некоторому «вещному» реализму: актер не скрывает в его спектаклях своего лица за гримом и украшающими тряпками, вещь возвращается на сцену не преображенной живописью, материал, из которого строится сценическая обстановка, обнажен. Разложив спектакль на составляющие его части, найдя его основные конкретные элементы, Мейерхольд сочетанием простейших элементов достигает наиболее сильных эффектов — так народная мелодрама сливается с «вещным» реализмом.

Но если Мейерхольд ломает театр, чтобы создать из него новый театр, то другие режиссеры и искатели находят выходы на других путях. То, что у Мейерхольда входит в спектакль как составная часть, как один из внетеатральных элементов, служащих новому театру, — здесь взято в качестве основной струи и противополагается господствующему театру: это цирк и мюзик-холл. Но и цирк и мюзик-холл целиком связаны с новым пониманием актерского творчества, провозглашенным в революционные дни рядом практиков театра во главе с Мейерхольдом. Актер стремится окончательно освободиться от всех психологических примесей и стать актером-мастером. Реформируется способ обработки театрального материала, то есть психики и тела актера. Реформа эта внешне идет под знаменем внедрения в театр кабаре и особенно цирка. Отличие цирка и отчасти кабаре от театра состоит в следующем: «В то время как на театре актер только делает вид, что он смел, ловок, остроумен, находчив, отважен и т. д. — там, в цирке и {304} мюзик-холле, он на самом деле таков»[[305]](#endnote-305). И когда Смышляев, Эйзенштейн, Мейерхольд, Радлов, Фореггер и другие доказывают, каждый по-своему, полезность цирка и кабаре в театре, они фактически выполняют одну и ту же историческую задачу: «ожизнение» театра. Не только внешняя сторона спектакля должна быть обнажена от всех украшающих покровов, но и актерская игра должна быть обнажена и освобождена от всех посторонних примесей. С одной стороны, хотелось проникнуть к самым истокам актерского творчества, понять сущность его мастерства, с другой, — обновить и обогатить приемы игры, так как новый театр требовал сильного воздействия на зрителя. Поэтому взоры режиссеров снова обращены на те искусства и те эпохи, в которых внешнее мастерство актера было виртуозно, и этим приемам подводится научное обоснование. Эстетический театр уже обращался к средневековому фарсу, к итальянской комедии масок. Станиславский в свою очередь создал научную «систему» актерской игры. На этот раз нова была сама исходная точка зрения, с которой обратились к выработке основ системы игры актера. В цирке и мюзик-холле видели не только новые приемы, а возможность противопоставить устарелым принципам «переживания» и «представления» новые принципы и новые подходы в самом понимании игры актера.

Итак, — не «представление», не передразнивание отдельных черт образа и не «переживание» его действительных переживаний. Наиболее ярко выражено это устремление в биомеханике Мейерхольда. Она рассматривает игру актера по аналогии с работой опытного рабочего. Игра актера есть такой же общественно необходимый и полезный труд, как труд всех других рабочих. Поэтому в ее основу должны быть положены общие основания. Актер не должен допускать лишних непроизводительных движений, как и рабочий. Как и рабочий, он должен умело распределять труд и отдых, стремиться к наибольшей производительности своих движений. Биомеханику Мейерхольд противопоставляет «системе» Станиславского. Если в «системе» элемент творческого переживания преобладает над элементом внешнего мастерства, то биомеханика Мейерхольда выдвигает существенно иные принципы. Он считает, что путь от внешнего к внутреннему — более существен и закономерен для актера. Мейерхольд отвергает «переживание» Художественного театра и «эмоции» Камерного театра, так как не актер владеет ими, а они актером: «эмоция» захлестывает актера, и он теряет контроль над своей игрой. {305} Между тем наиболее важным Мейерхольду представляется умение точно, закономерно и отчетливо владеть телом. По Мейерхольду, актеру нужно так натренировать тело, так подчинить его себе, чтобы актер мог мгновенно и точно выполнять задания режиссера или свои собственные намерения. Поэтому актер должен изучить «механику» своего тела, должен быть физически здоров, крепок. Биомеханика и пытается разрешить вопрос об актерском творчестве по аналогии с трудовыми процессами и найти ряд приемов, которыми возможно пробудить в актере необходимое для изображения роли состояние. «Отдых» актера есть пауза, во время которой он не играет, в противоположность непрерывности игры, отстаиваемой Художественным театром. Самый образ роли начинает строиться как ряд изощренных и острых приемов. Еще в ранние годы своего творчества Мейерхольд обращался к японскому театру. Эти свои первоначальные стремления Мейерхольд теперь уточняет. О «представлении» или «переживании» не может быть речи именно потому, что игра актера есть только точное и умелое выполнение ряда заданий при помощи многочисленных и заранее определенных приемов. Происходит сближение искусства с трудовой жизнью. Такой актер с полным успехом может выполнять задачи спектакля и быть тем актером-агитатором и актером-пропагандистом, который так необходим для исполнения «Зорь» и «Земли дыбом». Такой актер может пользоваться приемами балагана и цирка — так как и в балагане и в цирке артисты (жонглеры, акробаты, клоуны) действуют по тем же основаниям, что и биомеханика. Поэтому приемы, используемые актерами Мейерхольда, связаны с балаганом и цирком. При противоположных эстетическому театру принципах система Мейерхольда, однако, связана с ним тем, что актерские приемы в том и другом случае суть знаки, при помощи которых актеры вызывают нужное волнение в душе зрителя.

Другое театральное направление, пытающееся построить научную систему актерской игры, есть так называемый «метро-ритм», течение, возглавляемое Б. А. Фердинандовым и выраженное в работе Опытно-Героического театра. Как и Мейерхольд, Фердинандов видит в качестве одного из основных элементов игры актера — движение. Он пытается придать движению актера закономерную, точную и организованную форму. Подобно Мейерхольду, он выступает противником «эмоции» и «переживания». Но в противоположность Мейерхольду Фердинандов исходит при построении своей системы актерской игры из данных эстетического {306} порядка. Стремясь произвести точный учет рабочего материала, стремясь к некоторой «механизации» исполнения актера, признавая, что творческий процесс актера подчинен «основным законам механики», — Фердинандов, однако, строит свое организованное движение не по аналогии с трудовым процессом (как у Мейерхольда), но по законам ритма (речи и движения). Как всякое стихотворение, как всякая речь есть сочетание ударных и неударных слогов («Тиха украинская ночь, прозрачно нёбо»… и т. д.), расположенных в определенном порядке, так и в движении возможно различить такие же ударные и неударные моменты в самых различных сочетаниях. Этот «метро-ритм» определяет не только слово и движение, но и внутреннее волнение актера, которое актер должен уметь в себе вызывать. Результаты своей теории и своих работ Фердинандов обнаружил в ряде спектаклей. Согласно зафиксированному плану постановки каждый актер неукоснительно точно исполняет те или иные сценические задания, подчиненные ритму; актер скован и всецело подчинен «партитуре» — неизменяемому из спектакля в спектакль рисунку движений, которые он обязан выполнить в течение определенного срока. Фердинандов не изобретает новых приемов актерской игры, но из существующих изгоняет слащавость и подчиняет их своим требованиям. Поэтому речь его актеров подчеркнутая, четкая (в противоположность «напевности» Камерного театра); движение — определенное и законченное. Впечатление некоторого однообразия и большей упрощенности сопровождает спектакли Фердинандова. Слова преобладают над движением — их ритм определяет ритм движения и вместе с ним всего спектакля. В каждой пьесе он пытается найти ритмическую основу речи; поэтому даже прозу он обращает в стихи. (Ставя «Грозу» Островского, написанную прозой, он пытается так выделить в ней ударные и неударные слоги, что получается впечатление стиха.)

Так, в театре делается ряд новых опытов, призванных создать театр точный, закономерный, построенный на ясном и существенном изучении своих сил, способностей и назначений. Актерская работа вместо «изображений» или «представлений» переносится в сторону непосредственной пропаганды (впрочем, Фердинандов данной цели не выдвигает). Искусство актера от умения строить образ, создать ярко запоминающийся тип, изобразить «условно» или «реально» жизнь переходит все более и более к обнаружению умения владеть внешними данными своего мастерства и {307} посредством их воздействовать агитационно на зрителя. В такой постановке вопроса заключался ряд противоречий, приводящих к сомнению в нужности и целесообразности театра, с одной стороны, а с другой — заставляющих искать окончательного исхода на путях родственных театру зрелищ — то есть в мюзик-холле, где представление состоит из ряда музыкальных, балетных и цирковых номеров, и непосредственно в цирке.

И в мюзик-холле и в цирке актеры окончательно освобождены от необходимости создавать резкий и определенно очерченный, индивидуальный образ, который не может быть предан окончательному забвению в театре. И в мюзик-холле и в цирке артисты обладают максимальной степенью точности в выполнении своих заданий. Малейшая ошибка акробата при работе на трапециях неминуемо повлечет за собою смерть. Неверное движение руки фокусника разрушает всю строго задуманную работу. В мюзик-холле выступают актеры «малого» искусства: танцоры, исполнители песенок, клоуны и цирковые актеры в течение пяти-десяти минут обязаны дать наибольший эффект. Неудачно исполненный куплет губит всю песню. Неверно воспринятый ритм — весь танец. Акробаты должны быть сосредоточены, легки и точны. В то же время их исполнение отличается особенными свойствами, которые кажутся «созвучными» современности. В больших городах жизнь летит быстро, неугомонно. В кратчайший срок зритель получает наибольшее количество ощущений. Ни одной минуты даром и напрасно. В западных мюзик-холлах зритель в течение одного-двух часов увидит танцы величайших балерин, пение величайших певцов, фокусы лучших фокусников, шутки остроумнейших клоунов, храбрейших укротителей зверей и т. д. Каждый актер, выступающий в мюзик-холле, помимо точности, верности и полного умения владеть телом должен вызвать в короткий предоставленный ему срок самые острые ощущения у зрителя. Поэтому средства сценической выразительности, которыми он пользуется, и должны быть наиболее действенны и наиболее сгущенны. Представляя смешного человека, изображая горе, радость и смех, он должен представить и горе, и радость, и смех преувеличенно яркими, в неожиданно новой окраске. Он должен переходить от горя к радости легко, свободно. Он должен сочетать насмешливое отношение к изображаемому с большим техническим уменьем. Он должен быть находчив и учитывать настроение публики и зрительного зала, понять, чего она хочет, что ее волнует, должен заставить ее слушать {308} себя. Усталый мозг и усталые чувства утомленного работой человека, сидящего в зрительном зале, возможно взбудоражить и оживить только средствами сильными и яркими. Так возникает «эксцентрическое» искусство мюзик-холла и цирка, явно вступившее в стены театра, отразившееся в постановках Мейерхольда балаганностью приемов, иронией исполнителей и толкованием актерского мастерства и актерской игры.

Но если искусство мюзик-холла и цирка внедряется в театр, если оно наряду с другими внетеатральными элементами служит разрушению привычных форм театра, то иногда, более того, оно пытается всецело заменить театр, встать на его место. Если актеры иногда прерывают в некоторых театрах связную нить действия, его логическое и закономерное развитие приемами «эксцентрической» игры, если они порою строят рисунок своих ролей в соответствии с правилами цирка и мюзик-холла, если они умеют выразить ироническое отношение к пьесе рядом комических выходок, если они умеют преодолевать непреодолимые, казалось бы, препятствия, если они пытаются создать преувеличенные образы, — то в наиболее чистом, законченном, последовательном виде эти элементы наблюдаются в театре, целиком основывающемся на мюзик-холле, и в театре, целиком основывающемся на цирке. Театр мюзик-холл Н. М. Фореггера и театр-цирк С. М. Эйзенштейна подчиняют театральные задания цирковым и заменяют театр цирком и мюзик-холлом.

Мюзик-холл, «малое искусство», исполнители песенок, сатирики, куплетисты могут быть отличными агитаторами. В их мимолетных песенках отражена современность большого города. Они при подвижности их искусства, при легкой возможности создать в течение одной ночи новую песенку, заключающую острые нападки, резкую сатиру, бичующую несправедливость, могли быть носителями агитации и пропаганды. Н. М. Фореггер в попытках создания своего театра шел двумя путями. С одной стороны, он был связан с тем театром шарлатанов, фокусников, акробатов и клоунов, который он удачно возрождал в течение своей предшествующей деятельности, с другой — он хотел соединить его с театром современности — мюзик-холлом. Его актеры акробатичны, он строит актерскую игру как сочетания острых, разнообразных и неожиданных приемов. Он приближает текст играемых вещей к современности. Он наполняет спектакль пением куплетов и танцами. Он строит спектакль так же, как и большинство современных мастеров {309} сцены, — на движении. Движения и танцы он подсматривает у современной улицы. Он использует в своих постановках шумовой оркестр, он создает танцы, передающие работу машин, его актеры исполняют комические роли приемами клоунады и цирка.

С. М. Эйзенштейн в двух постановках — «Мексиканце» Джека Лондона (совместно со Смышляевым) и в переделке комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (самостоятельно) — идет к замене театра цирком.

Если в «Мексиканце» цирковые трюки только вкраплены в богатое действием, занимательное, быстро развивающееся представление, то в постановке «Мудреца» замена театра цирком совершенно явственна и доведена до логического завершения. Действие разыгрывается на своеобразной небольшой арене; рампа, подмостки и кулисы убраны. «Предметы сцены потеряли всякое декоративное значение и обращены в станок для игры тем отчетливее, что они по большей части являются гимнастическими приборами, а сама “игра” — акробатическими номерами. Выход на сцену заменен подходом к снаряду, а отход от него означает прекращение участия актера в действии, причем его присутствие в поле зрения ничуть не путает ее восприятия»[[306]](#endnote-306). Приемы театра заменены цирковыми трюками, вплоть до хождения через зрительный зал по натянутой проволоке и до полета на парашюте. Действие разыгрывается рядом клоунов: рыжим и другими, и каждый из них пользуется приемами цирка и балагана (один из клоунов одет в женское платье и изображает даму). Введен в действие в целях наибольшего приближения к современности и кинематограф, передающий на экране моменты, не доступные воспроизведению на сцене, — погоню на автомобиле и т. д.

В конце концов, все попытки разрушения театра в общем и целом приводили к обогащению театра новыми средствами сценической выразительности, не уничтожая его. Мейерхольд приходит к утверждению нового реализма на театре и создает некое народное представление — народную мелодраму. Элементы мюзик-холла и цирка входят в театр как новые приемы актерской игры. Театр остается театром, но театром, обогащенным новыми способами воздействия на зрителя. При замене же театра цирком (Эйзенштейн) создается новое зрелище, соединяющее в себе черты цирка и театра. Но отъединенность зрителя от актера продолжает существовать, и элементы внетеатральные, элементы, внесенные {310} извне, в конечном итоге создают лишь особое театральное направление.

Так в революционные годы искали революционную форму театра. Она была найдена в созвучиях общему настроению 1918 – 1921 годов: в широте захвата, разрушительном и созидательном пафосе, скупости красок, изменении привычных сценических форм, среди которых рождались новые. Театр не умирал, но изменял свое внутреннее и внешнее лицо. Однако он не имел своей драматургии, он не имел своего поэта, он не знал настоящего современного слова на своих подмостках — и в этом был его основной грех, вернее — основное его противоречие.

Наиболее радикальные группы считали необходимым полный разрыв с театром. Он казался возможным лишь как переходная форма к более сложным жизненным явлениям, диктуемым исторической обстановкой. Такова точка зрения сторонников производственного театра «массового действа».

«Надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта» — первая формула производственного театра. «Надо актера… превратить в квалифицированного человека» — вторая его формула; театр должен строить «образцы быта и модели людей»[[307]](#endnote-307).

«Заседание, банкет, трибунал, собрание, митинг, зрительный зал, спортивные выступления и состязания, клубные вечера, гуляния, шествия, карнавалы, похороны, парады, демонстрации, летучки, избирательные кампании, стачка, заводской труд» — таков путь производственного театра. Он идет к разрушению театра, к превращению его в жизнь. До тех пор пока эта задача не достигнута, необходим «театр-плакат, театр призывов и побуждений», «театр художественной агитации и пропаганды» — театр, который бы «организовал общественное сознание»[[308]](#endnote-308). Но и этот театр исчезнет, когда исчезнет классовая борьба.

В стремлении уйти от «лживости искусства» была объявлена война театру.

Путь был нарисован следующий: творцами театра должны быть творцы новой жизни, то есть непосредственно пролетариат и крестьянство. «28 июня 1920 г. в Твери, в зале Клуба III Интернационала устраивался суд над панской Польшей. Трудящиеся Твери выносят приговор, которым польское правительство, шляхта и буржуазия обвинены в преступном нападении на Советскую Россию»[[309]](#endnote-309). Инсценировка судов, выработка своего репертуара должны приблизить театр к жизни, пока его ущербные и отмирающие {311} формы не исчезнут в общем «массовом действе» организованного труда, и массы людей не приступят к общему театрализованному труду. Но здесь кончается область театра.

## На перекрестках

Таковы были три волны — психологического, эстетического и революционного театра, — которые создали жизнь русского искусства в течение последнего двадцатипятилетия. Несмотря, однако, на различия основных устремлений, внешних качеств и внутренних свойств, они не могли пройти незаметно друг для друга. История театрального искусства, как всякая история, включает процесс непрерывного роста, обогащения и взаимовлияния. Каждое новое течение выступает в качестве реакции против течения, ему предшествующего, выдвигает, в противовес существующим средствам сценической выразительности, новые приемы и новые формы. Но, в свою очередь, оно должно вступать в борьбу с течением последующим, которое приносит с собой иные средства и иные приемы. Так беспрестанно обновляется и обогащается театральный организм; так искусство театра охраняет себя от застоя и омертвелости. Каждое новое течение, выбрасывая новые лозунги, выставляя новые требования, объявляя новые задачи, приносит такие средства сценического воздействия, которые неизбежно проникают в предшествующий театр. Оно приносит с собой ряд ценностей и ряд утверждений, которые остаются навсегда в театре и, изменяясь, приобретая своеобразные и различные очертания, продолжают свое развитие вместе с общей театральной жизнью. Редко сохраняет какое-либо из течений свою первоначальную чистоту — оно жадно вбирает в себя новые приемы и новые знания, открытые быстро текущей жизнью, и подготовляет появление новых стремлений, рожденных новыми жизненными требованиями. Каждое время создавало свой театр: на рубеже XIX – XX века интеллигенция создала Художественный театр и рожденное вместе с ним течение психологического театра; эпоха после революции 1905 года и увлечение философией и формой в искусстве — эстетический театр во всех его богатых проявлениях; семнадцатый и следующие годы революции — тот революционный театр, который не кончил своего формирования и в наши дни. Ни одно из течений не уничтожало предшествующего, но заставляло {312} его тщательно прислушиваться к завоеваниям, которые нес новый пришелец. Психологический театр не уничтожает традиционного, бытового и реалистического театра, но этот традиционный театр многому научился от своего соперника. Эстетический театр не стер с лица земли театра психологического, но психологический театр должен был вглядеться в его творчество и многое из внесенного эстетическим театром усвоить, принять и переработать. Театры непрерывно обогащаются новыми формами и новыми приемами, и всякий раз, когда мы пытаемся твердо закрепить и нарисовать лицо театра, мы закрепляем и рисуем только основные его линии, только главнейшие свойства, минуя многочисленные, быстрые и изменяющиеся подробности, оживляющие его работу. Каждое из течений, сохраняя свою особенность, не изменяя своим основным качествам, оставаясь верным своей внутренней сущности, изменяется в деталях, ищет, ошибается, находит и закрепляет новые и новые достижения.

Может быть, особенно характерно для наших дней именно взаимопроникновение, взаимовлияние отдельных направлений и течений, которое охватывает все больший и больший круг театров. Новые театральные искания поставили каждый из театров и каждое из течений перед необходимостью пересмотра ранее достигнутых ценностей. Появление каждого из течений вызывает переоценку ценностей внутри каждого из театров. Так, одновременно с появлением Художественного театра старые театры — Малый и Александринский — пытаются овладеть новой драматургией и включают в свой репертуар пьесы Чехова и Ибсена. Так, одновременно с появлением условного театра Художественный театр пробует ставить Метерлинка и делает ряд опытов «условных» постановок. Так, одновременно с революционизацией театра ряд мастеров пытается сочетать свои прежние достижения с новыми задачами. Каждое течение бросило в жизнь ряд завоеваний, неизбежно подхваченных всем театром. Вся эта бурная, сложная, кипучая театральная жизнь с победами, достижениями, срывами и неудачами подготовляет появление нового течения, более совершенного, чем предшествующие, заставляющего другие течения оставаться на уровне современной жизни.

Для настоящих дней важно не только взаимовлияние, охватывающее все течения, но и, конечно, итоги, к которым пришли отдельные течения, и некоторая неудовлетворенность мастеров театра, являющаяся плодом решительного {313} поворота театральной жизни. В течение двадцатипятилетия в русскую театральную жизнь было брошено так много лозунгов, новых приемов, новых задач, что они должны быть вполне и всецело переработаны театром. Русская театральная жизнь неслась быстро, могуче, стремительно: бросая отдельные достижения, она часто не останавливалась на окончательной их разработке и шла вперед к новым и новым завоеваниям. То основное устремление, которое связывает все театральные течения и которое позволяет считать двадцатипятилетие 1898 – 1923 годов не случайным, а необходимым и закономерным, есть стремление раскрыть тончайшие возможности актерского мастерства и всех театральных элементов. Внутреннее углубление и душевная правда в психологическом театре, выяснение роли живописи, музыки на театре и утверждение внешней техники в эстетическом театре, разложение театра на простейшие элементы для создания народного и буйного зрелища в революционном театре — все эти стремления при всей разноречивости и противоположности преследуют общую цель и стремятся к общим задачам. Актер, пределы его возможностей, новые средства сценической выразительности, сцена и декорация — были предметом работы театра. Каждое из течений в конечном итоге приходило к выводу, что актер есть основа и сердце театра, и к созданию театра реализма, хотя понимало реализм по-своему: психологический театр — как душевную правду, эстетический — как правду актерского мастерства, революционный — как правду обнажения жизни.

Каждое направление жадно впитывает и достижения своих соседей; то, что соответствует органическим путям его развития, — оно принимает, то, что противоречит, — отбрасывает. Даже старые театры — театры установившихся традиций, театры, идущие по путям XIX века, — и эти театры пытаются выявить свое лицо в соответствии с требованиями времени. Среди достижений двадцатипятилетнего периода «бури и натиска» современного русского театра есть ряд положений, которые отныне разделяются всем театром. Первое — каждый спектакль есть единое целое, организуемое мастерством и умением режиссера. Второе — все привходящие элементы театра подчиняются интересам актера. Живопись, архитектура, музыка включаются в общее целое спектакля как элементы театрального воздействия на зрителя, подчиненные общему замыслу режиссера и творчеству актера. Живопись, музыка не могут рассчитывать на самостоятельное существование, как это бывало в иных {314} спектаклях, когда центром их становились декорации, рисованные известными живописцами и заслонявшие актерскую игру. Замысел спектакля и вся сценическая обстановка должны быть согласованы с задачами актера. На сцене — ничего ненужного, лишнего, все должно служить непосредственному воздействию на зрителя. Третье — актер должен обладать всемерно развитой внешней техникой. Ритмичность и музыкальность — одни из главных требований его мастерства. Четкость дикции, точность движений, умение свободно владеть телом и подчинять его своим заданиям одинаково обязательны для актера «переживания», «эмоции» и «биомеханики». Четвертое — сценическая площадка должна быть построена с таким расчетом, чтобы могла дать актеру наибольшую возможность проявить свое мастерство, и должна передавать общий замысел спектакля. Пятое — «форма» спектакля, его внешнее строение признается не менее существенным, чем обусловливающее ее внутреннее содержание.

Театры традиционные испытали на себе очень сильное воздействие психологического и эстетического театров. Именно на их сценах В. Э. Мейерхольд производил самые успешные опыты своих стилизованных постановок. В Александринском театре он ставил своего «Дон Жуана», возрождая пышность двора Людовика XIV. В этих театрах, в которых живут великолепные образцы искусства и сохранились нетронутыми драгоценные предания и заветы великих актеров XIX века, — возрождается театр прошедших эпох. Здесь рисуются великолепные и пышные декорации, шьются роскошные костюмы и создается изысканная обстановка. «Орфей» Глюка возвращает оперный театр к XVIII веку. «Стойкий принц» Кальдерона трактуется как театральное представление, происходящее в покоях старинного дворца. «Гроза» Островского должна воскресить атмосферу 2 декабря 1859 года — первого представления «Грозы» на петербургской сцене.

В меньшей мере, но несомненно втягивается в общий круг и московский Малый театр, пытающийся поставить «Недоросля» в пышных рамках, воскрешая дух екатерининской эпохи с ее противоположением тогдашней европейской культуры и глубины невежества, сохраняющегося в недрах захолустной крепостнической России. Живопись, танец приходят с этой постановкой на сцену Малого театра.

Самое появление и работы условного театра первоначально связывались с творчеством актеров старой техники {315} и старых приемов. Сыгравший такую исключительную роль в истории русской сцены, театр В. Ф. Комиссаржевской состоял из актеров, не подготовленных к той «условной» технике, которую создавал и изобретал в то время Мейерхольд. Работы другого режиссера, Ф. Ф. Комиссаржевского, долгое время протекали в окружении труппы актеров иной техники, чем требовал сам Комиссаржевский. Московский Художественный театр первый поднял вопрос о создании своей школы, в которой воспитывались бы актеры единой техники и общих приемов, свойственных данным режиссерам и данному театру. Мейерхольд впоследствии создает свою школу в Петрограде, Комиссаржевский в Москве. Эти школы затем должны были вылиться в новые театры с актерами, обладающими существенно иной техникой, чем актеры «больших» театров. Это положение «единого метода» сделалось потом общепринятым для всех театров, положивших в основу творчества единую технику игры, единый подход к мастерству и окруживших себя сетью школ, воспитывавших своих актеров.

Это не мешало, однако, перекрещивающемуся влиянию отдельных театров и течений. Когда революция поставила перед театром неожиданно новые серьезные задачи, многие из мастеров подчинили свою работу этим новым задачам. Так, Фореггер пытался соединить принципы народного театра шарлатанов и акробатов с требованиями современного агитационного театра. Так, Фердинандов подчинил свои эстетические взгляды своеобразно понятым требованиям научности и закономерности.

Многое из того, что в первые годы своего появления вызывало протест, насмешку и возражения, впоследствии стало общепринятым. В особенности касается это внешности спектакля, все более и более уходящего от житейского правдоподобия и строящего сломанные площадки, которые дают актеру свободу и легкость. Эта изломанность площадки примиряется с основными требованиями театра, ставящего пьесу. Костюм делается не только реальным и исторически точным, но верным театрально и удобным сценически. Особенно ясно отразилось это на работе Московского Художественного театра, театра, утвердившего психологическое направление и подчинявшего вопросы «формы» спектакля «душевной правде» своих исполнителей и «душевной правде» изображаемой жизни.

Еще в годы, когда намечались первые опыты условного театра, Художественный театр, преодолевая натурализм, {316} создал первые опыты «новых форм». Он поставил «Жизнь Человека» и «Драму жизни» в условных декорациях. Для «Гамлета» он пригласил английского режиссера-мечтателя Гордона Крэга, который сделал один из первых в России опытов «беспредметной» декорации и «вневременной» постановки; действие «Гамлета» разыгрывалось среди огромных пространств, ограниченных четырехугольными, теряющимися в высоте колоннами, разнообразные сочетания которых составляли перемену декораций. Окрашенные то золотистым, то багровым, то синим светом, то взметаясь ввысь, то образуя коридоры, они создавали золоченые и преступные замки, в которых проходила жизнь Гамлета. Костюмы не носили отпечатка определенной эпохи, и хотя действие «Гамлета», по Шекспиру, происходит в Дании — в замке Эльсинор, декорации лишались малейшего намека на историческую обстановку.

Но, как и для всех театров, для Художественного же театра в особенности, стоял вопрос не только о применении или внешнем усвоении новых форм, но об их органическом рождении из основ самого театра, из его творчества.

Сколько раз мы были свидетелями механического соединения «старого» актера с конструктивными декорациями, — причем «старый» актер терял обаяние своей театрально умелой, традиционной игры, а конструктивизм казался лишним и ненужным наростом на обычном спектакле с обычными актерами старой техники и школы. Сколько раз неумело и грубо пользовались новыми приемами игры актеры, не имеющие достаточно развитого и ритмичного тела. Вся сложность вопроса «взаимопроникновения» и «перекрещивания» и состоит в том, чтобы новые формы не были заимствованы внешними путями, но оправданны интересами актера. Если в последнее время каждый театр, каждое течение, каждое направление рассчитывает на актеров своей школы, воспитанных во взглядах, навыках и приемах данного театра, если каждый актер заключает в себе определенную технику определенного направления, то новые формы должны стать неотъемлемой частью этой техники, а не механическим ее придатком, должны быть или переработаны и включены всецело в них или не включены вовсе. Поэтому-то для Художественного театра, как и для театров других течений, вставал вопрос об органическом рождении новых форм из душевных переживаний актера. Еще в прежние годы деятельности Художественный театр в том же «Гамлете» создавал яркие преувеличенные {317} образы придворных, или в «Анатэме» Доводил Психологическую разработку до преувеличенно страшных ее выявлений — так совершалась в «Анатэме» пляска нищих, предводительствуемых Анатэмой-дьяволом, по облитым солнцем и жарким дорогам нищего еврейского предместья. «Внутреннее оправдание» новых форм стало одной из задач Художественного театра. Некоторые основания давала этому и «система» Станиславского в части, предлагающей технические театральные приемы разработки роли и создания образа. Искания Художественного театра коснулись и актера и театральной обстановки — и совершались преимущественно в его студиях, посвященных новым опытам и сосредоточивающих молодых актеров.

Стремясь к рождению новых сценических форм, стремясь найти новые сценические приемы, позволяющие актеру выйти из обыденных мелких переживаний и прийти к более широким, существенным, углубленным переживаниям, студии МХТ пытаются создать на своих подмостках спектакли новых форм. Внешне, пользуясь сломанной площадкой, вневременными костюмами, служащими более эстетическому воздействию на зрителя, чем характеристике образа, находясь под несомненным влиянием эстетического театра, они применяют новые приемы — эксцентрической и цирковой игры. Может быть, этому способствовало замечательное исполнение М. А. Чеховым — одним из наиболее одаренных актеров современности — роли Хлестакова в поставленном Станиславским «Ревизоре». Это исполнение, наполненное приемами шаржа, неожиданностями, изображающее Хлестакова (в соответствии с истолкованием самого Гоголя) фантастическими и преувеличенными чертами, показало, что «душевная правда» большого актера совместима с внешними яркими и неожиданными формами. Первая студия ставит в конструктивных декорациях, пользуясь цирковыми и эксцентрическими приемами, комедию Шекспира «Укрощение строптивой» и достигает хороших результатов. Но Вторая студия ставит ряд пьес в конструктивных декорациях, доводя до ненужной подчеркнутости «вневременное», «внепространственное» истолкование «Разбойников» и «Грозы», не будучи в силах примирить эти формы со своим техническим умением. Внутри самого Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко основывает Музыкальную студию и ставит несколько комических опер, в которых даны опыты применения мастерства психологического театра к новым областям. Недавно он завершил работу над «Лизистратой», давшей {318} отличный образец музыкально-ритмичного строения толпы в согласии с методами Художественного театра и по-новому разрешавшей вопрос о сценической площадке.

Дальнейшие пути психологического театра были намечены чрезвычайно значительной деятельностью молодого, недавно скончавшегося режиссера Е. Б. Вахтангова, весь творческий путь которого вел к углублению основных методов Художественного театра до прорыва в новые театральные формы. В ранних его постановках, сделанных в Первой студии МХТ, его занимала цель обостренного психологического анализа, раскрытия сложнейших и скрытнейших переживаний человека. В «Празднике мира» Гауптмана, в «Потопе» Бергера, в «Росмерсхольме» Ибсена молодой режиссер пытается освободить актера от всех ненужных бытовых подробностей, чтобы он мог войти в самую суть переживаний образа. Углубляя подход к работе, заставляя актера все более и более внимательно вглядеться в особенности роли, пробуждая в нем подсознательные стороны творчества, он переводит его творчество от обыденных переживаний к переживаниям глубоко творческого порядка. Актер, ощутив всю необычайность играемого им образа, проникнувшись индивидуальными качествами и ощущениями, ищет гиперболического внешнего выражения этим ощущениям. Поэтому в «Чуде святого Антония» герои являются жуткими, страшными и смешными одновременно, с подчеркнутой стадностью движений, поступков и чувств, с характерно резкими, почти лубочными гримами. Поэтому в «Потопе» возникает быстрый американский темп при изображении людей денег, биржи и нищеты. Поэтому «Свадьбу» Чехова, казавшуюся веселым водевилем, он ставит в тонах гротеска, подобно «Антонию», беспощадно раскрывая животно-отталкивающую сторону этих безнадежных людей; в шуме и гаме «Свадьбы», доведенной до некоторого кошмара, жалкая и убогая жизнь ее героев возникла в чертах русской сатиры. Наиболее, однако, примечательны были его предсмертные постановки «Гадибук» и «Принцесса Турандот», в которых он окончательно утвердил новые пути психологического театра. «Гадибук» шел на древнееврейском языке в студии «Габима». Тема пьесы — о двойнике, вселяющемся в тело молодой невесты, о мистической власти мертвых над живыми — была раскрыта в постановке приемами одновременно простыми и глубокими. Преувеличенность форм, шарж, сгущение служили лишь для того, чтобы сделать совсем ясной эту основную тему и основное переживание, которым были проникнуты {319} актеры. Вахтангов, ставя «Гадибука», коснулся самых глубоких подсознательных чувств, раскрыл их в беспощадном ритме, в мрачных напевах музыки, в унылых песнях, в кошмарной пляске уродливых нищих. Он достиг того, что, прорвавшись, эти актерские чувства потребовали выхода в иные, новые, преувеличенно яркие формы.

В этих формах не было конструктивизма. В них не было ничего намеренно «левого». Но они были насыщены силой творческих переживаний, глубоких подсознательных ощущений и показывали настоящий, вполне реальный, вполне конкретный быт в подчеркнутых, раскрывающих его внутренний смысл формах. Поэтому жест был сгущен и служил наиболее ярким выявлением обычного житейского жеста. Поэтому все страшное, что заключено в нищете и бедности, было брошено на сцену в уродливых фигурах хромых, слепых, безруких нищих, вертевшихся в страшной пляске. Поэтому каждый исполнитель во внешних формах искал прежде всего выявления внутреннего характера, синагога была одновременно и вполне реальна, вызывала тревожные ощущения и своей темнотой, своими закоулками предсказывала, что здесь произойдут страшные события. Так, в качестве одного из путей психологического театра Вахтангов вновь указал путь и ранее намечавшийся в постановках Художественного театра, но никогда не находивший такого яркого проявления, путь углубленного психологического проникновения в роль до подсознательных ее сторон и до пробуждения в себе творческой воли, которая неизбежно потребует форм, соответствующих по яркости и силе внутренним ощущениям.

Второй путь указала постановка итальянской сказки Гоцци «Принцесса Турандот». В противоположность «Гадибуку» в «Турандот» были и конструктивные декорации, и спектакль показывался как игра, и актеры не скрывали своих подлинных лиц от публики — выходили на сцену во фраках и бальных платьях и при зрителях надевали на себя немногочисленные украшения, которые указывали: пестрый плащ — на принца, белое кашне вместо седой бороды — на старика, богатое покрывало — на принцессу, бедное — на рабыню и т. д. и т. д. Спектакль прерывался импровизациями, актеры разговаривали с публикой, делали акробатические упражнения и пользовались всеми трюками, которые были завоеваны эстетическим и эксцентрическим театром. Однако старая сказка Гоцци продолжала волновать зрителей не только блеском своего сценического {320} воплощения, не только неожиданными приемами, но и внутренним своим смыслом — о радостной и светлой жизни. Каждому трюку, каждому приему, каждому выразительному средству, достигнутому новым театром и заимствованному от него, спектакль нес оправдание: актеру для изображения сказки понадобились особые приемы и средства; пробудив в актере чувство радости и легкости, спектакль должен был вылиться в такие же радостные внешние формы. Таков был второй путь, указанный Вахтанговым, — путь внутреннего оправдания и рождения новых средств сценической выразительности из пробудившегося чувства творческой игры. Этим самым Вахтангов давал термину «переживание» существенно иной смысл, чем обычно понималось, но именно так, как его понимал создатель и творец «системы» — Станиславский: не только жизненное переживание, но в гораздо большей степени творческое переживание, при всем вчувствовании в переживания героя — радость творчества, переживание *игры* — счастливое сознание того, что слезы ненастоящие и печаль скоро минует.

Но если психологически углубленный театр становится на поиски возможности вырваться из круга обыденных переживаний в более глубокие и творческие переживания, если перед ним встал вопрос рождения и оправдания новых форм, то, в свою очередь, и эстетический и революционный театры оказываются перед новыми и существенными задачами. Окончательно преодоленный и побежденный «натурализм» в театре ставит перед этими театрами вопрос об углублении творчества актера. Богатые найденными приемами и средствами игры, эти театры, однако, придавали большее значение внешней технике, чем внутренней. Теперь в «Федре» Камерный театр пытался найти другие подходы к творчеству актера, подходы, диктуемые желанием наполнить актера глубоким пафосом и большей внутренней сосредоточенностью. Камерный театр теперь становится театром зрелого творчества и большой духовной культуры. «Беспредметничество» и отвлеченный эстетизм перестают играть в театре ту подавляющую роль, которую они играли в эпоху бури и борьбы против психологического и натуралистического театра. Сценическая обстановка должна быть не только хорошо построенной и удобной для игры актера площадкой, но и говорить зрителю о внутреннем смысле той пьесы, которая разыгрывается. Взамен однообразных кубов, лестниц, выступов, балконов и площадок вырастает своеобразная сценическая {320} архитектура, которая, включая в себя площадку, удобную для актера, остается трехмерной, не противореча реальному актеру, в то же время она создает впечатление тех реальных пространств, в которых происходят развертывающиеся события. Так, в «Лизистрате» художник Рабинович строит декорацию, составленную из желтоватых и белых колонн, переплетающихся друг с другом мраморных лестниц на фоне синего неба Эллады. Он создает скупыми, отнюдь не узконатуралистическими, отнюдь не беспредметными, но вполне реальными средствами ощущение Древней Греции. Но, желая придать всей постановке стремительность темпа, требуемую содержанием фарса, он заставляет вращаться свою постройку и достигает исключительной выразительности. Эстетический театр вспоминает свои первоначальные задачи о раскрытии внутреннего смысла ставящейся пьесы, но подчиняет новые свои завоевания новым задачам, выражая образно реальную действительность.

Революционный театр, достигнув упрощенных и подчеркнуто резких форм игры, стоит, подобно всему русскому театру, перед вопросом о том, чем они должны быть заполнены. Театр не хочет быть только развлечением или зрелищем: зрелище или развлечение неизбежно приводят или к полному отказу от театра, или к самодовлеющему цирку. Обретя новые и мощные средства сценической выразительности, обогатясь ритмом, музыкальностью, освободившись от жизненных трафаретов, провозгласив свободу творчества актера, современный театр стремительно перерабатывает свои завоевания. Намечается новая эпоха — эпоха переоценки завоеванного, отметания ненужного. Среди этой горячей внутренней работы рождаются и куются новые течения, которые придут на смену только психологическому, только эстетическому, только революционному театру. Этот новый современный театр особенно крепко и горячо ждет не только очищения и укрепления внутреннего и внешнего актерского мастерства, он ждет нового драматурга, который поможет ему оформить и выразить словесно и реально то, что заронило в театр прошедшее бурное театральное двадцатипятилетие, и ту внутреннюю правду, которая рождена революционными днями.

1924

# **{****322}** Из лекций о предреволюционном театре*[[310]](#endnote-310)*

Репертуар русского театра в целом после поражения революции 1905 года представлял сложную картину. В своем большинстве обывательский и мещанский, он был рассчитан на вкусы нетребовательного зрителя и, успокаивая взбудораженные революцией умы, переводил внимание в круг предельно личных вопросов, в том числе вопросов пола. Если в литературе получал такое широкое распространение Арцыбашев, если «Ключи счастья» Вербицкой выдерживали десятки изданий, а нашумевший ромам Нагродской «Гнев Диониса» становится своего рода «бестселлером», то эти же тенденции находят своеобразное отражение в театре. Вопросы пола, осложненные темой загадочности женской души, прежде всего и преимущественно занимали Вербицкую. В ее многотомных романах героини переживали страстные любовные приключения, томились в любовной тоске, и любая обывательница какого-нибудь заброшенного городка находила в себе черты загадочных и капризных героинь Вербицкой. Вербицкая попала в точку буржуазной мечты, ее имя стало нарицательным, и какие бы полемические статьи о ней ни пытались писать, она оставалась неуязвима.

В области драматургии наиболее репертуарным драматургом стал бытописец обывательщины с легким оттенком обличения — Рышков. Его пьесы шли всюду. Рышков великолепно знал, что обыватель послереволюционных лет в известной степени фрондирует, но лишь в той, которая не составляет опасности с точки зрения начальства. Обыватель мнил себя личностью и именно такую мнимо мыслящую личность сочувственно описывал в своих пьесах Рышков. Рышков был искусным ремесленником, он знал, что в основе пьесы должен лежать не очень сложный, но занимательный сюжет, за которым зритель следил заинтересованно, ожидая, чем он разрешится, но, однако, предугадывая благополучную развязку, ибо уходить из театра с расстроенными нервами непредусмотрительно.

{323} Рышков предпочитал безвредные обличения устоев. В «Змейке» в высокой степени обаятельная эмансипированная барышня, на которую хотели походить большинство зрительниц, разоблачив как нарушителей семейных устоев скверного чиновного дядю, благодушного бонвивана, а заодно с ними и старика помещика, смеялась над ними гордым смехом и в четвертом акте выходила замуж за студента. В «Прохожих» Рышков «дерзко» выбирал в качестве обличительницы прогнивших устоев знаменитую и расточительную опереточную актрису. В последнем акте она говорила полагающийся ей разоблачительный монолог, и зритель уходил уверенный в своей прогрессивности. Рышков хитро рассчитывал, что любой зритель примет разоблачения не на свой счет, а, в крайнем случае, на счет своего соседа.

Вместе с тем возрастала драматургическая безответственность, пренебрежение психологической линией во имя поверхностной занимательности. Автор «злободневной» пьесы «Большой человек» Колышко похвалялся, что в одном из провинциальных театров, кажется из-за опоздания актера, в его пьесе переставили акты, и никто из зрителей этого не заметил. «Большой человек» был наполнен скандальными намеками на ушедшего в отставку Витте. После широко прокатившихся по стране интендантских процессов автор пьесы «Пески сыпучие» С. Гарин разоблачал давно осужденных интендантов. Эти претендовавшие на острую современность пьесы не выходили за пределы примитивного обывательского фельетона.

Как некоторый отголосок романов, подобных «Ключам счастья», возник бешеный, не знавший равных в театре успех «Ревности», принадлежавшей перу автора ренегатского и эротического романа «Санин» Арцыбашева. Вместе с успехом «Ревности» репертуар театров начинает наполняться пьесами, целиком отданными проблемам пола.

В ряде пьес, становившихся предметом оживленной дискуссии, разрабатывалась тема извечной порочности женщины, исконной вражды женщины и мужчины.

Наперекор Арцыбашеву некая дама, писавшая под псевдонимом Миртов, в «Маленькой женщине» и «Хищнице» брала под решительную защиту женщину с ее страстями и страстишками. К подобным пьесам следует причислить написанные с разной степенью драматургического умения «Черную пантеру» Винниченко и «Мечту любви» Косоротова. То была крайне суженная и опошленная тема любви.

{324} В центре подавляющего большинства подобных репертуарных пьес стоял образ женщины-загадки, полной привлекательных и волнующих противоречий. Он отвечал затаенным мечтам большинства зрительниц, искавших в нем свой идеал. Актрисам же эти пьесы давали эффектный материал, который полностью использовали премьерши таких театров, как Незлобинский и Драматический. В этих пьесах играли даже первоклассные актрисы — Юренева, Рощина-Инсарова, Жихарева — актрисы, своим талантом намного превышавшие уровень этих популярных пьес. Рощина-Инсарова, хрупкая, с огромными глазами, с глухим голосом, как бы растворявшаяся в излюбленных ею ролях, с замечательной силой передавала современную ей неврастеничность и какую-то женскую потерянность. Юренева, больше всех затронутая декадентской драматургией (в частности, Пшибышевским), играла на внезапных движениях, на рваных фразах. Каждая из актрис создавала свой особый стиль, и любая зрительница могла выбрать в качестве образца: одна — Рощину-Инсарову, другая — Юреневу и т. д. Чем виртуознее играли эти актрисы, тем большая опасность грозила их судьбе и их искусству. Рощина-Инсарова оказалась за рубежом. Юренева, сыграв в начале революции Лауренсию в знаменитой постановке Марджанова «Овечий источник», больше не сыграла ничего крупного. Жихарева вернулась на родину, уже значительно потеряв в силе своего таланта.

Ряд репертуарных драматургов (подобно Юрию Беляеву) уходил в эстетизацию прошлого. «Псиша» Беляева рисовала некое «сахарное» крепостное право. История несчастной крепостной актрисы завершалась крайне благополучно: пройдя ряд испытаний, девушка получала от самой императрицы разрешение сочетаться со своим Ванькой Плетнем. В «Даме из Торжка» прелестная дама, вынужденная заночевать в поле в карете под охраной увлеченных ею гусаров, исчезала в третьем акте с бравым ротмистром, оставив в дураках своих поклонников.

Над этой драматургией поднималось творчество Леонида Андреева. Его пьесы получили широкое распространение и, вызывая постоянные споры, при всех своих противоречиях имели совершенно особый характер, тем более по сравнению с перечисленными пьесами. Писатель, начавший вместе с Горьким, занятый основными проблемами бытия, Андреев все более и более приходил к глубоко пессимистическому восприятию мира. В своей драматургии, явившейся квинтэссенцией его философских {325} взглядов, он как бы формулировал то отчаяние, которое испытывал после крушения революции 1905 года. Он прибегал к самым различным драматургическим жанрам и сценическим приемам, начиная от бытовой и психологической драмы, до символистской, а порой даже до аллегории. Между тем как символистская драматургия Блока очень редко проникала на сцену, пьесы Андреева заполонили собой даже провинциальные театры. В Художественном театре были показаны его «Жизнь Человека», «Анатэма», «Екатерина Ивановна» и «Мысль».

Таковы не только пьесы Андреева, но и также поставленные в МХТ «Miserere» Юшкевича, «Будет радость» Мережковского. Андреев был наиболее ярким выразителем этого пессимистического миросозерцания. То была философия художника, которого охватывает боль от сознания несовершенства мира. Драматургия Андреева — вопль раненого, проклинающего жизнь и не видящего выхода человека. «Екатерина Ивановна» — рассказ об оскорбленной чистоте; парадоксальность здесь в том, что напрасно заподозренная, чистая и благородная героиня пьесы на самом деле становится на путь нечистый и позорный. «Мысль» — трагедия несовершенства человеческой мысли. Такова была безрадостная андреевская драматургия, подобно тому как безрадостны по своему основному жизнеощущению были постановки современной драматургии на сцене МХТ. Пьеса Юшкевича, по существу, оправдывала самоубийства, в десятые годы чрезвычайно распространенные среди интеллигентской молодежи. Художественный театр воплощал эти пьесы с утонченным реализмом, наполнял их предельным психологизмом. Ставя подобные пьесы, МХТ до конца исчерпывал затронутые ими темы. «Екатерина Ивановна», «Miserere», «Мысль» становились художественным анализом интеллигентской психологии в эпоху после поражения революции 1905 года.

Художественный театр после революции 1905 года гораздо больше внимания отдает классикам, нежели преобладавшим в первое семилетие современным пьесам. Он ставит Шекспира («Гамлет»), Мольера («Мнимый больной» и «Брак поневоле»), Островского («На всякого мудреца довольно простоты»), Толстого («Живой труп»), Тургенева («Месяц в деревне»), Гоголя («Ревизор»), Грибоедова («Горе от ума»), Пушкинский спектакль, Салтыкова-Щедрина («Смерть Пазухина»). Однако главнейшее внимание падает на Достоевского, под знаком которого театр и рассматривает современность.

{326} Художественный театр осуществил «Братьев Карамазовых», «Николая Ставрогина» и «Село Степанчиково». Он безнадежно пытался поднять до философских обобщений и темы, затронутые в современной ему драматургии. Философскую и психологическую драматургию, затрагивающую «вечные вопросы» — жизни, смерти, любви, — Художественный театр рассматривал «сквозь» Достоевского, как бы стремясь поднять эти пьесы до его недостижимых масштабов.

В период между 1905 – 1914 годами помимо театра коммерческого типа в русском театре устанавливаются два влияния: с одной стороны, Художественного театра, а с другой — символистского условного театра в его вульгаризированном виде. Со сцены большинства театров исчезает сочное бытописательство, появляется то, что Художественный театр называет «четвертью тона», начинается игра «настроения», как разменная монета усваиваются штампы Художественного театра. Наиболее яркого выражения коммерческий театр достигает в московских театрах Незлобина и Драматическом, хотя театр Незлобина в первый период своего существования делал попытки некоторых одиночных сценических поисков. Это были поиски Марджанова, осуществившего там «Черные маски» Андреева, «Шлюк и Яу» Гауптмана и ряд других постановок. Позднее Ф. Ф. Комиссаржевский сделал несколько постановок большой значимости: «Мещанин во дворянстве», «Фауст», «Идиот». Попытки противостоять обывательским запросам были невозможны. Коммерческий театр не мог выдержать высокого репертуара. Оба эти театра использовали в большинстве модернизированный, но удобный для обывательской интеллигенции репертуар. Незлобии ставил все пьесы Арцыбашева, Рышкова, и пьесы, нашумевшие на Западе, подобные «Обнаженной» и «Дитя любви» Батайля.

Московский Драматический театр редко ставил классические постановки. «Разменную монету» Художественного театра Драматический театр, имевший очень сильную труппу, окрашивал в яркие привлекательные театральные тона. Он ставил ряд пьес, заражавших некиим подобием буйных страстей. Зритель, пришедший в московский Драматический театр, чувствовал в себе эти приглушенные возможности буйного страстного человека. Наибольший успех имели «Мечта любви» и «Вера Мирцева», а также «Тот, кто получает пощечины» и резко выдававшиеся своим лирическим юмором и яркостью персонажей комедии А. Толстого. {327} То была тонкая эксплуатация психологии зрителя, осуществление его мечты о самом себе. Зрителю нужен был уход от больших вопросов в мечту о самом себе, в загадочную и привлекательную область современной мелодрамы.

Разве не примечателен был бешеный успех «Веры Мирцевой» — пьесы, заключавшей немного буйных страстей, немного загадочности и еще больше чувствительности. Возникал упрощенный символизм и психологизм на розовой воде.

Если экспрессионистские «Черные маски» Леонида Андреева естественно не имели успеха, то гораздо более ясный и театрально яркий «Тот, кто получает пощечины» стал репертуарной пьесой. Драматический театр отражал философию символизма, но вполне в общедоступных формах. Нужно повторить, что оба театра — особенно Драматический — обладали прекрасными актерами и отличным ансамблем. «Нечистую силу» Алексея Толстого играли блестяще, лучше не сыграешь, по чувству стиля и образа. Театр давал хорошие ансамблевые спектакли с определенной четкой режиссерской техникой.

Этому основному, господствовавшему в большинстве театров искусству противостояло, с одной стороны, упорство Художественного театра в постановке классиков, его крайняя требовательность к своему искусству, внимание к воспитанию актера, с другой стороны, уход в сторону символики, романтизации, идеализма — поиски Мейерхольдом условности в театре Комиссаржевской, философский романтизм Комиссаржевского, «театрализация театра» Таирова и фантастический «театр для себя» Евреинова.

Работе Мейерхольда в театре Комиссаржевской предшествовали появление символистской драматургии, поиски самого Мейерхольда, как самостоятельные — в Товариществе новой драмы, — так и совместно со Станиславским — в Театре-студии на Поварской, — а также ряд попыток теоретиков обосновать позиции условного театра, подвергнув резкой критике театр психологический и натуралистический.

Возникла обширная литература о новом театре. Вышедшая в 1908 году в издательстве «Шиповник» «Книга о новом театре» объединила теоретиков, стоявших на позициях символизма и отрицания традиционного театра. В ней были опубликованы статьи Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, Валерия Брюсова и других, и, совсем неожиданно, Луначарского, полемически настроенного к остальным {328} авторам книги. В ответ на «Книгу о новом театре» появилась книга «Кризис театра» со статьями Фриче, Базарова, Шулятикова и других. В дальнейшем Мейерхольд в издаваемом и редактируемом им журнале «Любовь к трем апельсинам» последовательно развивал позиции, изложенные в «Книге о новом театре». Несколько позже группа московских театральных деятелей издает сборник «В спорах о театре», в котором помещаются в частности статьи Южина и Немировича-Данченко.

Каждая из этих книг носила свой отпечаток. «Книга о новом театре» была манифестом символистского условного театра. «Кризис театра» — попыткой подойти с марксистской точки зрения к анализу современного театра, к сожалению, в целом неудавшейся, так как анализ современного состояния театра был дан Шулятиковым, исходя из вульгарно-социологических позиций, непосредственно связывая, например, «натурализм» Художественного театра с возросшим выпуском мебели. Центром книги «В спорах о театре», объединившей в основном защитников реалистического театра, оказалась и послужившая поводом к дискуссии полемическая статья Айхенвальда, определявшего театр как искусство вторичное, искусство всего лишь более или менее точной передачи со сцены авторского текста — Айхенвальд считал предпочтительнее дома у зеленой лампы вчитываться в Шекспира, Пушкина, Мольера, нежели видеть, как на сцене зачастую хуже, чем в замыслах автора, пересказывается тот же текст.

Позиции, заключенные в «Книге о новом театре», получили развитие в появившихся затем книгах режиссеров, в первую очередь — в книге Мейерхольда «О театре», совершенно необходимой для знакомства с театром той эпохи и много дающей для понимания самого Мейерхольда. Федор Комиссаржевский в книге «Театральные прелюдии» обосновал принципы романтического философского театра. С тех же позиций романтического философского театра критиковала МХТ брошюра Сахновского «Письмо К. С. Станиславскому». Эти чрезвычайно показательные для эпохи теоретические выступления принадлежали авторам, находившимся в непосредственной близости к театру и связанным с рождавшейся символистской драматургией.

Пьесы Метерлинка на Западе, Блока, Ремизова и Сологуба в России создавали особый мир поэтической фантазии, требовавшей для сценического осуществления приемов, отсутствовавших в распоряжении существовавшего театра. В этом смысле наиболее характерной фигурой для {329} русской драматургии явился Блок. Из его «лирических драм» на сцене были осуществлены «Балаганчик» и несколько раз «Незнакомка». Авторское определение их жанра дает ключ к их пониманию. Блок остался лирическим поэтом и в драматургии. Нельзя рассматривать его драмы в отрыве от его лирической поэзии. Если лирика Блока была его поэтической автобиографией, то и каждая из его пьес стала его рассказом о самом себе. Образы, возникающие в «Незнакомке», в «Короле на площади», символически отражают субъективные представления поэта о мире и его интимные переживания. Через Звездочета, через Пьеро поэт рассказывает о себе. Каждый из этих образов выражает ту или иную сторону души поэта. Театру нужно было искать особых приемов и методов для передачи на сцене мира, возникавшего в душе поэта.

Теоретики, стоявшие вдалеке от театра, приходили к мечте об особых, новых формах театра. Им тоже казалось наскучившим и мелким изображение на сцене случайностей быта или межличных отношений, поскольку театр должен был быть обращен к более важным философским проблемам. Сологуб выдвинул теорию единого актера-чтеца-автора, который должен бесстрастно читать свои произведения, а несколько актеров иллюстрировали бы его чтение. Вячеслав Иванов, философ и поэт, один из вождей символизма, защищал теорию «соборного», «всенародного» театра. Он утверждал, что рамки привычного театра узки для будущего, когда народ сольется в органическом единстве. Вячеслав Иванов мечтал о создании такого условного «всенародного» театра в России 1905 – 1907 годов, надеясь, что, разрушив границы между зрителем и актером, театр примет неожиданные новые формы. Ясно, что ни театр единого автора-чтеца, ни «соборный» театр Вячеслава Иванова практически не были осуществимы. Но эти теории влияли на возникавшее стремление к созданию театра, воплощающего отвлеченные этические и эстетические категории.

В чем же заключалась критика бытового и психологического театра? Почему Художественный театр, который в продолжение шести-семи лет имел огромный успех, казался многим ненужным и отжившим уже в 1906 – 1907 годы?

Критика начиналась с обнаружения чисто эстетических противоречий, таившихся в глубине театра, воплощавшего жизнь в формах самой жизни.

Круг рассуждений может быть сведен к нескольким формулам.

{330} С точки зрения теоретиков, театр, условный по самому своему существу, не способен к последовательному отражению жизни и, пытаясь изобразить жизнь с наивозможной точностью, с большим количеством хотя бы и характерных подробностей, неизбежно впадает в противоречие с собственной природой, не допускающей такого копирования. Добиваться полного совпадения бессмысленно, ибо многие жизненные мелочи неизбежно будут противоречить иллюзии реальной жизни, а главное, потому, что целью театра должно быть не изображение жизни, но ее преображение. Цель театра — не копировать окружающий мир, а создать мир, возникающий в прозорливой творческой фантазии художника. Художественный театр с этой точки зрения являлся, конечно, наиболее ярким нарушением основ театрального искусства, и Айхенвальд, отрицавший театр как грубое и нейтральное искусство, в своих взглядах неожиданно перекликался с подобной критикой Художественного театра.

Условный театр создавал особый сценический мир, который не претендовал на реальное правдоподобие: с точки зрения теоретиков, театр не должен и не в силах повторять реальность жизни, но актер на сцене, все театральные средства, воздействующие на ощущения зрителя, предназначены раскрыть действительность гораздо более реальную, чем окружающая нас. В подобных стремлениях заключалось нечто от кантианской философии — желание увидеть вместо реальных вещей некую скрытую «вещь в себе». Казалось, что дело театра не изображать внешнюю оболочку вещей, а раскрыть их исконную, неизменную сущность.

Эта философская концепция ставила перед каждым режиссером, будь то Мейерхольд или кто другой, задачу создания особого сценического мира, в котором каждый элемент, в том числе и актер, становится частью системы некиих знаков. Отсюда возникло стремление к изменению актерской техники, к тому, чтобы построение фразы было музыкальным и речь звучала, как пение, чтобы движения были пластичны и ритмичны, подобно танцу, чтобы актер как часть включался в живописную картину, развертывающуюся на сцене. Мейерхольд говорил, что слова актера должны падать, как капля в глубокий колодец: построение фразы для него становилось важнее эмоциональной наполненности актера. В понимании актера условный театр приходил в резкое противоречие с театром психологическим.

{331} Это как бы подсобное положение актера и привело В. Ф. Комиссаржевскую к категорическому разрыву с Мейерхольдом в 1907 году. В своем письме к нему она четко формулировала свое несогласие с теорией актера условного театра, в особенности с творческой практикой Мейерхольда данного периода. Она утверждала, что при направлении, принятом театром под руководством Мейерхольда, происходило неизбежное уничтожение индивидуальности актера, что марионетки предназначены выполнять подобные задания с большим успехом, нежели актер, наполненный живым содержанием. В словах Комиссаржевской заключалась значительная доля правды. Гордон Крэг, например, утверждал, что лучшим материалом для режиссера является не актер, а марионетка, и если бы можно было создать совершенных марионеток, послушно выполняющих приказания режиссера, возник бы идеальный спектакль, подчиненный единому режиссерскому замыслу.

К другому противоречию подошел условный, эстетический театр в опытах разработки сценической площадки, которые делал Мейерхольд. Мейерхольд в Театре-студии Художественного театра пришел к мысли о необходимости заменить макет живописным эскизом, чтобы создать принцип сценического построения, который не был бы уподоблением жизни. Так возникают великолепные панно Судейкина и Сапунова. Но в живописной декорации было заложено новое противоречие, ибо трехмерное тело актера несовместимо с двухмерной декорацией. Подобно тому как при изображении дождя в реалистическом театре актер приходит на сцену в сухой одежде, точно так же трехмерный актер противоречит двухмерной декорации. Мейерхольд пытался в отдельных постановках преодолеть это противоречие методом барельефа, по существу, не уничтожавшим противоречия, а лишь его обострявшим, ибо «барельеф» неизбежно ограничивал возможности актера.

Но не столько разрешение, сколько сами вопросы, которые смело, доходя иногда до абсурда, поднял условный театр, имели технологически важное значение и отразились на всем театральном искусстве. Противники Художественного театра были до известной степени правы, поскольку в первый период существования МХТ зачастую оставлял в тени вопросы ритма, движения, цвета на сцене, хотя благодаря режиссерской интуиции Станиславский угадывал значение и необходимость этих моментов: звуки сверчка, треньканье Вафли на гитаре, стук отъезжающей {332} коляски, вздыхание нянюшки имели не только реальный, но и музыкальный смысл, производили особое музыкальное воздействие на зрителя и расширяли музыкальные средства спектакля. Само исполнение, хотя бы Станиславским ролей Астрова или Сатина, было исключительно по пластической выразительности и, главное, полностью основывалось на интуитивном ощущении ритма, Мейерхольд, будучи актером Художественного театра и познавший его изнутри, поставил эти вопросы четко и резко. Стали они ясны и в самом Художественном театре. Станиславский первый вместе с Мейерхольдом подошел к опытам условного театра, что означало пересмотр понимания актера, построения спектакля и принципа декорации. Признавая правильной сосредоточенность Художественного театра на внутреннем смысле спектакля и создании правдивой жизни на сцене, невозможно было отрицать и необходимость точно найденных цветовых решений, хорошего владения телом, прекрасно поставленных голосов. Через несколько лет Станиславский сам придет к утверждению ритма как неотъемлемого элемента спектакля. Формулировал ли это Художественный театр в свои первые годы? Конечно, нет. Но если ранее Художественный театр пользовался услугами только Симова, то в конце девятисотых годов в театр входят Кустодиев, Рерих, Добужинский и, наконец, заведующим художественной частью становится Александр Бенуа. Если раньше музыка играла подчиненную роль, то уже композитор Илья Сац по-новому организовал музыкальные элементы, намечавшиеся в чеховских спектаклях, и влил музыку в органическое целое спектакля.

Условный театр критиковал реалистический театр преимущественно с эстетических позиций. Спор, который шел между условным театром и психологическим, не был спором врагов. Художественный театр после 1905 года шел, по существу, по той же внутренней линии неприятия действительности, по которой шли поэты-символисты. Пессимизм, проникавший тогда Художественный театр, заставлявший его ставить пьесы Андреева, Юшкевича, был родствен пессимизму произведений символистов. Если МХТ в постановке «Екатерины Ивановны» и «Жизни Человека» приходил к философскому пессимизму, то к тому же приходили в театре Комиссаржевской Сологуб, Блок или Ремизов, погружавшийся в глубины мистического восприятия жизни. Но сходная внутренняя линия театра принимала разные формы. Таково основное противоречие, хотя в {333} годы 1905 – 1917 могло казаться, что если бы удалось построить законченный условный театр по Мейерхольду, то тем самым был бы преодолен кризис театра.

Позвольте продолжить мысль об общих корнях, которые связывали Художественный театр с его критикой, лежавшей в плоскости эстетической, а отнюдь не философской. Если, предположим, Художественный театр ставил «Екатерину Ивановну» Леонида Андреева, то Театр имени Комиссаржевской ставил «Проклятого принца» Ремизова. Появляется парадоксальная драматургия, предпочитающая изысканность и неожиданность мысли ее глубине. Сологуб говорил: «Я беру кусок жизни и творю из нее легенду».

В «Екатерине Ивановне» очень парадоксально встает проблема оскорбленной чистоты, доверия и недоверия. Ремизов пишет «Проклятого принца» — трагедию об Иуде, принце Искариотском, который в силу слепого случая женится на своей матери и тем самым совершает глубочайший грех. Тут начинаются психологические извивы Ремизова: каким образом искупить этот грех? Ценой величайшего предательства. Нужно, чтобы нашелся человек, способный предать Христа и тем спасти мир. Кто может взять на себя этот подвиг? Только Иуда Искариотский. Он берет на себя величайший грех, этим спасает мир, но этим спасается и сам. Это драматургия софистов. Возможность действительного познания, по существу, отрицали и Андреев и Ремизов.

Мейерхольд, нападая на Художественный театр, и МХТ, отвечая на нападки Мейерхольда, не замечали некоторой общности своих позиций: их объединяло неприятие действительности. Их разъединяли художественные методы. МХТ, не принимая действительности, тем не менее пристально ее изучал. Его философское ощущение шло через Достоевского, в психологические бездны которого ему естественно и закономерно захотелось заглянуть после тех позиций, которые ему дал психологизм чеховских постановок. Андреева и современную ему драматургию он рассматривал с точки зрения Достоевского. И комедийную линию МХТ вел по пути резкой сатиры, становясь все более ожесточенным. Начав комедийную линию с «Горя от ума» и «Ревизора», через Салтыкова-Щедрина, он довел ее до «Села Степанчикова». Мейерхольд свое неприятие мира выливал в образы обобщенные, в цепь сценических метафор, и у него «Балаганчик» и «Смерть Тентажиля» звучали современно и грозно.

{334} Мейерхольд и его последователи в этот период отнюдь не разрешили всей проблемы современного театра. И все же условный, эстетический театр выдвинул ряд чрезвычайно важных проблем формального порядка и поставил новые задачи. Не случайно во главе движения стоял Мейерхольд.

Я думаю, что вообще после Станиславского и наряду со Станиславским нет художника в русском театре более страстного, более непримиримого, чем Мейерхольд. У него, как у художника, очень много черт, общих со Станиславским. Как непримирим Станиславский, так непримирим и Мейерхольд. Как Станиславский вполне закончен в своем желании дойти до конца в решении поставленных задач, так и Мейерхольд. Станиславский категоричен в своем приятии и в своем отрицании, точно так же и Мейерхольд. И, конечно, Мейерхольд в плане режиссерском является учеником Станиславского и многие из его приемов построения спектакля, по существу, предопределены Станиславским, с его стремлением к обострению сценической формы, свойственной ему поэтической гиперболизацией, с великолепным умением широко развернуть ту или иную ситуацию, доводя ее до крайних выводов.

Рассматривая путь Мейерхольда от первых лет в Художественном театре до последних работ, мы неизбежно обнаружим связанное со Станиславским стремление предельно исчерпать интересующие его в данный момент режиссерские и актерские задачи. В первые годы работы в Художественном театре не было актера более психологического и одновременно более обостренного, чем Мейерхольд. В своем увлечении психологизмом и натурализмом Мейерхольд шел до конца. Видевшие его в роли Иоанна Грозного свидетельствовали, что он доводил психологический образ до резкой патологической остроты. В «Одиноких» Гауптмана он давал законченный образ неврастеника. Во всех ролях Мейерхольд во внешнем выражении был остер, подчеркнут и точен. В особенности осталось в памяти зрителей и критики исполнение им в «Венецианском купце» принца Арагонского, где избранная им характерность достигла степени гротеска. Играя Фокерата и Иоанна Грозного, он находил особую ритмическую выразительность, свойственную данному образу и данной пьесе. Если многие актеры Художественного театра часто играли тогда всех авторов одинаково, то Мейерхольд был одарен несомненным чувством стиля. Может быть, это качество объясняется влиянием его учителя по Филармонии — {335} Немировича-Данченко, режиссера, очень точно чувствовавшего литературный стиль.

Покинув Художественный театр, Мейерхольд в первое время, организуя свой театр, упорно продолжал и развивал линию Художественного театра, достигнув в этой области виртуозной тонкости. И только после полного овладения этим режиссерским направлением перед Мейерхольдом возникли проблемы создания особого сценического мира и поисков особых сценических средств. Мейерхольд ставил «Привидения» Ибсена, которые шли и в Художественном театре в 1905 году, а позднее, в 1909 году, в Малом. Художественный театр искал, каким может быть дом фру Альвинг, исходя из норвежского быта. Мейерхольд полагал, что действие «Привидений» перерастает Норвегию. Для него даже не возникало проблемы выбора: давать ли изображение норвежской жизни или особое художественное ощущение атмосферы одиночества и тревоги, в которой жила фру Альвинг и которую Мейерхольд старался передать сценически. Почти пустая комната, одинокий рояль, портреты Альвинга — все напоминает, что в этом доме возникают дурные призраки, призраки прошлого.

Стремление создать особую сценическую атмосферу, свойственную автору, легло и в основу деятельности Комиссаржевского. В брошюре «Письмо К. С. Станиславскому» В. Г. Сахновский, противопоставляя Комиссаржевского Станиславскому, утверждает, что дело театра — сценическими средствами раскрывать особый мир автора, как это делал Комиссаржевский, что Художественный театр только тогда становился значительным, когда переходил к некоторого рода романтическому театру, раскрывая особый мир и поэзию Чехова и Достоевского. Когда Комиссаржевский ставил «Идиота» Достоевского (это была одна из значительнейших его постановок), весь роман возникал как бы из тумана; раздвинувшийся занавес обнаруживал какую-то душную дорожную атмосферу: появлялись полузамерзшие окна вагона, в маленьком купе, нахохлившись, сидела странная фигура Мышкина. Комиссаржевскому казалось, что Достоевскому не свойственна пестрая яркость сценических красок, что «Идиот», как все «петербургское» творчество Достоевского, нуждается в атмосфере некоторой матовости. Таков и был основной тон спектакля. Костюмы были отнюдь не роскошны, и даже богатое платье Настасьи Филипповны оставляло ощущение какой-то притушенности. Скупые мизансцены, такой же скупой свет, отсутствие ярких красок — как будто действие идет на закате {336} или ночью, но не днем. Господствовало ощущение сырости, характерное для ощущения Петербурга Достоевским и угаданное Комиссаржевским. Это не было точным изображением Петербурга или того дома, где Рогожин убивал Настасью Филипповну.

Комиссаржевский и Сахновский утверждали, что сценические средства целиком обусловлены стилем автора, манерой построения фразы, его манерой мыслить и располагать краски, ритмом данной пьесы. Когда Комиссаржевский ставил «Выбор невесты» Гофмана, у него возникал совсем иной мир, иные краски; вспоминался старый немецкий рисунок, из которого Комиссаржевский исходил при построении спектакля. Была в этих красках фантастическая ирония, в костюмах было некоторое несоответствие пропорций, некий каприз диспропорции (цилиндры, непропорциональные человеческому росту, и т. п.).

Комиссаржевский исходил из того, что с особой остротой чувствовал Мейерхольд, — из тончайшего ощущения особого авторского стиля. В противовес Художественному театру, сквозь автора проникавшему глубоко и остро в жизнь, эстетический театр утверждал авторское субъективное восприятие, он видел каждый раз особую, обусловленную мироощущением автора жизнь и поэтому требующую каждый раз новых сценических приемов.

Вставал вопрос — где же искать основ этой новой сценической техники? Мейерхольд поставил требования, которые актеры бытового театра не могли удовлетворить. Мейерхольд отверг психологизм Художественного театра, романтизм и бытовизм Малого. Перед ним возник вопрос об обращении к площадному театру — театру прошлых эпох.

В годы 1907 – 1910 интерес к прошлому охватывает широкие круги интеллигенции не только в области театра, но и вообще в искусстве — в литературе и в живописи. Выходит журнал «Старые годы», Брюсов пишет «Огненного ангела», Мережковский — свою историческую трилогию. Среди этого всеобщего интереса бросается в глаза усиленное внимание к старинному театру, выразившееся не только в теоретическом обращении к «театральным эпохам», которые, как формулировали теоретики, хранили в наиболее чистом виде актерское искусство, но и в создании специального Старинного театра, ставившего задачей реставрацию спектаклей давно отошедших лет.

Первоначальные поиски режиссеров оставались в области изобретения новых сценических форм, и актерское искусство непосредственно подчинялось этим основным {337} задачам — как это было в постановках Мейерхольда в театре Комиссаржевской, как это случилось в «Драме жизни» Художественного театра. Подобно тому как в МХТ «Царь Федор» и пьесы Чехова потребовали вслед за изменением форм спектакля пересмотра приемов актерского мастерства, так и последовательное проведение принципов условного театра неизбежно заново ставило проблему актера. Мейерхольд, Евреинов и Таиров искали новых основ игры. В своей полемической вражде к «пиджачному» актеру, далекому от мыслимого ими совершенства, они зачастую отрывали актера от реальной жизни и искали такого рода принципов актерской игры, которые бы не претендовали на реалистическое бытоизображение и были бы лишены углубленных психологических изысканий. Они предпочитали искать мастерства в прошлом — в «предельно театральных эпохах», когда актер, как казалось новаторам, получал полное всестороннее развитие. Это был уход даже не столько к романтическому театру, сколько к театру площадному — к мистериальному театру средневековья, к театру «плаща и шпаги» в Испании и театру комедии дель арте — как к наиболее верным образцам для утверждения актерского мастерства, основанного на блеске внешней техники, на искусстве носить костюм и ритмически двигаться, на импровизации. В мечтах создавался театр совершенного человека, чему, казалось, и должно было помочь возрождение комедии масок и площадного театра.

Созданный Н. Н. Евреиновым Старинный театр хотел воскресить с возможной исторической точностью (и в этом смысле теоретически он был наивозможно реалистичен) спектакль давно отошедшего времени, окружающую его атмосферу, вплоть до восприятия его тогдашним зрителем, и обстановку, в которой он протекал, и, само собой разумеется, стиль актерского исполнения. Принципиально это был музейный, археологический подход, подход, различавшийся для каждого спектакля лишь в частностях, в зависимости от самого произведения и от среды, которую выбирал театр, оставаясь в своем существе одним и тем же, то есть археологическим и музейным, следовательно, в какой-то степени фотографическим, натуралистическим. Спектакль становился музейным экспонатом.

Однако и воссоздание самой манеры игры и сама «точность» были в какой-то мере сомнительны, поскольку создатели театра не имели научно проверенных фактических данных для возрождения этих спектаклей и в значительной {338} степени пользовались поэтическими домыслами, исходя из мемуарной литературы, текста самих пьес, немногочисленных теоретических высказываний и практических советов. Теоретическая попытка научно-литературного описания тех или иных «старинных» спектаклей с возможной долей точности была сделана гораздо позже, в двадцатых годах, в трудах М. Германа в Берлине, хотя и эти кропотливые научные изыскания, относящиеся к средневековому театру, оставались во многом методологически сомнительными.

Мейерхольд, основываясь на позициях площадного театра, создает свою студию, в которой ищет основ актерской игры в возрождении комедии масок. И поиски Мейерхольда и попытки Старинного театра возникли закономерно, потому что на множестве сцен приемы Художественного и Малого театров часто обращались в дурной штамп. Художественный театр, стремясь к психологической правдивости и к победе над фальшивой, избитой театральностью, порою оставлял в пренебрежении сложные вопросы дикции и ритма актерской игры, забывая о необходимости всестороннего владения телом, то есть всего того, что в настоящее время составляет и в МХАТ обязательное условие актерского воспитания. Мейерхольд искал принципов актерской игры, позволявших актеру овладеть гораздо более широким репертуаром, чем открывалось для актеров Художественного театра. Далеко не все исполнители в Мольеровском спектакле и в особенности в «Гамлете» и Пушкинском спектакле, несмотря на совершенное актерское исполнение центральных ролей, отвечали авторским требованиям. Как бы ярко ни играл Станиславский Кавалера в «Хозяйке гостиницы», как бы глубоко ни задумал Качалов Гамлета, иные из исполнителей во многом снижали поэтический замысел, лежавший в основе пьесы. Мейерхольд был частично прав, отрицая режиссерское решение Пушкинского спектакля, но он был неправ, забывая то основное, ради чего нужны рекомендуемые им дисциплины. Сам по себе ритм, движение, импровизация, в конце концов, воспитывают актера односторонне. Со времен комедии масок актерское искусство пережило длительную эволюцию, мимо которой пройти невозможно, ибо актер накопил огромное богатство. Художественный театр и исходил из этой эволюции, предпочитая двигаться вперед, преодолевая свои недостатки, а не возрождать приемы, не имеющие корней в окружающей действительности. Мейерхольд того периода зачастую брал эти дисциплины в отрыве от {339} существа современного актерского творчества, утверждая некую абстрактную эстетическую игру. Внеисторический подход к комедии масок был, по существу, формален и неплодотворен. Определенный этап в развитии театра был принят как некоторая закономерность, общая для всех этапов. Многочисленные школы, рассеянные по Москве и Петербургу, основанные на реставраторских тенденциях, не дали в результате ни одного большого актера, ибо занимались одними этими великолепными, но частными театральными дисциплинами, помогали развитию ритма и движения, но не приводили к созданию законченного сценического образа. Мертвый прием становился законом актерской игры, в то время как следовало проникнуть в существо, в самый принцип, некогда оживлявший актера; следовало осознать, насколько этот принцип жив для наших дней и каковы те приемы, которыми он может быть осуществлен.

В Евреинове, даже не столько в его постановках, сколько в его театральных взглядах, эстетический театр нашел одного из наиболее последовательных проводников и теоретиков: Евреинов был человек безусловно талантливый и как драматург, и как писатель, и как режиссер, но со значительной примесью утонченного дилетантизма. Он выпустил несколько книг, в которых нашли выражение его идеи «театра как такового», «театра для себя». Он ставил во главу угла «театральность театра». Сама формула наводила на некоторые печальные размышления, ибо заключала в себе определенную тавтологию («литературная литература», «музыкальная музыка»). Объявляя лозунг «театральности театра», Евреинов не раскрывал смысла этого великого искусства: согласно его воззрениям, театр и театральность захватывали всю жизнь человека и принадлежали к числу основных человеческих инстинктов, свойственных человеку с момента его рождения. В своих книгах Евреинов доказывал, что театральность прирождена человеку, что человек от самого рождения начинает играть, более того, театральность разлита кругом нас и свойственна даже животным. Мимикрию у животных, принимающих соответствующие цвета в зависимости от окружающей обстановки, он объяснял вовсе не развитым веками средством самозащиты, а чувством театральности. В конечном счете, Евреинов полагает, что основное свойство человека — не быть самим собой, что, если вдуматься в психологию каждого из нас, если вглядеться во взаимоотношения людей между собой, легко увидеть, что каждый индивидуум не бывает {340} одним и тем же, а, наоборот, при меняющихся обстоятельствах постоянно изображает в силу врожденного чувства театральности не того, кем он является на самом деле. Человек на службе или докладчик перестают быть самими собой в зависимости от окружающей обстановки, от впечатления, которое они хотят произвести.

В таком случае имеет ли смысл вообще придавать такое серьезное значение театру как институту и не предпочтительнее ли организовать «театр для себя». Почему человек, играющий на людях, должен посещать театр, и зачем ему вообще нужен зритель? Каждый стремится гораздо больше быть актером, нежели зрителем, и не лучше ли устроить некий «театр для себя»? Не лучше ли, отказавшись от постороннего зрителя, сегодня в своем кабинете, создав себе соответствующую обстановку, превратиться в Гамлета, а завтра, украсив комнату зеленой лампой, стать Фаустом, не нуждаясь в зрителе для осуществления этого завлекательного «театра для себя»? Евреинов приходит к выводу, что, пожалуй, значительное количество исторических подвигов вызвано тем же чувством врожденной человеку театральности. Свою теорию о «театре для себя» Евреинов доводит до абсурда и, по существу, приходит к тому же отрицанию театра, к которому, с иной точки зрения, пришел Айхенвальд. Для Айхенвальда и Евреинова характерно это отсечение зрителя. Но без воздействия зрительного зала на актера и без воздействия актера на зрительный зал не существует тайна театра. Айхенвальд и Евреинов отвергали особое ощущение совместного переживания зрителей и актера, который, чувствуя влияние зрительного зала, получает от зрителя новый одушевляющий толчок и возможность ежевечерне находить новую жизнь для своей роли.

Таиров не был столь последователен, как Евреинов, как Мейерхольд, но, становясь на позиции «театрализации театра», он пришел к отвлеченным эстетическим формальным выводам, которые и пытался осуществить на первых же шагах существования основанного им Камерного театра. Камерному театру предшествовала деятельность московского Свободного театра. Свободный театр, организованный Марджановым, представлял театральный комбинат, поставивший целью создание синтетического театра, но ее не осуществивший. Этот театр за единственный сезон своего существования (1913/14) поставил спектакли: «Сорочинская ярмарка» Мусоргского — Гоголя, «Прекрасная Елена» Оффенбаха, «Желтая кофта», «Покрывало Пьеретты». {341} Это был театр вполне самостоятельный, но чрезвычайно противоречивый по результатам: три основных режиссера театра (К. А. Марджанов, А. А. Санин и А. Я. Таиров) пошли разными путями.

Первый спектакль парадоксально основывался на принципах Художественного театра: «Сорочинская ярмарка» была поставлена Саниным почти с этнографической точностью. Второй спектакль, «Прекрасная Елена» Оффенбаха, был острее, являясь попыткой смелой ревизии оперетты, в которую Марджанов вкладывал некий философский замысел. Он хотел показать, что история Елены — Менелая — Париса проходит через века, и соответственно своему замыслу последовательно переносил каждый акт в разные эпохи: античный мир, эпоха Людовика XIV, современность. Соответственно меняли свой облик и общественную принадлежность центральные герои (например, Парис — пастух, маркиз, авиатор). Каждая сценическая площадка решалась в зависимости от бытовых условий исторической эпохи, приобретая одновременно подчеркнуто условный характер.

Большой успех принесли театру «Покрывало Пьеретты» и китайская сказка «Желтая кофта», поставленные Таировым и положившие основу создания Камерного театра.

Начальный период деятельности Камерного театра, наиболее последовательно проводившего приемы эстетического театра, завершился крупными постановками трагедии «Федра» и оперетты «Жирофле-Жирофля». С открытием Камерного театра («Сакунтала» Калидасы) связывалось много ожиданий. Вокруг него сосредоточился ряд поэтов-символистов, окружавших в свое время Мейерхольда: Вяч. Иванов, Андрей Белый, В. Брюсов. Одно из разительных свойств, с самого начала отметившее Камерный театр, — внимание, уделяемое Таировым (вопреки его теоретическим утверждениям о второстепенной роли автора) большой литературе, прокладывавшее пути романтическому театру; с другой стороны, еще большее влияние на Таирова оказывала современная ему «левая» живопись.

Первые шаги Камерного театра не привели к значительным достижениям, хотя казалось, что этот театр завоюет право в будущем противопоставить себя Художественному театру, поскольку он продолжал поиски театральных приемов, начатые Мейерхольдом. Но в первые годы существования театра Таиров не мог нащупать сколько-нибудь твердых основ актерской игры, главное внимание {342} обращая на живописное оформление и решение ритма пьесы. Было возобновлено «Покрывало Пьеретты», ставили древнеиндийскую драму «Сакунтала» Калидасы, «Веер» Гольдони, «Женитьбу Фигаро» Бомарше, но все эти постановки исходили, по существу, из принципов теоретически отвергаемого Таировым условного театра, которые были пройденным по тому времени этапом. В «Виндзорских проказницах» условные полотна Лентулова противоречили реальным бытовым моментам, проскальзывавшим у актеров, а в «Женитьбе Фигаро» декорации Судейкина противоречили сухому и надуманному исполнению, в котором отсутствовал подлинный юмор. Этот театр первоначально, до организации своей школы, был эклектичен по исполнению. Крупных актеров, способных совершенно и полностью выполнять задания Таирова, он встречал редко, и порой зрителю казалось, что именно выставка работ художника составляет главный предмет спектакля. Имена Кузнецова, Судейкина, Лентулова, Гончаровой, Экстер мелькали на сцене Камерного театра. Через живопись Таиров шел к форме спектакля, а вместе с тем к форме и приемам актерского исполнения.

Таиров являлся одним из самых последовательных сценических логиков, сценических рационалистов, режиссером, который строил все спектакли на принципе чрезвычайно строгой последовательности, вне ярких эмоциональных режиссерских вспышек, так свойственных Мейерхольду. Для Таирова чрезвычайно характерен сценический рационализм, зачастую захватывающе любопытный. Таиров полагал, что театр должен быть «театральным», а, значит, он не должен повторять современную зрителю действительность, в нем должна протекать яркая, незнакомая жизнь и действовать актеры с прекрасными голосами и в красивых костюмах, воскрешая в новой форме театр «плаща и шпаги». И хотя Таиров порой закрывал глаза на то, что в его театре далеко не все его актеры являлись актерами «плаща и шпаги», что в его труппе много молодых актеров дилетантов, хотя и окончивших ту или иную театральную школу, но не овладевших отточенным мастерством, не говоря уже об актерах, пришедших из бытового театра, он все же умел заразить их своими мечтами и внушить им радость творчества. Но при теоретическом признании внешнего актерского мастерства, на самом деле в его спектаклях обнаруживалась зачастую бедность не только внутренней, но и внешней техники. Эклектизм ранних спектаклей Таирова был очевиден. Таирову нужно было найти {343} такой сценический принцип актерского воспитания, который помог бы ему в осуществлении его мечтаний, а это значило открыть свою школу-студию, что Таиров и осуществил, воспитывая своих учеников в своих режиссерских принципах.

Противоречия между актером и оформлением сцены Таиров разрешал путем построения «трехмерной» декорации, полагая, что актер, как существо трехмерное, не может быть органичным и убедительным среди плоскостной декорации, имеющей два измерения, а должен играть внутри сценической архитектуры, имеющей три измерения. Объемное построение декорации Таирову казалось принципиально и практически правильным. Следуя своим размышлениям, Таиров пришел к принципу сломанных сценических площадок. Он утверждал, что нужна не обычная ровная сценическая площадка, а сломанная, позволяющая актеру демонстрировать легкость во владении телом.

По его мнению, сценическая речь должна быть строго музыкальной, не бытовой, не подражающей жизни, а идеализирующей живую речь. Отсюда возникла некая напевность речи. Таиров думал, что сценическое движение и звук голоса актера сами по себе способны вызывать волнение в зрителе: как комбинация нот в музыке, так и комбинация нот в голосе актера должна воздействовать на зрителя. Он напоминал, что мы, не зная французского языка, с эстетическим волнением слушаем чтение французских стихов, или приводил в качестве примера «Песнь персидской княжны» в «Стеньке Разине» В. Каменского, которая волновала зрителя и производила впечатление персидской речи, несмотря на то, что ни одного персидского слова в ней не встречалось, а существовала лишь искусная звуковая стилизация.

Приемы трехмерного архитектурного построения сцены, эстетизация движения и голоса актера и стали теми принципами, на основе которых Таиров получил возможность создать индивидуальную, оригинальную физиономию своего театра и воспитывать для него молодежь, гарантирующую стилевое единство спектаклей. Но эти положения заключали и много противоречивого. Прежде всего они касались самого существа актерского искусства. Если исходить из отвлеченных эстетических рассуждений, что трехмерный актер должен находиться среди трехмерного построения, то тогда возникает предательская мысль о том, что трехмерная декорация была уже в ранних постановках Художественного театра, когда на сцене строили целые {344} квартиры, и актеры играли среди трехмерных объемов. Находясь и играя рядом со стулом, актер ни в малейшее противоречие со стулом не впадает, эстетически здесь абсурда не возникает. Если действительно актеру удобнее играть на сломанных площадках, то так ли необходимы эти площадки при большом внешнем и внутреннем мастерстве? Ни Моисси, ни Качалов, владея первостепенным мастерством, в большинстве случаев сломанными площадками не пользовались. Не являлись ли сломанные площадки зачастую попыткой Таирова скрыть внутреннюю ненаполненность актеров, и не труднее ли актеру, выйдя на сцену, как это зачастую делал М. Чехов на эстраде, без грима, в пиджаке и вне каких-либо вспомогательных добавочных элементов, создать впечатление реальной жизни образа? Наибольшее впечатление в Художественном театре производят показы в фойе без грима и театральных костюмов, когда актерское мастерство обнаруживается, так сказать, в чистом, незасоренном виде. В 1930 году Л. М. Леонидов, репетируя Отелло в верхнем фойе без грима, парика и экзотических костюмов, заставлял верить в мавра Отелло больше, чем это случилось на спектаклях. А. П. Ленский утверждал, что густо гримироваться на сцене — преступление против эстетики, так как краски, наклейки искажают живое лицо актера, скрывают его мимику, и что достаточно ограничиться незначительным набором гримировальных карандашей — черным и желтым.

Действительно ли напевность речи и танцевальность движений представляют такое большое актерское достижение? Действительно ли эстетическое воздействие на зрителей наступает тогда, когда к простейшим словам пристроена последовательная музыкальная гамма или, напротив, когда благодаря глубокому пониманию задачи актер находит неповторимую интонацию, волнующую зрительный зал, находит движение, выражающее единственный смысл данного куска? Проповедуя «театральный театр», Таиров отсекал многие богатые театральные возможности — в том числе и актерские.

Уже в 1920 – 1922 годах Камерный театр должен был совершенно серьезно внутри себя поставить вопрос об углублении своего раннего принципа воспитания актера, хотя ряд спектаклей побеждающе увлекал зрителя — в том числе зарубежного — несомненным темпераментом, освобожденностью, победой над телом, ритмичностью. Как бы замечательны ни были иные ранние спектакли Камерного театра и как бы они ни волновали своей задорностью, яркостью {345} и оппозиционностью господствующему театру, они не были в состоянии решить вопросы актерского мастерства во всем объеме. В Камерном театре актеры зачастую, по существу, не столько играли, сколько с завидным темпераментом пели и танцевали роли. Среди молодежи Камерного театра меньше можно назвать значительных актеров, чем в Театре Вахтангова, Студии Малого театра, у Мейерхольда, именно потому, что в Камерном театре принцип воспитания актера в какой-то мере оставался ограниченным, во всяком случае, на первых порах.

В своей книге «Записки режиссера» Таиров утверждает, что при музыкальной речи и ритмичности движений во главу актерского творчества должна быть поставлена «эмоция». Но он нигде не расшифровал это понятие: Таиров был всегда сильнее как практик нежели как теоретик. В режиссерских обоснованиях своих постановок он гораздо значительнее, нежели в обосновании принципов актерского воспитания. Что означает таировская «эмоция» для актера, какое место она, по существу, занимает в актерском творчестве? «Эмоция» может быть понята как волнение, охватывающее актера и, кстати сказать, свойственное любому человеку, выступающему перед аудиторией. Эмоция, окрашивающая то или иное актерское исполнение, опять-таки свойственна любому актеру: но есть ли это эмоция от выступления на сцене или эмоция образа? Если «эмоция» составляет содержание образа, которое должен актер нести зрителю (предположим, эмоция любви, гнева, радости), тогда эта формулировка сужает образ и самую сущность актерского творчества. Призыв к актеру быть «радостным», «гневным», «любить», «страдать», «переживать» — всегда толкает на штамп. Молодые люди, приходящие экзаменоваться в школу, с невиданной легкостью начинают изображать «любовь», «гнев» и т. д., прибегая к заведомым актерским штампам, подобно тому как молодой актер или актриса, искренне переживая те или иные чувства, но не владея мастерством, зачастую оставляют зрителя равнодушным. Подмена «эмоцией» содержания актерского творчества привела к тому, что актер Таирова постепенно становился внутренне опустошенным, с чем вскоре и пришлось бороться самому Таирову. Чрезвычайно сложные явления театра Таиров порой схематизировал, как схематизировал он и актера. Он умно, тонко, стройно вычерчивал режиссерскую линию спектакля. Если в ранних постановках — в «Короле-Арлекине», «Саломее» — Таиров добивался интересного и значительного {346} впечатления в силу новизны выдвинутых им режиссерских принципов архитектурного построения сценической декорации и увлеченности актеров, то по мере одностороннего развития этих принципов он должен был впадать в своего рода сценический тупик. Так случилось с виртуозным по форме спектаклем «Принцесса Брамбилла» и со спектаклем «Гроза», где Таиров обратился к психологически богатому материалу. Тогда оказывалось, что одной ритмичностью, движением невозможно передать ту внутреннюю линию, в которой нуждался актер и которая должна быть передана гораздо более тонкими средствами.

Что же в результате принес эстетический театр? При всей критике эстетического театра нельзя считать поиски беспочвенными и бесплодными. Опыты Таирова, не говоря уже об опытах Мейерхольда, расширили средства сценической выразительности, заставив учесть ряд моментов, которые раньше не учитывались. Таиров говорит, что речь актера должна быть музыкальна; мы можем спорить с его представлением о музыкальности речи, но не можем отрицать ее принципиальной необходимости и должны искать природу речи на сцене не в том прямом смысле, который зачастую придавал ей Таиров, а в законах, лежащих в основе сценической речи, должны вспомнить, например, о Давыдове, с его блестящим чтением монологов.

Проблема музыкальности театра остается существеннейшей проблемой. Эстетический театр решал ее механистически, в то время как ее необходимо решать в тесной связи со сложным конгломератом психофизических свойств актера. Театр — вовсе не обязательно слепое подражание жизни. Но и категорическое утверждение отвлеченных форм внешнего изображения подлежит оспариванию: сценическая площадка предназначена всеми средствами сценического выражения передавать сценическую атмосферу. Мы не обязаны соглашаться с эстетическим театром в способах применения цвета, но нельзя не учитывать значение, которое приобретают цвет и свет при построении спектакля в создании его атмосферы и его особой формы. Технологические приемы и эстетические закономерности, обнаруженные эстетическим театром, должны быть пересмотрены и подчинены современным задачам. То, что дали театру такие большие художники, как Мейерхольд и Таиров, должно быть внимательно учтено. Здесь нельзя ограничиться безоговорочным отрицанием, а необходимо учесть действительное значение выдвинутых ими вопросов.

1932

# **{****347}** Первая Студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)[[311]](#endnote-311)

## 1

«Студийность» была закономерным явлением в истории русского театра — в десятых годах нашего столетия она необходимо должна была возникнуть. Появления студий требовала обстановка, в которой проходила сценическая жизнь тех лет. Мейерхольд писал: «Свежие соки на свежевспаханной земле. Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”. В ячейках (“студиях”) зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “большой театр” не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско»[[312]](#endnote-312).

К тому времени Художественный театр, подошедший к пятнадцатилетию своей деятельности, стал «завершенным театром для публики», он фиксировал методы классического реализма, с одной стороны, психологизма — с другой. Отдаваясь исследованию психологических проблем современности, он одновременно пытался реставрировать классический репертуар русской и западной драматургии. И в том и в другом отношении его методы были установлены, и ряд появившихся и продолжавших появляться произведений не мог иметь места на его сцене. Он мужественно защищал свои позиции, но его зрелое мастерство одновременно обозначало его ограниченность и недоступность для него многого, создававшегося в ту эпоху для сцены. Незлобинский театр колебался между театральным новаторством Комиссаржевского и модной драматургией Арцыбашева — Полякова, в которой мнимая острота темы покупалась за счет глубины образов и мастерства драматургического построения. Малый театр продолжал демонстрировать таланты своих прекрасных актеров в плохих пьесах Тимковского, Рышкова и других, унаследованных от предшествующих десятилетий, и изредка делал вылазки в сторону Уайльда и А. Н. Толстого, оставаясь в области {348} сценической интерпретации неутомимым хранителем традиционных и неизменных режиссерских построений.

Поскольку театр отвечал требованиям мещанско-буржуазного зрителя, он отвечал и его стремлениям к «красивости», «возвышенным» переживаниям и пряной остроте взаимоотношений; поскольку он был вызван волею среднего интеллигента, он отвечал интересу к утонченнейшим психологическим проблемам и самоанализу; так была предопределена установленность форм и приемов игры. Театр нуждался в обновлении, более того — в оправдании; не напрасно именно в те годы — в двенадцатом, тринадцатом — продолжались споры не только о «кризисе театра», но и об «отрицании театра», как назвал свой очень нашумевший и очень неглубокий доклад Ю. Айхенвальд. Иным теоретикам казалось ненужным существование театра, передающего то, что легче, удобнее и приятнее прочесть в книге. С другой стороны, эстетическая установленность театра, понуждавшая его вращаться преимущественно в кругу одних и тех же роковых и повторяющихся приемов, подчеркивала тезисы о его ненужности. Отдельные опыты, переводившие театр в план изысканий новых форм и раскрытия сценическим путем философских проблем, проходили в московской театральной жизни случайностями. «Гамлет» Крэга — Станиславского остался одиноким опытом этих художников. Комиссаржевский у Незлобина тщетно боролся с окружением театра, который при всех своих несомненных достоинствах продолжал быть коммерческим предприятием. Мейерхольд работал в Петербурге, и его опыты оставались неизвестными Москве.

Те слои интеллигенции, которые находились в оппозиции к господствующему искусству, выделили символистов и подошли к постановке эстетических вопросов, но не имели своего театра и иметь не могли: такие театры были лишены возможности рассчитывать на внимание массового интеллигентского зрителя. Большинство театров, сохраняя индивидуальные качества, подчинялось интересам и веяниям эпохи.

Искать выхода было неизбежно даже для театров установленного мастерства, поскольку они желали обновления и углубления своих задач. Тогда-то возникает опыт организации студийных театров, который захватывает несколько лет и который есть одно из интереснейших и, повторяю, закономерных явлений сценической нашей жизни.

Студии возникали в качестве центров нового театра. Они развивали новые приемы игры и ставили на очередь {349} разрешение философско-этических вопросов. Постепенно сосредоточивая вокруг себя первоначально немногочисленного, но передового зрителя, они в большей степени получали от него необходимое для работы духовное окружение, нежели материальную помощь. Впоследствии студиям суждено было взорвать старый театр. Доказав право на существование, они должны были убедить в своей правоте и «большую публику». Включая в круг своего делания цели экспериментальные, чуждые театру большинства, они становились местом жарких исканий и необузданных новаторств.

В Театре-студии, основанной Мейерхольдом и Станиславским в 1905 году, проверялось, искалось и утверждалось то, что не могло быть еще отдано широкому зрителю и рассчитывать на его сочувствие; в ней искали новых способов актерской игры и режиссерских построений, в ней искали сценических форм для символистской драматургии, недоступной «большим театрам». Студии утончали и уточняли сценическое мастерство.

Дело, однако, не ограничивалось экспериментальностью. Самодовлеющий эксперимент легко и соблазнительно увлекал в сторону отвлеченного эстетизма и, обогатив изобретенными приемами общее течение всей русской сцены, отнюдь не обеспечивал рождения театра. Между тем каждая студия в конечном итоге стремилась к завершенному театру, более того, стремилась «обновить» и «оправдать» театр. Вторая и любопытнейшая особенность студий: студия зачинается и первое время живет в качестве единого организма, объединенного общностью художественных задач и мироощущения. Естественнейший путь рождения студии-театра — школа. Из школы, объединяющей в общей жизни и работе в течение нескольких лет театральную молодежь, возникает зерно труппы, спаянное единством сценической техники, интересов и мироощущения. Такого рода строгим единством проникнут романтический Театр имени В. Ф. Комиссаржевской (открыт в 1914 году). Этот путь впоследствии проходят Вторая студия МХТ (бывшая школа Массалитинова), Студия имени Евгения Вахтангова (Мансуровская студия), Студия Малого театра и т. д. К экспериментальным целям изобретения нового театрального приема присоединяется педагогический элемент воспитания актера. Театральная же педагогика в большинстве не только обучает определенной технике, но служит раскрытию определенного мироощущения, как у Комиссаржевского и Сахновского (Театр имени {350} В. Ф. Комиссаржевской), как у Вахтангова. Здесь лежал момент «оправдания» театра.

В области основных эстетических требований «студийность» подчеркивала те принципы построения театра, которые явились непременным результатом предшествующего десятилетия: «единство техники» и «единство стиля». К новым единствам легче всего вел путь школы — студии — театра. Он же служил выработке единого мироощущения, поскольку театру надлежало быть выразителем определенного духовного единства. «Студийность» очищала и уточняла принципы этих «единств» и делала их наиболее действенными.

Может быть, для многих стали окончательно и сразу ясными противоречия, которые в «студийности» заключались и явственно раскрывались в роковой момент перехода «студии» в «театр». «Студийность» легко приводила к замкнутости и отъединенности: будучи обоснованием художественного мироощущения, она могла стать сектантством; замыкаясь в круг определенной и выработанной индивидуальной техники, она ограничивала театральные возможности; увлечение своим обособленным миром легко заставляло закрывать глаза на идущую за стенами студии жизнь. В свое время перед любой студией вставал вопрос: ограничится ли круг ее развития собственно студией и вместе с изживанием замкнутого мироощущения умрет органическое единство работающих в ней; или же, преодолев свою замкнутость и влившись в общий круг жизни, студия разовьет свое мироощущение и развернется в театр. Для многих противоречия «студийности» явственно раскрывались в трудный момент перехода студии в театр.

Мог ли «монастырь» стать «театром»? Или же «театральному» суждено было победить и разрушить «монастырское»? Вопрос оказывался тем серьезнее, что именно в утверждении единого мироощущения, единой воли и лежало в те годы «оправдание» театра как художественного явления. Особенно сильно этот момент должен был сказаться в Художественном театре, так как там была «система» Станиславского и был человек, который эту «систему» вместе с ним творчески проработал и нашел пути ее преподавания, — Сулержицкий.

Для Художественного театра «обновление» и «оправдание» театрального дела были неизбежны более чем для какого-либо другого театра. К ним побуждали и внутреннее состояние театра, и его последние работы, и более всего, требовательнее всего, «система», так как «система» в {351} основе и по своим заданиям была не только педагогической системой профессионального мастерства, впрочем, как все подлинные театральные учения. Жажда примирения правды, актера-лицедея с личной правдой актера-человека — издавна лежала в существе творческой деятельности Станиславского. Его монументальная и текучая «система» подводила итог долгой сценической работе и приносила разрешение мучительных для него вопросов. Предъявляя актеру ряд технических задач, учение Станиславского искало им оправдания в общем представлении о значении художественного творчества. Душевный натурализм, как ранее называли «систему» Станиславского, по существу, вытекал из этического оправдания «лицедейства», из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера. «Система» представляла, таким образом, органическое единство технических приемов и их эстетического оправдания; в основе единства лежало представление о единстве творческой личности актера и его творческого акта.

«Система» требовала проверки на практике. Она требовала дальнейшего уточнения и органического развития. Давал ли возможность такому углублению старый Художественный театр с его зрелым мастерством, с определившимися индивидуальностями его актеров? Их воля все более и более сказывается на его жизни. Постановки «Гамлета» (1911) и «Мнимого больного» (1913) были последними опытами режиссерских новаторств. Углубленный психологизм («Ставрогин», «Екатерина Ивановна», «Мысль» — 1912 – 1914) и классическая ясность («Хозяйка гостиницы») постепенно подводят к постановке пьес, в которых «актерство» стоит на первом плане (сезон 1914/15 — «Смерть Пазухина», «Осенние скрипки»); в них сказался тот преимущественный интерес к актеру, который проскальзывал еще ранее в тургеневских спектаклях и в «Живом трупе». Зрелая труппа не могла идти на экспериментирование.

Между тем 1910 год, когда Станиславский был оторван болезнью почти на целый сезон от театра, застает «систему» в общих чертах намеченной. Она нуждается в многочисленных упражнениях; она ждет учеников больше, чем крепких актеров: она ведет к созданию театра на своей основе — в Художественном же театре далеко не все и далеко не всегда играли по «системе». Ученики находятся {352} внутри самого театра — в молодой части его многочисленной труппы.

В течение нескольких лет происходили реорганизации состава школы и сотрудников. В конечном итоге Художественный театр получил готовые кадры молодых актеров. Их молодость толкала на экспериментирование. Их увлекала не новизна театральных форм — интересы сосредоточились вокруг «системы», которую преподавал Станиславский. В маленьком помещении кинематографа «Люкс» Станиславский с помощью Сулержицкого развивал «систему»: практическим результатом занятий с молодым составом сотрудников были приготовленные и срепетированные миниатюры А. П. Чехова. Вошедший в состав первых участников работ в «Люксе», М. А. Чехов формулировал основу возникшего объединения как «собрания верующих в религию Станиславского». Двойное увлечение «системой» и «игрой» толкало на работу над целой пьесой. Как бы преданно актеры ни изучали «систему», их влекло желание играть, которое не было удовлетворено полностью на подмостках Художественного театра. Многие сотрудники уезжали на летние гастроли, в провинциальные поездки, чтобы дать выход естественному порыву игры. Другие участвовали в случайных спектаклях и руководили любительскими кружками. Так столкнулись два существенных обстоятельства — положение внутри Художественного театра группы молодых актеров, стремившихся играть, и желание Станиславского углубить «систему» и воспитать учеников. Медленная работа над «системой» не вела непосредственно и быстро к спектаклю, а значит, дав выход жажде работы, не давала выхода жажде игры. Между тем обогащающийся внутренний и актерский опыт толкал к созданию спектакля. Спектакль и возник так же непосредственно и непреднамеренно, как совершалось тогда многое в среде студийцев. Он не вошел в плановую работу «сотрудников», занимавшихся «системой» Станиславского. Он родился в порядке частной инициативы. Один из участников группы, Р. В. Болеславский, принес пьесу Гейерманса «Гибель “Надежды”» и добился разрешения работать над ней. Два часа из общей работы, совершавшейся в «Люксе», во время которых актеры были свободны, посвящались репетициям этой пьесы; в результате 15 января 1913 года «Гибель “Надежды”» была показана К. С. Станиславскому и группе приглашенных лиц.

Спектакль «Гибель “Надежды”» и был началом новой студии Художественного театра. От Театра-студии 1905 года {353} ее отличали многие обстоятельства: начиная от сценических заданий вплоть до различных качеств их руководителей — В. Э. Мейерхольда и Л. А. Сулержицкого. Театр-студия 1905 года возникла в эпоху начавшейся театральной революции: проводник символистского театра, она вела борьбу с натурализмом во имя «условности» искусства.

Элементов бунтарства было немного в новой студии МХТ. Мы видели, что причины ее возникновения, как общие, так и частного характера, толкали на путь углубления и уточнения приемов Художественного театра. Театральной революции не было. Было новое применение методов Станиславского — сперва до чрезвычайности ученическое и во многом подражательное. Никаких деклараций студия не имела. Не имела и сценических заповедей и лозунгов, кроме одного — «системы» Станиславского. Предварим заранее: и этот лозунг ненадолго остался знаменем студии.

Зерно, объединившее студию, лежало в другом. Оно открылось в творчестве и личности Леопольда Антоновича Сулержицкого. Сулержицкий был подлинным руководителем и вдохновителем студии — более, чем Станиславский. Его личность далеко не исчерпывалась его сценическим делом. Он был много шире того, что делал на театре, и в театр принес очень редкие для театра — в особенности Художественного — качества. Он был в равной мере учителем жизни и учителем сцены. Впрочем, учителем жизни более, чем учителем сцены. Учительство, проповедничество лежали в существе его таланта, таков он был по отношению к тем, с кем работал, — к актерам, и по отношению к тем, кто следил за спектаклем, — к зрителям. Смысл и значение всего его дела на театре заключались в том, что он пронизал сценическое искусство особенными, нетеатральными, «внеэстетическими» струями. Людей театра он заставлял жить и в театре и вне театра другой жизнью, чем они жили обычно. Отсюда возникло «оправдание» театра, которое он осуществил и которое явно ощущалось в ранних спектаклях Первой студии, хотя первоначальные поиски новых форм и мастерство актера были вполне проблематичны. Это все не могло не передаваться зрителям, когда они смотрели, как играют актеры, сгруппировавшиеся вокруг этого странного и вдохновенного человека. Потому и нужна была форма студии — форма содружества и тесного, замкнутого сближения, — чтобы полнее и сосредоточеннее передать зрителю то, что Сулержицкий нес с собой и что он будил в ощущениях тех, с кем работал. Он брал {354} в театре самое верное и самое правдивое, и потому, казалось, часто грешил против театральности. Может быть, грех был бы неискупим, если бы рядом с Сулержицким не рос его ученик, наследник и завоеватель — Вахтангов, который на основе учения Станиславского — Сулержицкого строил новые формы театра. В своей речи памяти Сулержицкого Станиславский сказал: «Почему он так полюбил Студию? Потому что она осуществляла одну из главных его жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, *служить любви и природе, красоте и богу*»[[313]](#endnote-313). Положив в основу строения театра — и не только строения театра, но и обыденной жизни в театре — внеэстетические нормы, он особенно много думал об этике, о действенном значении искусства. Зритель, так часто на театре забываемый, был для него существеннейшим моментом спектакля. В одной из статей он писал, что без помощи с той стороны рампы актер себя почувствовать в своей новой роли прочно не может. Это и есть одна из причин создания студий — необходимость ощущения зрительного зала, так как только при наличии третьего автора — публики — и можно совершенствоваться, развиваться и расти художнику сцены, художнику, творящему в публичном одиночестве.

Этот человек, пришедший в театр с учительскими целями и проводивший их легко, радостно и свободно, без педантизма и сентиментальности, основывавшийся на этике в театре, принес в театр результаты долгой жизни и большого внешнего и внутреннего опыта. Если он так говорил и думал о театре, то так заставляла его обновлять большое дело театра его предыдущая жизнь.

В одном из писем (в августе 1894 года) Мария Львовна Толстая пишет: «Сегодня у нас было много посетителей: после нашего завтрака пришел Сулер, голодный, возбужденный, восторженный и очень милый. Рассказывал о том, как он провел лето. Он живет на берегу Днепра у мужика: за полдня его работы хозяева его кормят, утром он пишет картины, днем работает, вечерами собираются мужики, бабы, и он читает вслух книжки “Посредника”, по праздникам учит ребят. Все это он рассказывал с таким увлечением, так живо, переплетая всякими эпизодами, малороссийскими словечками, и с такой любовью к своей жизни тамошней, что нам с Левой было очень весело и приятно с ним. Он очень стал серьезен и темен, и для него, видно, стали возникать серьезные вопросы. Он долго {355} просидел с нами, ел без конца, расспрашивал, рассказывал, возмущался на попов, властей и т. п.»[[314]](#endnote-314).

Перлюстрировавший письмо департамент полиции просил исполнявшего должность московского обер-полицмейстера Власовского «не отказать в распоряжении о выяснении личности упоминаемого в корреспонденции Сулера и о последующем не оставить уведомлением». Но «адреса Сулера нет и личность его установить не представлялось возможным». Только к 1903 году охранное отделение получило сведения, в которых значилось, что «Сулержицкий Л. А., запасный рядовой из вольноопределяющихся Леопольд Антонов Сулержицкий в ночь на 8 мая 1902 года был обыскан, а 9 числа арестован ввиду принадлежности его к преступному кружку жены врача Лидии Осиповны Канцель… По обыску в квартире Сулержицкого было обнаружено большое количество нелегальной литературы, брошюр и другой переписки… Сулержицкий привлечен при Московском губернском жандармском управлении к дознанию… и отдан по сему делу под особый надзор полиции, с водворением в местечке Новоконстантинов, Подольской губернии»[[315]](#endnote-315).

Эти краткие сведения далеко не исчерпывали могучей и разнообразной жизни Сулержицкого. То, что в нескольких строках написала Мария Львовна Толстая, действительно характеризовало мажорное мироощущение, которое жило в Сулержицком и которое он принес в театр. Он был толстовцем — между тем его жизнь, страстная, богатая, прошедшая через многие замечательные события, взявшая учение Толстого за основу, была одновременно и в полной мере авантюристической жизнью. Он был героем авантюрной, в прекрасном и глубоком значении этого слова, жизни. «Авантюризм» же вытекал из стройного мирощущения и так же легко и свободно, как все, что Сулержицкий делал, сочетался с «учительством». Потому-то он и воспринял театр как жизненное дело, как одно из больших и многочисленных дел, которые он совершал в своей жизни, проникая к их существу и смыслу. Он — «мудрый ребенок», по определению Толстого, — включил театр в свою жизнь, как ранее включил поездку к духоборам, отказ от воинской повинности, долгую службу матросом, и полюбил его так, как любил жизнь, соленую воду, море, а в особенности — человека. Театром он соблазнился, по всей видимости, потому, что здесь нашел возможность наиболее реально работать с человеком, изменять и совершенствовать человека, как хотела его буйная {356} и действенная воля. А еще и потому, что Сулержицкий в самом существе своем был художником, в своем мироотношении, в своем чувствовании жизни. Он был живописцем, он прекрасно пел, танцевал, богатый и особенный его юмор связывался с наблюдательностью и остротою. Так все его качества соединились для того, чтобы он в результате своей жизни коснулся театра. Он был одним из тех великих дилетантов, из учеников которых выходят мастера. Он был тем, кто оплодотворял театр. Станиславский говорил о нем: «Сулер был хорошим педагогом. Он лучше меня умел объяснить то, что подсказывал мне мой артистический опыт. Сулер любил молодежь и сам был юн душой. Он умел разговаривать с учениками, не пугая их опасными в искусстве научными мудростями. Это сделало из него отличного проводника так называемой “системы”, он вырастил маленькую группу учеников на новых принципах преподавания. Эта группа вошла в ядро Первой студии». И далее: «Сулер, сам того не зная, был воспитателем молодежи. Эта роль стоила ему больше всего крови и нервов. И я утверждаю, что и Студия и Художественный театр многим обязаны нравственному, этическому и художественному влиянию Сулера»[[316]](#endnote-316).

Его сценическое дело было так значительно потому, что оно соприкоснулось с его жизненной задачей — задачей крепкого, здорового человека, строящего жизнь, любящего людей и бросающего свои силы направо и налево, неуемно, расточительно и радостно. Актеры Первой студии рассказывают, как они, еще в школе, беспрекословно подчинялись авторитету Сулержицкого, ждали его уроков и выполняли все его требования. На летнем отдыхе они, живя у него в Крыму, сами строили дачу, носили камни и вели «первобытную», земляную жизнь. Он давал им самое главное, чего требует ученик от учителя, — он давал им глубокую, естественную «установку» на творчество: такова была его роль и задача в студии. Отсюда и выросло его вполне явное пренебрежение к новизне сценических форм. Он доводил до конца, до предела учение Станиславского — сущность учения — в рамках внутреннего познания зерна роли и сквозного действия пьесы; Вахтангов впоследствии через «систему» прорвался к новым приемам сцены и театра.

Сулержицкий и «систему» воспринял как помощь в установлении миросозерцания. «Система» была техническим средством рядом с более существенными методами воспитания актера. «Увеличить дарование мы тоже не можем. {357} Значит, есть единственный способ, кроме специальной школы (“системы”), которая одинаково нужна и дарованию исключительному и среднему (“"система" для даровитых” — Станиславский), есть единственное средство помочь среднему дарованию стать хорошим актером, работающим над корнями в искусстве, стать художником настоящим, а не демонстратором собственных качеств и свойств. Это — найти способ поднять и расширить миросозерцание, найти способ углубить взгляд на жизнь и отношение к ней, развить более широкое отношение к философским, нравственным, общественным вопросам, — поработать над интуицией во всех областях человеческого духа и природы… Но как это делать, и кто это может делать? Еще может возникнуть вопрос — не слишком ли много ума в творчестве? И в самой “системе”, да и в этом расширении и углублении миросозерцания?» — спрашивает он, всегда боявшийся разрушить непосредственность актерского творчества и считавший непосредственность одним из главнейших качеств актера. И сейчас же отвечает, следуя тезису Станиславского: «Конечно, все, что только можно, все должно делаться интуитивно, но не все равно наделены интуицией, да и, кроме того, сама она в значительной мере может быть возбуждена, расшевелена через ум. “Через сознательное к подсознательному”, — как говорил Константин Сергеевич в своей “системе”. Владимир Иванович на открытии студии говорил об интуиции, и это порадовало мою душу. Я всегда, всю жизнь ненавидел ум, когда он становится хозяином, но слуга он отличный, и надо уметь им пользоваться. Очень хорошо у Чехова в четвертом сборнике писем: “Григорович думает, что ум может пересилить талант. Байрон был умен, как сто чертей, однако же талант его уцелел. Если мне скажут, что Икс понес чепуху оттого, что ум у него пересилил талант, или наоборот, то я скажу: это значит, что у Икса не было ни ума, ни таланта”»[[317]](#endnote-317).

Для Сулержицкого технические приемы исполнения были тесно связаны с тем основным, что лежало в существе актерского творчества. Он был врагом скептицизма. Он хотел, чтобы актер был легко и живо возбудим — точно так же, как сам Сулержицкий; здесь заключались первые утверждения о необходимости рефлекторной и эмоциональной возбудимости актера. Он приводит слова Амиеля: «До какой степени вредны, заразительны и нездоровы: постоянная улыбка равнодушной критики, эта бесчувственная насмешка, которая разъедает, пересматривает и разрушает {358} все, которая разочаровывает во всякой личной обязанности, во всякой бренной привязанности и которая дорожит только пониманием, а не действием! Критицизм, ставший привычкой, типом и системой, становится уничтожением нравственной энергии, веры и всякой силы. Этот род ума очень опасен в нас, потому что он поощряет все дурные инстинкты, распущенность, неуважение, эгоистический индивидуализм». Сулержицкий прибавляет от себя: «Как это верно! Как это надо помнить именно в студии, всем актерам вообще, всем, кто работает на сцене, всем людям, участвующим в коллективном творчестве. И как этого много у нас, и именно среди молодежи. Хуже всего, что этим свойством ума некоторые еще и кокетничают, видя в этом что-то положительное и отличающее от других, какое-то привилегированное положение. Какая роковая ошибка и извращение понятий о свойствах души актера»[[318]](#endnote-318). Сулержицкий хотел проникнуть к истокам творчества, хотел найти зерно наивного творчества, потому что сам он был глубоко наивен. В том была его первая заповедь актеру при утверждении «установки на творчество». В «системе» много говорилось о вере актера в значение и реальность того, что он делает на сцене. Сулержицкий учил актеров, собравшихся в Первой студии, верить, но распространял эту веру далеко за пределы только сценического учения — учил верить в жизнь.

Поэтому Сулержицкий предпочитал педагогически-режиссерскую работу непосредственной композиции спектакля. Он нежно и внимательно относился к актеру. Этот человек был вполне наивен и потому откровенен в выражении своих взглядов и ощущений. В одной из тетрадей у него записано: «Часто во время работы я думал и даже пробовал, чтобы актер, когда у него не идет роль, занимался бы ею не от режиссера, а сам становился бы на место режиссера, то есть показывал бы, как бы ему хотелось, чтобы эту роль сыграли, чтобы он сам рассказал кому-то свою роль. Часто режиссер срывает сам всю прелесть и свежесть творческой работы у актера, увлекаясь его ролью, много и с увлечением объясняя ее, показывая ее — творя. Если он это плохо сделал — это просто потеря времени, если хорошо — актер лишится радости первого слияния своей души с ролью и начнет копировать то, что вышло удачно у режиссера, — это тоже плохо и очень плохо. Режиссеру надо гореть образами, пьесой, но быть терпеливым и помнить, что прежде всего он *зеркало* — в этом главное его назначение, а вся его {359} насыщенность образами, увлечение пьесой, творческий запал не более как амальгама, благодаря которой он может быть зеркалом, а не пустым стеклом, которое ничего не может отразить и потому бесполезно». Он любил смотреть в лицо человеку и, вероятно, самым главным считал явление на театре человека — впрочем, это будет окончательно ясно из разбора первых постановок студии.

В своей защите актера он резко и категорически восставал против господствующего способа писать рецензии. Он хотел, чтобы критик исполнял такую же роль зеркала, как режиссер, к мысли о режиссере-зеркале он возвращается не однажды. «Актеру необходима критика, необходима по той простой причине, что материалом для его творчества является он сам: его тело, его нервы, его душа, его темперамент, его индивидуальность, — все то, чего ни один человек не может видеть в самом себе, если нет для этого зеркала… В первой половине работы… у него такое зеркало всегда было, есть и будет. Раньше это был старший товарищ-актер, теперь это режиссер… И чем режиссер острее, талантливее и точнее как зеркало актера, тем он для него полезнее и нужнее». После работы, когда роль готова, таким зеркалом была бы критика, «точная, беспристрастная, умеющая разбираться во всем сложном мире психики театрального творчества, знающая его законы и трудности; знающая — вот главное — и скромная»[[319]](#endnote-319). К сожалению, говорит Сулержицкий, критик давно забыл об этой цели, и в результате роль этого зеркала исполняет не критика, а публика. Не будем входить в обсуждение вопроса о критике по существу, но отметим только обостренное внимание Сулержицкого к актеру и его индивидуальности, к тому, что актер несет с собой на сцену.

Сулержицкий стоял на точке зрения внутреннего переживания — иначе, конечно, и не могло быть. «Сценическое искусство — единственное, от которого не остается никаких памятников, — не может остаться, так как единственный его материал есть биение (трепетание) живого сердца в данную минуту, аффективное чувство, рождающееся здесь же, при зрителе, волнующееся и волнующее сердце зрителя, заражение его непосредственно, от сердца к сердцу»[[320]](#endnote-320), — записал он в одной из тетрадей. И если он так любовно относился к актеру, тем строже и целомудреннее относился к тому, что тот делал на сцене. Он много и резко писал против истерии на театре, к которой легко увлекала актера система переживания. Он ясно чувствовал коренящуюся в ней опасность: «Передавать на сцене истерические {360} образы, издерганные души тем, что актер издергает себе нервы, на общем тоне издерганности играет весь вечер, заражая публику своими расстроенными нервами, — прием совершенно неверный, безвкусный, антихудожественный, не дающий радости творчества ни актеру, ни зрителям, — хотя прием этот и сильно действует, но тут действуют больные нервы актера, а не художественное восприятие образа, — это у актера испорчены нервы, а не у его героя. Образ издерганного, истерического человека художественно достигается, как и всякий образ, не общим тоном, а правильным подбором задач, их расположением, правильным рисунком роли и искренним, насколько можно, от себя выполнением в этом рисунке каждой отдельной задачи, лежащей в основании каждого отдельного куска, объединенных сквозным действием. Тогда это искусство, которое, какие бы ужасные образы ни воплощало, всегда радует и живет, в противном же случае это клиника, сдирание своей кожи для воздействия»[[321]](#endnote-321).

Когда на одном из спектаклей «Праздника мира» в публике случилась истерика, Сулержицкий глубоко возмутился и обвинил актеров: «Как сама истерика не есть результат глубоких переживаний, а только показывает на болезненную раздражительность нервов, органов чувств, так и причины, вызывающие истерики, тоже относятся не к духовному или душевному миру, а к области внешних раздражителей нервов». Он пытался найти выход из того, что диктовалось репертуаром (в Художественном театре — Андреев, Достоевский, в Первой студии — Гауптман, Гейерманс). С резким презрением здорового человека Сулержицкий пишет: «В толпе, особенно в театре, или еще где-нибудь, где толпа собралась по какому-нибудь так называемому “идейному” поводу, редко дело обходится одной истерикой, потому что как только один не удержался и крикнул всем своей истерикой: “Господа, как это ужасно! Смотрите, как я тонко чувствую, я не могу этого переносить со своей чуткой душой”, так сейчас же и другие слабые на этот соблазн откликаются: “И я тонко чувствую”, “И у меня чуткая душа”»[[322]](#endnote-322).

Сулержицкий верно формулировал опасности, которые были заключены в углубленном психологизме, и противоречия, которых он страстно желал избежать. Каждое выступление актера на сцене должно быть новым творчеством; исполнение, которое выветривалось — как он часто наблюдал, — обращалось в опаснейший штамп. При анализе «истерии» Сулержицкий боролся с теми штампами, {361} к которым влекла актера игра на маленьком театре, без подмостков и рампы, лицом к лицу со зрителем. Сулержицкий очищал здоровое зерно игры актера. Он боролся в студии с ее душевным омертвением, с закреплением привычных приемов. Он различал возможность действовать на публику «нервами на нервы» и «душой на душу». «Постепенно, с каждым спектаклем задачи эти (“зерна роли и сквозного действия”. — *П. М*.) у актера бледнели и забывались, а запоминались только формы, в которых они выражались, то есть набивались внешние штампы, даже немножко тоньше, чем внешние штампы. Запоминалось, что действует на публику, — не мышечные штампы создавались, а нервные; задачи побледнели, а нервная раздражительность увеличилась. Смех стал закатистее, слезы неудержимее, крики горячее, всхлипывания, задыхания шумнее, — актеры сами себя щекочут, раздражают свои нервы; на этих чувствах и этими расстроенными, раздраженными нервами щекочут и раздражают нервы публике, уже безотносительно от того, почему и для чего эти слезы, смех и т. д. Автор же остается только в словах, которые докладываются на этих раздраженных нервах, и только поэтому известно содержание, — не содержание, а фабула». Сулержицкий наблюдает, как «в одном месте актриса на сцене смеется и, начав смеяться, расковыривает этот смех еще и еще, и доходит до того, что рядом сидящая со мной зрительница начинает истерику, совпадая ритмически вместе со вздохами и закатываниями актрисы… Актеры полюбили свой смех, слезы, свои ужасания больше, чем то, откуда у них это появилось, откуда это у них, как у художников, родилось, и теперь этот спектакль раздражает нервы сильнее, заражает болезненно весь зал, но мучительно, тяжело, как одна истеричка заражает другую»[[323]](#endnote-323).

Единственный выход из этой опасности, которую нужно понимать шире, чем только опасность «истерии», Сулержицкий видел в верности «системе». Самые противоречия ее он формулировал в своих записках: «… во время работы над ролью именно эти чувства, этот смех, этот страх и т. д. были целью в течение полугода. Только над тем и работали, чтобы добраться до этих чувств, и когда наконец путем упорной работы и страданий актер их нашел в себе — ему не дают ими жить, как ему хочется». Причину Сулержицкий видит в утере первоначальных «корней этих чувств», «забвении» того, для чего это делается; тогда нужно перейти к утверждению во всей чистоте внутренней {362} техники актера: «… вспомнить пьесу — зерно ее, сквозное ее действие, свою роль — зерно роли, сквозное действие, и тогда задачи — выполнять их одну за другой, — вот тогда это будет творчество»[[324]](#endnote-324). Он мучительно искал чистоты творчества и собирался писать «книгу об этике и искусстве сцены». Он так искал ее название: «Актеру и режиссеру, участвующему в толпе, гримеру, бутафору, всякому, кто живет сценой или кто работает на сцене. Или чья жизнь проходит на сцене или за сценой». А может быть, просто: «Об этике и искусстве сцены», только наоборот: «*Об искусстве и этике сцены*»[[325]](#endnote-325). Этический момент выражался в жизни студии и в постановках. Как все в этот первый период, он был, конечно, привнесен Сулержицким. Вне этого момента для него было вообще невозможно оправдать театр, поскольку такая задача перед театром возникла.

Я уже говорил о том, что Сулержицкий включил театр в общий круг своей жизни. «Сулер — революционер, толстовец, духобор». «Сулер — беллетрист, певец, художник». «Сулер — капитан, рыбак, бродяга, американец»[[326]](#endnote-326). Так говорил о нем в своих «Воспоминаниях о друге» Станиславский. Это, может быть, лучшее из того, что написано о Сулержицком. Станиславский не только раскрывает внутренний смысл дела Сулержицкого на театре, но и те его качества, которые отличали его в обыденной жизни. Он вспоминает «экспромты, рассказы, пародии, типы», которые «были настоящими художественными созданиями»: «праздничный день в американской семье, с душеспасительной беседой и едва заметным флиртом», «американский театр и балаган», «знаменитый хор из “Демона”: “За оружье поскорей”, который он пел один за всех», «его танцы, очень высоко оцененные самой Дункан», «его английского полковника, которого клали в пушку и стреляли в верхний ярус театра на капустнике»[[327]](#endnote-327). Его жизнь была поистине необыкновенна, и о ней можно было бы говорить много и долго. Человек, бродяжничавший и сидевший в одиночном заключении в далекой Туркестанской крепости, путешествовавший по степям, он мечтал о своей земле, которую обрабатывал бы сам своими руками. Он осуществил свою мечту в Евпатории, куда привез студийцев и где они строили вместе дом. Станиславский верно говорил, что «Сулер принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого духовного материала, прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек, с котомкой за плечами… Он принес на {363} сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы… Он принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов ремесла, с их штампами и трафаретами, с их красивостью вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, с сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного чувства». Его богатый внутренний опыт и то, что «искусство было нужно ему постольку, поскольку оно позволяло ему выявлять сущность его любящей, нежной и поэтической души»[[328]](#endnote-328), и предопределили характер первых спектаклей студии.

К показанной 15 января 1913 года «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса вскоре присоединяются «Праздник мира» Г. Гауптмана (первое представление 15 октября 1913 года, режиссер — Е. Б. Вахтангов; этой пьесой студия открылась официально в качестве театра для большой публики), «Сверчок на печи» Ч. Диккенса (режиссер — Б. М. Сушкевич; первое представление 24 ноября 1914 года), «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (режиссер — Р. В. Болеславский; первое представление 22 декабря 1914 года) и «Потоп» Г. Бергера (режиссер — Е. Б. Вахтангов; первое представление — 14 декабря 1915 года). По существу, главным постановщиком пьес был Сулержицкий; он обычно начинал и заканчивал, корректировал работу; последним ее проверял и принимал К. С. Станиславский. По характеру постановок ясно, что лежало в основании деятельности студии в тот ранний период ее работы. В речи Вахтангова, посвященной памяти Сулержицкого, рассказаны цели, которые преследовались студией при их осуществлении. В самом деле, что могло соединить для театра в одно целое матросскую мелодраму Гейерманса и психологическую, натуралистическую трагедию Гауптмана; наивно-сентиментальный рассказ Диккенса и стилизацию под древнерусскую жизнь — опыт создания национальной трагедии Волькенштейна и, наконец, простенькую и несложную пьеску Бергера об американцах, застигнутых в баре ливнем и принявших ливень за потоп? Между тем единство темы (а не сюжета) было обязательно для театра, явившегося органически и не довольствовавшегося только единой «техникой». Не в оценку темы я вхожу сейчас — я констатирую только необходимость ее наличия, потому что она должна была свидетельствовать о единству мироощущения. Поскольку оно диктовалось выводами из «системы» Станиславского и {364} личностью Сулержицкого — его следует определить как глубоко этическое в самой основе. «Система» ставила задачей внутреннее оправдание творчества актера и закрепление его двойственности (путь лежал в уничтожении полной адекватности играемого образа с личностью актера: положение в известных отношениях противоречивое и исправленное только творчеством Вахтангова). Основа «системы» совпала со стремлением определенных групп русской интеллигенции, искавших оправдания мира и человека из этических начал: раскрытия человека ищет Первая студия в период руководства Сулержицкого.

Вахтангов рассказывает, что на репетициях «Гибели “Надежды”» Сулержицкий говорил: «Стихийные бедствия объединили людей. Вот они собрались в кучу. Собрались не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть. Собрались, чтобы быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце, и сердце зрителя будет с вами»[[329]](#endnote-329).

Сулержицкий вообще говорил простыми и ясными словами: он очень просто высказывал свои непосредственные ощущения. Его формулировки не покрывают во всей целостности его мыслей и подсознательных ощущений, которые он пробуждал в актерах и которые звенели в их игре. Станиславский говорил о нем, что «он любил вдумываться и изучать принципы искусства, но он боялся теоретиков в футляре и опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен их он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и ломанье, хороший и плохой театр»[[330]](#endnote-330). В этом качестве следует принимать словесные формулировки отдельных задач, которые он предлагал при постановках и которые были уже подлинного смысла этих постановок.

На репетициях «Праздника мира» Сулержицкий говорил: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души. Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал. Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу»[[331]](#endnote-331). В одной из своих тетрадей он так формулирует сквозное действие пьесы: «Прекрасные по душе люди стараются удержаться в добре, но не могут совладать с {365} собой и от этого глубоко страдают»[[332]](#endnote-332). Готовя «Сверчок на печи»: «Доберитесь до сердца Диккенса, откройте его, тогда откроется вам сердце зрителя. Только ради этой цели стоит и нужно ставить “Сверчка”. Людям трудно живется, надо принести им чистую радость»[[333]](#endnote-333). Репетируя суровую трагедию Волькенштейна о «каликах перехожих», он в усталых, заблудившихся, оборванных людях хотел подчеркнуть их поиски покоя, правды: «христоносцами» называл он их. Когда ему показывали первые результаты работы над «Потопом», он говорил так: «Ах, какие смешные люди! Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары и биржа. Откройте их доброе сердце, и пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно, потому что у него есть улица, золото, биржа… Только ради этого стоит ставить “Потоп”»[[334]](#endnote-334). Сулержицкий и вместе с ним студия положили в основу работы принцип — «ради чего»: «Когда вы берете пьесу для постановки, спросите себя, ради чего вы ее ставите»[[335]](#endnote-335). Таковы были те «ради чего», которые лежали в основе первых пяти работ студии. Доминирующей ноте «оправдания человека» репертуар давал на первый взгляд мало оснований. Сумрачна? и душная психологическая драма Гауптмана, рассказывавшая о семейных столкновениях, катастрофах, душевном мучительстве, казалось, толкала на дальнейшие экспериментирования болезненными и утонченно упадочными переживаниями. В «Гибели “Надежды”» традиции мелодрамы не могли скрыть основного пессимистического мотива о «плавающих и путешествующих», о гибели моряков и страданиях матерей — пьеса, построенная на переломе слез и радости, толкала на подчеркивание основного контраста, заключенного в мелодраме. «Калики перехожие» — при всей внимательности автора к прошлому, к России средневековья — обнаруживали за людьми, ищущими «небесного града», лица современных смятенных людей, и сценические эффекты жестокости, закапывания отступника живым в землю совпадали с утонченным и подчеркнутым мучительством предреволюционной трагедии. Наконец «Потоп», повествовавший о людях биржи, денег и нищеты, снова колебался на опасной грани психологического мучительства и этического оправдания человека. Только «Сверчок», повторявший главные традиции благополучных «рождественских рассказов» Диккенса, как будто бы целиком отвечал заданиям Сулержицкого. {366} В остальных пьесах был заключен ряд противоречий, очень быстро обнаруживавшихся и заставлявших искать особые подходы к внутреннему рисунку играемых образов.

Противоречия сглаживались режиссерской интерпретацией Сулержицкого. Он был слишком здоров, целомудрен и непосредствен, чтобы иметь вкус к патологическим переживаниям. Но тем более было завлекательно оправдывать человека — даже в глубочайших его падениях. Удержать актеров от срыва в патологию было необычайно трудно — главным образом из-за двойственности игравшихся пьес. То, что написал Сулержицкий применительно к «Празднику мира» и истерии, имело веские основания. Как бы то ни было, перед студией стояла задача преодоления репертуара: создался особый стиль игры, и самая манера исполнения, заключая ряд существеннейших и замечательнейших достоинств, одновременно заключала и ряд противоречий, которые в будущем предстояло преодолеть. Сулержицкий говорил: «Студия это не театр. Мы не разыгрываем пьес, а только обрабатываем сценический материал. Большая часть обрабатываемого материала остается для публики нераскрытой».

Итак, было ли натурализмом первоначальное искусство студии, поскольку оно углубляло и продолжало традиции Художественного театра? Вспомним внешнюю обстановку, в которой проходили спектакли студии в «Люксе», а затем на бывшей Скобелевской площади. Случайность, приведшая к особой манере устройства сцены, стала законом на длительные годы (пять, шесть лет). Характер помещения заставил в «Люксе» отказаться от подмостков и рампы. То же обстоятельство повторилось в театре на бывшей Скобелевской площади. Старенький зеленый занавес Художественно-Общедоступного театра отделял сцену от поднимавшихся крутыми возвышениями нескольких рядов стульев. Актеры легко переходили воображаемую линию рампы и приближались вплотную к сидевшим в первом ряду зрителям. Маленькая и неглубокая сцена давала минимальную возможность смелого и разнообразного комбинирования мизансцен и не допускала сложных декораций. Актер постоянно находился в поле зрения зрителей, и от зрителей не ускользали движения губ, выражения глаз, незаметный жест руки, движение пальцев. Все заставляло искать особого стиля актерской игры. Казалось, что грань между жизнью и театром перейдена окончательно. Казалось, что натурализм торжествовал полную и ликующую {367} победу. Однако предположение о натурализме было в корне ошибочно. «Камерная» манера игры продолжала линию не натурализма, а подробной психологизации образа и пьесы.

Начнем с простейшего и яснейшего — с внешнего оформления, с декорации. Менее всего им необходимо название реалистических или натуралистических. Эстетически они были противозаконны и противоречивы. В них условность сукон смешивалась с натуралистическими деталями. Из складок сукна появлялся камин или печь, в которых по всем правилам реалистических соответствий пылал жаркий огонь. На колеблющихся суконных «стенах» висели портреты, выделялось заиндевевшее от мороза окно. Было важно дать ощущение комнаты — не саму комнату. Как простейшая условность воспринимались декорации в Первой студии. По существу, они только обозначали «место действия» — таково было их сценическое назначение. Простейшая условность всегда ищет самого выразительного — бросающегося в глаза: в «Гибели “Надежды”» висели модели кораблей; для «Потопа» были поставлены высокие стулья в баре; в «Сверчке» целый ассортимент игрушек украшал мастерскую Калеба. Но, поскольку в декоративный рисунок входила какая-либо деталь, — она требовала точной и детальной разработки. Так и было. Декорации служили фоном игры, точным и безразличным: вопрос о натурализме применительно к ним отпадает. Прибавим только, что они обыкновенно налаживались в строгих соответствиях с законами сцены, но в частом противоречии с законами эстетики. Акцент делался не на них. Между тем именно в те годы начиналась борьба за новые формы, во многом шедшая под знаком внедрения на сцене «левой» живописи, и Камерный театр ввел П. Кузнецова, Лентулова и Экстер. Первая студия оставалась равнодушной к такого рода переустройству сцены. Интерес сосредоточивался преимущественно на актере. «В постановках, — говорил Сулержицкий, — нет никаких особенных технических приемов. Поскольку Художественный театр обращает внимание на все мелочи реквизита, стремясь к ультрареализму, постольку у нас все делается самым примитивным образом. Наши декорации — это холсты на крючках. Те принадлежности бутафории, которые актерам не нужно брать в руки, просто нарисованы на самих декорациях».

Если в деятельности Первой студии и была доля экспериментирования, то она лежала в области актерского исполнения. {368} Оно-то и было обусловлено необходимым в то время устройством сцены без рампы и подмостков. Студия формулировала свои задачи так: 1) развитие психологии актерского творчества, 2) выработка актерского самочувствия и 3) сближение актера с автором. На первых порах бросалась в глаза явная зависимость исполнителей «Праздника мира» от старых мастеров Художественного театра. Легко было видеть у одних подражание Станиславскому, у других — Лилиной и т. д. Это были ученические шаги, не уничтожавшие индивидуализации исполнения: от подражания студия избавилась быстро. Центром технического умения актеров Первой студии стали выразительность взгляда, красноречие рук, неуловимые перемены мизансцен, что должно было свидетельствовать о тех связях, которые проложены между действующими на сцене людьми. Вспомним, как вбегала с мороза одна из дочерей в «Празднике мира» (С. Г. Бирман). Вспомним, как следили зрители за длительным пересечением взглядов дочери и находившихся на сцене людей. Вспомним, как бывал строго и точно разработан подтекст, как уверенно обнажали актеры ложь слов и вскрывали в том же «Празднике мира» то, что за словами лежит и что составляло подлинный смысл желаний и надежд героев, как учила «система». В особом пользовании словом заключалась манера игры в Первой студии. Говорили четко, но часто обрывая фразы. Существовала скрытая недоговоренность за произнесенными речами, особенно в «Празднике мира». Двусмысленность слова вскрывалась вполне. Но особенная манера и особый стиль ложились на те перекрестные движения, взгляды, переходы, которые, повторяю, обнаруживали связь, существовавшую между героями пьесы. Так внешне обнаруживался внутренний «круг», которого добивался Станиславский. Отсюда возникало у иных из зрителей и критиков ощущение подсмотренной в замочную скважину жизни. Но был существен не простой факт, что вот зритель подсмотрел, а было существенно, *что же* именно зритель, так неосторожно подсмотрев, *увидел*, в какие духовные глубины его вовлекали?

Говорить о натурализме применительно к такого рода стилю исполнения трудно. Вернее, отметить его предельную психологичность. Отметим также заранее опасность, лежавшую в самих приемах игры, — опасность уйти в комнатный тон и в ложную интимность. Во всяком случае, в первых постановках студия вскрывала «значительное в незначительном» и постоянно возвращалась к основной теме {369} об оправдании человека. Было явно желание увидеть в каждом слове не его логический смысл, а его психологическое значение. Так вырастало порою некоторое «остранение» слова. Слова говорились с подчеркнутым и загадочным смыслом. Студийцы шли до конца.

В «Гибели “Надежды”», поставленной Болеславским и затем прокорректированной Сулержицким, был ясен метод исполнения. Болеславский не раз пробовал себя режиссером студии и впоследствии. Выбор им репертуара (он ставил еще «Калики перехожие», а затем подготовлял «Балладину», завершенную без его участия) говорил о стремлении к монументальности и безусловной героике. Его влекли широкий размах и глубина чувств. В «Гибели “Надежды”» Болеславский перенес действие в маленькую рыбачью лачужку, дал жанровую картинку матросской попойки, а в третьем действии передал прибой волн, треск снастей, гул ветра. Море было невидимым окружением, которое диктовало стиль спектакля; актеры изображали моряков — и было ясно стремление показать обветренные лица, суровую нежность, горькую радость, крепость мышц и тела; такими они проходили перед зрителями, раскрывая почти натуралистическими приемами, которые переставали быть натуралистическими, так как входили в круг сценического воздействия, — примитивную смену трагедии и комедии, как требовала пьеса. Такое же простое — ценность жизни, горе, радость — передавал Болеславский в «Гибели “Надежды”», теми же актерскими приемами: взглядом, всхлипом, внезапным криком. Слово, однако, не строилось музыкально. В «Гибели “Надежды”» ассонанс и диссонанс врываются в ткань спектакля в качестве наследия от увлечений психологическими проблемами и глубинами. Сила спектакля заключалась в том, что режиссер подошел к «первоначальному» в человеке — и «первоначальное» довел до остроты. Поскольку «система» касалась чувств — в пьесе Гейерманса и была разработана проблема чувств; потому море, которое так любил Сулержицкий, власть моря, обаяние моря, гнет моря рождали радость свидания и горе матери, провожающей сына, и потерю сыновей — все, что лежало в самом существе гейермансовской драмы. И оттого, что внешняя сторона спектакля была наполовину натуралистична, а наполовину совершенно явно условна, ощущения героев были выделены на первый план; они могли легко казаться подчеркнутыми и гиперболичными; но они не были ни подчеркнутыми гиперболичны, они были обнажены до конца. Л. И. Дейкун — Книртье, старуха с {370} мягким лицом и добрыми глазами, посылающая сына в плавание, А. Д. Дикий — Баренд, в тоске и предчувствии смерти бьющийся у ног матери, В. В. Соловьева — Ио, за смехом скрывающая суровое знание правды, — все они обнажали до конца первоначальные чувства с помощью все тех же сценических приемов. Такая же простота заключалась и в режиссерском построении спектакля; простое и явное противопоставление судохозяина и матросов, рыбачьей хижины и конторы лежало в том же плане обнажения человека и его ощущений. К своей задаче, «оправдания человека» студия шла через обнажение его душевного зерна.

Во второй постановке Болеславского — в «Каликах перехожих» Волькенштейна — еще более сказалась очень важная часть работы студии — ее исход в своем искусстве от чрезвычайной конкретности. Трагедия из жизни XIII века толкала с еще большей неизбежностью, чем «Гибель “Надежды”», к конкретному ощущению жизни — по самой своей теме. «Ненасытимая сила любви, бессознательно творящая зло со святой верой в благо творимого», — так формулировал ее замысел один из критиков. Братоубийство, предательство, казнь (атамана калики закапывают живым в землю за его мнимое преступление), дебряные леса, напевы вводили в мир «седой древности, полной грубой, почти звериной мощи». Если в «Гибели “Надежды”» студия хотела вскрыть поэзию и гнет моря, а в его окружении — человека, то в «Каликах» человек возникал в окружении раскрытого «зерна» древнерусской жизни. И оттого, что была так двойственна задача, и оттого, что совершалась она в рамках маленького зала и сцены без рампы, — результаты получились двойственные. Некоторые из критиков писали, что «древняя, седая, корявая, мохом поросшая Русь глядит на нас из пьесы; “Калики перехожие”, пожалуй, мучительнее изо всего, что до сих пор давала Студия, потому что из Норвегии и Германии, где развивалось действие предыдущих пьес, привели нас на родину, к нашим собственным мукам. Даром, что происходит это в начале XIII века; даром, что эти калики страховидны и звероподобны и находятся так близко от пещерного человека, — это с одной стороны, а с другой — они так необыкновенно близки к нам, к сегодняшним».

Единство духовной жизни здесь, как и в «Гибели “Надежды”», вырастало из глубоко конкретного ощущения жизни. Сила спектакля была в неразрывной связи, которую установили и автор и театр между неутомимыми {371} поисками духовной и вообще всяческой правды и тем страшным, преступным путем, которым она достигалась. Как и в «Гибели “Надежды”», за каликами непререкаемо чувствовались люди современности. «Какой-то истерический налет носят некоторые сцены, налет, которого, конечно, не должно быть в трагедии, где ясно должна слышаться величественная и бесстрастная поступь рока. Оттенок истеричности, анахроническую окраску современно-утонченной жизни чувств получает трагедия Волькенштейна еще и оттого, что студия — театр внутренней сценической жизни, того, что можно назвать “чистой сценической живописью”, в отличие от сценической архитектуры, к которой принадлежит род трагедии». Так в этих двух постановках жажда «монументальности», которая была у Болеславского, слилась с противоречивым столкновением «оправдания человека» и обнажения его первоначальных чувств.

«Сверчок на печи» Диккенса (режиссер и автор инсценировки Б. М. Сушкевич) подходил ближе к заданиям Сулержицкого. Никакого противоречия между оправданием человека и образами не лежало. Хотя Сулержицкий говорил о приближении актера к автору, на этот раз тема рассказа была для студии существенней задачи воссоздать стиль Диккенса. «Рождественская сказка» преобладала над английским юмором Диккенса. Эта постановка упрочила славу студии и стала характерной для первого периода ее жизни, так как сюжет и способ сценической интерпретации особенно явно вскрывали основную ее тему. Она прозвучала громко во время первого представления «Сверчка» — в годы войны. По существу, «Сверчок» обозначил протест против войны. Так, иногда осознанно, иногда неосознанно, воспринимался спектакль. За святочным рассказом о семейном счастье Джона Пирибингля и его жены Сушкевич и Сулержицкий утверждали ясность и свет жизни. Напрасно было бы требовать от театра антимилитаристской пропаганды — ей не было места на сцене в силу цензурных и иных условий. Но справедливо было требовать утверждения положительных начал в жизни. Это и делал «Сверчок». Повторяю: вне сценического разрешения стиля Диккенса Англия Первой студии была игрушечной Англией. Англия Диккенса исчезла. Выбранный сценический жанр вел к вскрытию основы образа. Приемами, которыми ставилась пьеса, обозначались, с одной стороны, психологизация образа соответственно с раскрытием его зерна, с другой — гармонизация исполнения {372} на музыкальной основе. Это были очищенные приемы режиссуры Художественного театра, лишенные мелочно-натуралистических соответствий. Так, музыкально был построен пролог, когда в «зале наступила черная темнота. Но вот одновременно с чуть слышно зазвучавшей музыкой, в которой явственно слышится тиканье сверчка, стало обозначаться в углу авансцены слабое световое пятно — словно красноватый отблеск тлеющих в камине углей, — появившаяся в нем человеческая фигура тихо, мягким, похожим на шепот голосом начинает авторский пролог о сверчке, который напевает нам свои песни, и о чайнике, который разговаривает, закипая на камельке… Световое пятно исчезает, замирает музыка — раздвинувшийся занавес открывает нам уютную небогатую комнату с большим старинным очагом посредине, с часами и птичьей клеткой на стене, с деревянной колыбелью, над которой любовно склонились две женщины — молоденькая миловидная мать и преданная служанка». Таков и финал: «Звенит арфа в руках слепой, и веселый старинный танец заканчивает всю эту повесть на сцене…»

Наивность была во всем подходе к пьесе — та наивность, которой добивался Сулержицкий от актеров и которую он более всего вместе с Сушкевичем осуществил в «Сверчке». «Появление в доме Пирибингля таинственного незнакомца, высокого, странно прямого, будто бы глухого, с ненатуральной седой бородою, наивно заинтриговывает воображение зрителя. Образ Калеба Племмера, дряхлого, разбитого старика, любовно выделывающего, при помощи своей слепой дочери, фантастические детские игрушки в игрушечной мастерской черствого эксплуататора Текльтона, вносит на сцену веяние глубокого, но мягкого трагизма и как бы напоминают о всех страдающих и обездоленных… Калеб Племмер, тоскующий по своем сыне, который уехал “в золотую страну Южной Америки”, и скрывающий от своей слепой дочери горькую правду о жизни фантастическими рассказами об окружающих ее вещах и людях, — жалкий и убогий, близкий к безумию Племмер сам кажется каким-то фантастическим, сказочным существом». Текльтон «с его большим острым носом и выпяченной грудью» кажется «каким-то ожившим старинным рисунком». Была игрушечная наивность в «чуть-чуть карикатурной преувеличенности некоторых обликов», в «чопорно-надутой, краснощекой, кукольно-неподвижной» старухе — та же наивность, которая продиктовала стиль постановки и которая позволила овладеть образами неуклюжего {373} и простодушного Пирибингля, востроносенькой и темноглазенькой Мей, феи Сверчка и т. д.

Может быть, прав был Виктор Шкловский, который, протестуя против инсценировки, указывал, что она неизбежно ломает автора: «… из очень хорошего рассказа получается невыносимая пьеса». Но в «Сверчке» дело заключалось не в самом рассказе, не в Диккенсе и не в пьесе.

В «Сверчке» студия достигла установки на творчество, которой она искала. Впервые были очищены принципы Художественного театра от посторонних примесей — наивно, но уверенно. «Сверчок» не делал выводов из этих принципов, но он обнажил основное ядро мироощущения студии и Сулержицкого. Выводы, однако, надлежало сделать и поставить ряд новых — и театральных и этических — вопросов. Несмотря на всю «умилительность», чистоту и наивность, лежал на постановке некоторый налет иронии. Режиссерски «Сверчок» напоминал приемы Художественного театра. Одновременно и разница была очевидная. Разница заключалась в способе их использования. Первоначальные приемы были употреблены применительно к простейшим чувствам. Это было откровенно и до конца наивно. Никакой мудрености не было в этих приемах. В этом — смысл представления «Сверчка». Все было соответственно просто в спектакле — вплоть до приемов его подготовки. «Декорации в Студии упрощены, — рассказывает в одной из бесед М. А. Чехов, — и пишутся не только специалистами-художниками, но и всеми актерами — сообща. Игрушки в “Сверчке на печи” (в обители Племмера) изготовлены Сулержицким и мною. Помню, в долгие зимние вечера мы с Сулержицким возились и придумывали пестрые безделушки, занимались изготовлением паяцев, разукрашенных кукол».

Почему же можно говорить о наличии иронии в этом спектакле? Самый сюжет потребовал некоторого «остранения» образов. Такими странными, чудаковатыми, возникающими из разнообразного сочетания простейших чувств проходили перед зрителем действующие лица «Сверчка»: и служанка Тилли, неуклюжая, сентиментальная, и такой же грубый, коренастый, рыжеволосый, косматый Джон Пирибингль, и фабрикант игрушек Текльтон. Путем иронической парадоксальности сочетались умилительные качества со странными внешними обликами и с неожиданными способами внешней передачи чувств — с тем, как смешно плакала и выла Тилли, как забавно плясала заводная {374} игрушка-фабрикант Текльтон, как тяжело ступал Джон Пирибингль. Театр умилялся и улыбался одновременно. Кроме того, возникал и второй прием — не очень ясный в прежних постановках, но еще более обнаруженный в дальнейших работах Вахтангова, — заострение. Если в «Гибели» и в «Каликах» режиссер обнажал сущность образа и сценического приема, и насколько было вообще возможно преувеличивал его — или он казался гиперболичным от характера сцены и устройства театра, — то в «Сверчке» он заострял способы игры, о которых мы говорили. Тогда гнев, любовь, насмешка — как подсознательные ощущения — и взгляды, возгласы выделяли только некоторые характерные черты «остраненных» образов. Впрочем, об этих приемах — впоследствии. Заметим только, что «Сверчок», так удачливо подведший к простейшим чувствам, к раскрытию человеческого, — одновременно строил из сочетаний этих простейших данных экспериментальную и ироническую картину счастливого примирения простых, но чудачливых людей.

В течение руководимого Сулержицким периода были осуществлены еще три спектакля: «Праздник мира», «Потоп» (обе постановки Вахтангова) и чеховские миниатюры («Предложение», «Ведьма», «Юбилей», «Лекция о вреде табака»). Чеховский спектакль не внес существенно нового в общую жизнь студии. Может быть, только момент «остранения» и заострения был очень подчеркнут во внешнем изображении Чубуковых, Ломовых, Мерчуткиных; причем он именно подчеркивал то основное, чего по-прежнему добивался Сулержицкий — «человечность». Чем чудачливее, чем смешнее, чем неуклюжее становились герои, тем более человеческими и шаловливыми казались их скромные душевные качества и простые, ограниченные чувства. Так было в забавном чеховском спектакле. Это не было гротеском или шаржем, но «остранением» незатейливого чеховского водевиля. О постановках же «Праздника мира» и «Потопа» — касательно основных целей, о которых уже упоминалось, — следует подробнее говорить применительно к Вахтангову, потому что уже в них молодой ученик Сулержицкого обнаружил собственные цели и индивидуальные приемы режиссуры. Заметим только, что если в его постановках было «обнажение» духовного зерна, «остранение» образа и в особенности явно парадоксальное «заострение приема», то это совершалось с большей страстностью, с большей долей субъективизма и личной оценки, чем остальными постановщиками.

{375} Деятельность студии колебалась между вглядыванием в простейшее и первоначальное и падением в глубочайшие психологические проблемы. Оправдание человека соединялось с чистым экспериментированием и рассмотрением его душевных качеств. Студия училась смотреть даже на падение человека со своей высокой, свободной и мужественной точки зрения. Так учил Сулержицкий. Ту же мужественную установку на творчество будил он в актерах, когда заставлял их бросаться к основам лирических и умилительных чувств, к основам противоречивых столкновений, к основам душевной мучительности. Это было трудным испытанием для актера. Раз преодолев его, раз достигнув жадно ожидаемой установки на творчество, актер, вероятно, захотел бы осуществления и других целей и пробуждения в себе новых чувств. Потому и отходила постепенно на второй план «система» Станиславского в качестве основной педагогической цели. В опытных руках Сулержицкого она привела к главнейшему. Она осталась в качестве технического руководства. Студия нашла неписанное и незакрепленное словесно руководство в учении и работе Сулержицкого. Принципы воспитания актера — простейшие, первоначальные — были очищены и утверждены. Речь шла об их углублении и о выводах, которых они требовали, — они требовали прежде всего более ударного воздействия. Если студия хотела заставить себя слушать, она должна была найти такие приемы, при помощи которых доходила бы до зрителя с максимальной силой основная идея каждой пьесы. Мы говорили о том, что Сулержицкий, вероятно, намеренно обходил вопросы формального переустройства театра, был глух к необходимости «нового приема» и спокойно замыкался в круг «психологического натурализма». Но его дело на театре вовсе не было делом «психологического натурализма». Вспомним, что он дал студии высокую, мужественную и чистую установку на свободное и смелое творчество. Вспомним и другое: он был ближайшим сотрудником Станиславского по осуществлению в Художественном театре «бунтарских» постановок: «Драмы жизни», «Жизни Человека» и «Гамлета» — постановок, в которых роковым образом противоречили друг другу приемы режиссерской интерпретации, актерской техники и декоративного убранства, постановок, в которых стремление к монументальности и обобщенности ломалось привычной психологической детализацией актеров Художественного театра. Вспомним его пренебрежение к декоративной стороне в студии — {376} хотя тяготение к простейшей и наивной условности давало понять, что задание Сулержицкого заключалось в воспитании такого актера, который органически, свободно и легко мог создать тот театр, который был ему нужен. Та высокая и очищенная от мелочей установка на творчество, которой добивался Сулержицкий, и была его главнейшим завоеванием. Это завоевание громко о себе заявило с подмостков театра, когда шли спектакли, завершенные под его руководством. Рядом, однако, рос другой режиссер — ученик и последователь — Вахтангов, который сделал необходимые выводы из положений Сулержицкого, может быть, во многих отношениях неожиданные. Сулержицкий совершил дело только наполовину — студии пришлось кончать его без своего главного руководителя.

«Простой юнга, добывший у моря силу бунтарства», могучий «духом бродяжничества», он взял на себя задачу воспитания нового актера, нового человека и нового театра. Последней задачи он не мог выполнить, но подарил своим ученикам все возможности для ее разрешения. Он умер утром 17 декабря 1916 года. Прав был Мейерхольд, когда писал, что «Студия при Художественном театре, руководимая вечно молодым Станиславским, должна облечься в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий»[[336]](#endnote-336), потеряв «мудрого ребенка», ее создавшего.

## 2

Положение Вахтангова в студии было иное, чем у Сулержицкого. Сулержицкий был учителем и руководителем. Вахтангов — одним из участников строительства студии и учеником. Взаимоотношения со студией у Вахтангова обозначались острее и взволнованнее, чем у Сулержицкого. Для Вахтангова студия входила как часть в бурную и страстную сценическую жизнь, которую он только начинал и которая была шире работы только для студии. Вахтангов уходил в другие театры и возвращался, боролся и протестовал, добивался новых достижений иногда вне студии, чтобы в каждом новом спектакле поставить иную цель. Даже в последние годы, когда у него окончательно оформилась своя студия и круг его работы захватил «Габиму», он возвратился со страстной волей нового творчества и в Первую студию. Значение его определялось не официальным положением, которое он в ней занимал, хотя он часто входил в руководящие органы студии, а тем, *что* {377} он пробуждал в ней, когда, сламывая сопротивление, иногда выдерживая жестокую борьбу, ему приходилось проводить свои замыслы. Его многое отличало от Сулержицкого. Они были во многом различны в основном миросозерцании. Но именно наличие в Вахтангове своего миросозерцания сделало и то, что его постановки были самыми примечательными для студии во второй период ее творчества — после смерти Сулержицкого, — хотя наряду с постановками Вахтангова шла и другая, очень существенная работа. Может быть, вообще именно Вахтангов должен был оказаться выразителем этого смутного и сложного периода, потому что смерть Сулержицкого совпала с окончанием «предварительной работы», которая толкнула студию на иные формы организации.

Важнейшим моментом было изживание «студийности»; форма студии постепенно переставала удовлетворять. Она неизбежно требовала перехода в театр; родники, освобожденные Сулержицким, искали исхода и обещали взорвать привычную и установившуюся работу. Смерть руководителя совпала с кануном революции. Тем слышнее были первоначальные внутренние зовы, которые раздавались в студии: их выразителем стал Вахтангов. Тем мучительнее и сложнее были поиски выхода этим зовам. Постепенно внутри самой студии вырастало недовольство «комнатным» репертуаром; самый стиль исполнения мог обратиться в штамп, при помощи которого легко и свободно исполнялась бы любая пьеса. Несколько позднее Вахтангов, уже понявший и осознавший опасности, укоренившиеся в студии, писал об опасности «мещанства», к которому вел «натурализм чувств и вещей на сцене». Опасность лежала также в забвении той «установки на творчество», о которой писалось выше, и в подчинении ее натуралистическому приему, оторванному от зерна мужественного и здорового ощущения. Искусство ждало и требовало обновления сценического приема и репертуара. Борьба же против устанавливающихся штампов и преодоление противоречий должны были начаться внутри самой студии.

К моменту смерти Сулержицкого Вахтанговым были уже осуществлены две постановки: «Праздник мира» и «Потоп». В них очень сказались примечательные качества его личности. Главную тему Сулержицкого об «оправдании человека» Вахтангов переживал со страстностью, его учителю незнакомой. Поэтому срежиссированные им пьесы появились в ином обличье и в них — по крайней мере теперь, когда мы знаем все сценическое дело Вахтангова, — {378} в них звенела уже та звонкая и пронзительная нота, с которою Вахтангов начал свою театральную работу.

По своему прошлому, по объему интересов, по характеру своего сценического дела люди разных поколений (Вахтангов был лет на десять моложе), Сулержицкий и Вахтангов были также людьми различных темпераментов. Вахтангов был не только страстен — он был нетерпим. Кроме того, он был человеком от театра и для театра. Он начал и кончил свою жизнь в театре. Он не завершал ее сценическим делом, как Сулержицкий, для которого театр оказался итогом жизни. Все — и борьбу, и проповедничество, и учительство — Вахтангов совершал в театре. Он был жаден до жизни, он вбирал ее в себя неутомимо, быстро, не останавливаясь на закреплении своих достижений. Он бросался в театральные поиски до конца, соединяя в этом и ответ на духовные запросы и ища удовлетворения неиссякаемому натиску фантазии. Это было строгое единство жизни. Его театральное мироощущение было его жизненным мироощущением. Он глубоко ощущал самую природу и существо театра — и не закрывал глаза на его неизбежную двойственность. Может быть, потому с такой предельной, почти яростной нетерпимостью создавал он свой театр; в конце концов из этого этического оправдания театра, которое было делом Сулержицкого, Вахтангов первоначально шел к его эстетическому пересозданию, затем к общественному.

Для Вахтангова было невероятно и оскорбительно оставаться в рамках привычного театра, с которым в силу простой и ясной ассоциации связывались напрасные представления о «жизненности» и «правдоподобии». Для Вахтангова встал вопрос о приемах, которыми острее и сильнее можно воздействовать на зрителя. Он ощущал первоначальный суровый материал театра, актера, его фигуру, его живое тело, он ощущал сцену и знал мощь сценического воздействия краски, света, бутафории, линии, графического построения мизансцен. Воспитанный Сулержицким, он жадно прислушивался к тому, что совершалось за стенами студии. Острый, впечатлительный, он каждое жизненное восприятие переводил в план эстетического творчества. Уверенно и быстро шедший по жизни походкой завоевателя, он жаждал последователей и учеников, которые строили бы с ним его театр. Он искал их на стороне, звал к себе, любил власть над людьми, которая придавала ему уверенность в своей силе, — и нашел таких людей все-таки в Первой студии. Он был беспокойнее, несправедливей {379} и ожесточенней Сулержицкого. Он хотел борьбы. Но, прежде чем перейти к новым театральным поискам, он — до конца, до предела, до прорыва в иные дороги — проник в учение Станиславского — Сулержицкого. «Праздник мира», «Потоп», позднее — «Росмерсхольм» (1918) — знаки того пути, которым шел Вахтангов и вместе с ним Первая студия. Но менее всего «зеркалом» актера мог быть и был режиссер Вахтангов — и в этом его отличие от Сулержицкого. Он вырывал из актеров, то, что было ему нужно, он пробуждал в них то, что он хотел, он погружал их в то мироощущение, которое он в них чувствовал и которое в них таилось неосознанно. Оттого его постановки так динамичны и так горячи. Вспомним «Праздник мира». Каким путем шел Вахтангов в обнаружении своей темы? Уже в этой пьесе Гауптмана, когда со сцены заструились сумеречные чувства и ощущения «семейной трагедии», обозначились — в области психологической разработки образа — внезапный взрыв страстей и внезапное же раскрытие человека. Вахтангов шел в своем творчестве путем прорыва в самые глубокие тайники душевной жизни человека: тогда, уничтожая привычную ткань пьесы, он вырывал из актера светлый взгляд или буйный взлет затаенных чувств.

Вахтангов разрушал сказку о «фотографичности» — он шел к истокам, к тому, что не поддается никакому фотографическому бытоизображению. В его режиссерском экземпляре «Праздника мира» сохранена такая режиссерская заметка (речь идет о семейном мире — мире в семье, надолго разорванной взаимным непониманием): «Бухнеры мирят. Твердо. Уверенно. В конце первого акта и в начале второго зритель должен доверять им. Когда же все собрались у елки — зритель должен почувствовать благодарность Бухнерам за то, что они так хорошо сделали такое большое дело. Чтоб первая вспышка на елке заволновала меня — зрителя, испугала и поселила опасения, досаду, зажгла желание броситься на помощь Бухнерам»[[337]](#endnote-337). Подробно разрабатывая пьесу, проникая в ее подтекст, связывая тонкими и сложными нитями актеров в их взаимоотношениях, Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, а актерски — тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, что он умел будить в актере. Этому он учился на «Празднике мира». Внезапный взрыв страстей, {380} освобожденных и раскованных, — первое следствие и первый метод его нового подхода. Так намечалось проникновение через наследство Сулержицкого к иным — оправдываемым ли этически? — творческим струям. Они должны были все время чувствоваться за сдержанностью исполнителя. Так, за видимым спокойствием нарастает будущий вихрь: один из героев «Праздника мира» «все время хочет остановить, закричать, не дать ей говорить»; другая «покоряется» ради третьего; «радостные и очистившиеся», они «готовы отдать все». Вырастают отрывки, озаглавленные Вахтанговым: «лед растаял», «мир возможен», «весна», «мир прочен» — пока не прорываются старые, сдерживаемые «призраки»: «в этом доме все кончено», «старый дом разрушен». «Каков будет новый. Его будут строить». Такова последняя запись Вахтангова, относящаяся к пьесе Гауптмана.

Вахтангов был проницательнее Сулержицкого. Он узнал закон контраста и прикоснулся к стихийным силам, которые будил в актере, которые, прорываясь, кричали со сцены и которые необузданно нарушали правильный лад исполнения. Они требовали заострения приема. Многим зрителям заостренная до предела тема «Праздника мира» казалась граничащей с истерией.

«Заострение приема» стало еще яснее в «Потопе». Самый сценарий пьесы звал на путь психологического контраста. Вахтангов так формулировал различные задания первого и второго актов. Первого — «Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле… И так не только сегодня, так всегда, так всю жизнь». И второго — когда всплыла опасность «потопа»: «Весь II акт — это покаяние. Радость и умиленность. Все очистились. Все правдивы. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты». Третий акт — возвращение первого. Вахтангов так описывал героев пьесы в режиссерских заметках: О’Нейль, который «известен за чудака» и за словами которого «чувствуется мудрость», Фрэзер, который «потерял состояние», у которого «нет ни гроша за душой» и который «больше всех хочет жить»[[338]](#endnote-338), и т. д. Это была, кажется, первая Америка на русской сцене. Соответственно американскому обличью пьесы, Вахтангов искал и заостренных приемов: пьеса вырастала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических {381} падениях, в обстановке американского бара с высокими стульями, питьем коктейлей и т. п. Ночная пляска под рев набегающей воды, вероятно, никогда не забудется зрителем. Вахтангов искал характеристики «американцев»: в дневнике его приведены выдержки из книги Дэвида Мэнри «Американцы»; из нее взял Вахтангов подтверждение тому «лихорадочному темпу», который он искал в постановке, такие детали, как визит клиента («входит человек, быстро направляется к прилавку, заказывает себе порцию супа, мигом опоражнивает тарелку, затем спрашивает цыпленка, препровождает кусок за куском в рот, хватает торт, расплачивается, исчезает» — «господствует привычка — есть на скорую руку»).

Когда постепенно из простого рассказа о простых американских людях вырастала буйная и страшная история о борьбе за существование, о грозящей гибели, о возвращавшемся всегда суровом дне, Вахтангов переводил действие из плана ежедневного бытоизображения в более обобщенный. Рассказывали, что Вахтангов мечтал об обновлении режиссерского рисунка «Потопа» — ему хотелось изобразить Америку долларов и золота; ему хотелось во всей внешности спектакля подчеркнуть буйство и роскошь: американцы должны были блестеть сплошным золотом зубов, ритм их движений должен был быть категоричен и резок, — что только намечалось в ранней редакции «Потопа». Впрочем, в «Потопе» кроме первоначальных путей заострения приема и контраста лежал еще иной путь: как и в пьесе Гауптмана, Вахтангов хотел прорваться к трагическим и обобщенным образам. Так прозвучала его третья постановка, «Росмерсхольм», осуществленная после смерти Сулержицкого.

Технически в «Потопе» наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках студии. Заключались они во все возрастающей четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма, преувеличенности. Была преувеличенность и детализация в том Фрэзере, как его показал Чехов, была она и в других исполнителях «Потопа».

Студия неосознанно искала новых методов пробудившемуся творчеству. После «Потопа», в первые послереволюционные годы, резко меняется репертуар. На смену Диккенсу на сцену студии приходят Шекспир, Д’Аннунцио и Словацкий. В течение нескольких сезонов студия ставит «Двенадцатую ночь» Шекспира (режиссер Б. М. Сушкевич; {382} 1917), «Дочь Иорио» (режиссер Н. Н. Бромлей; 1919) и «Балладину» (режиссер Р. В. Болеславский; 1920). В постановке шекспировской комедии, трагедии Словацкого и модернизированной трагедии Д’Аннунцио студийцы искали выхода требованиям, которые уже носились в воздухе, но которые внутри студии, может быть, и не нашли четкой словесной и художественной формулировки. Было естественно обратиться к высокому героическому и комедийному репертуару. Многие из постановок были задуманы еще при жизни Сулержицкого. От психологических проблем студия переходила к большим масштабам и монументальному творчеству. Между изживаемой «студийностью», уже сыгравшей свою роль, и еще неоформившейся «театральностью» — тягою к «большому театру» — происходила скрытая, но жестокая борьба. На маленькой сцене, в тех же привычных декорациях, в которых по-прежнему противозаконно соединялись сценическая условность сукон и натурализм деталей с игрой, явно сочетавшей наследие первых студийных лет с возрастающей волей к актерскому творчеству. В противоречиях психологических и театральных оправданий, продолжая опыт примирения «жизненного» и «монументального», совершались противоречивые постановки названных пьес. Повторяю: «готовность к творчеству» говорила внятно, но еще не имела определенного исхода; последующие постановки Вахтангова — и «Эрик XIV» и более ранний «Росмерсхольм» — понятны только в окружении остальных опытов студии. Путь между «Росмерсхольмом» (1918) и «Эриком» (1921) — путь обнаружения тех выводов, которые следовало сделать студии. Новые работы Вахтангова совершились в следующем окружении.

«Двенадцатая ночь» колебалась между лирической комедией и яркой буффонадой. Лирическая комедия возвращала к принципам Художественного театра, по которым лирика совпадала с музыкальностью: все сцены возлюбленных шли на фоне музыки; но лирика уступала место буффонаде; буффонада заглушала лирические ноты и захватывала зрителя яркостью положений и намечающимся гротеском образов. «Остранение» стало законом для построения комедийных образов; они были гиперболизованы (но отнюдь не шаржированы) в духе «доброй старой Англии»; ярче всего это сказалось на Мальволио, который занял в спектакле благодаря исполнению Н. Ф. Колина место «первого комедианта труппы». Маленькая сцена студии казалась незначительной для Шекспирова театра; {383} но хитро устроенная система занавесей позволяла быстро и энергично переносить действие из одного места в другое и сменять картину картиной, она была остроумным техническим средством для маленькой сцены; при первом же перенесении спектакля на большую сцену явственно обнаружились и бедность обстановки и неуниверсальность самого принципа Актерское же исполнение — простое, ясное, но в иных образах державшееся за рамки психологических соответствий и старой «характерности» Художественного театра (хорошо разделанный смех, детализация физических задач и т. д.) — требовало большой сцены; помещение студии глушило и давило актера. Быстрый темп и психологические паузы, резкость в обрисовке образов и их психологическая детализованность, плакатность положений, яркая подача слова и лирический шаблон находились в непримиримом противоречии. Постановка шекспировской комедии говорила об одном — о неосознанном стремлении к «большому театру». В спектакле явно сквозила жажда ясной и громкой игры и менее явной была основа, из которой органически и закономерно могли вырасти новые приемы игры. Актерское творчество, ширясь и развиваясь, часто теряло первоначальные уроки и забывало иные из заповедей; то же было и в этом быстром и веселом спектакле, обнаружившем волю к игре и рост отдельных актеров; внешняя же форма спектакля была такой, как описано выше.

«Балладина» и «Дочь Иорио» отвечали другому стремлению студии, такому же естественному, как стремление к буффонной комедии. Это было разрешение трагедии. Может быть, не во всем был удачен выбор пьес и не во всем был верен режиссерский подход. «Балладину» ставил Болеславский, о стремлении которого к монументальности и большому масштабу мы в свое время говорили. По самому существу своему «Балладина», соединяющая требования фантастики и героизма, взывала к большой, разнообразной режиссерской фантазии. «Дочь Иорио» переносила действие в итальянскую горную деревню; «пастушескую трагедию» о колдунье и влюбленном в нее пастухе, требовавшую первоначальности чувств и «первобытности» ощущений, автор заковал в декадентские и стилизованные формы; эти формы надлежало разрушить и взорвать. Ни задачи «Балладины», ни задачи «Дочери Иорио» не были в целом разрешены студией.

В постановке «Балладины» не было достаточной смелости, чтобы порвать с этнографической окраской, и не {384} было достаточной глубины, чтобы через этнографию дойти до истоков народного творчества, которое говорило в пьесе Словацкого. Это был путь компромисса. Этнографичность, фантастика, напряженный трагизм перемешались, не выделив и не определив единого стиля постановки; смешались стиль героической декламации и наивность пастушеской пасторали. Порой трагедия переходила в мистическое действо, окруженное таинственным светом, мерцающими огнями, жуткими тенями, в которых исчезали герои «Балладины». Порой пастораль переходила в слащавость пейзанства; через «Балладину» выглядывал «Сверчок»; порой, преодолевая устаревшие маски, в иных из исполнений звучал холод настоящей трагедии. Сказочные образы Гопланы, Искорки и Хохлика терялись и бледнели среди серости сукон и бедности красок. В «Балладине» режиссер не открыл особого мира фантазии и героизма, он соединял различные приемы и формы, оставшиеся от прежних лет, и мужественно пытался разрешить вставшую задачу трагедии. Пути к трагедии остались неизвестны. Неизвестны они были и постановщикам «Дочери Иорио»; господствовала боязнь проститься с режиссерскими приемами, которые связывались в представлении студии с законами внутренней техники и внутреннего оправдания образа. Задача освободить первобытную суть трагического столкновения, положенного в основу пьесы, не была достигнута; господство приемов душило и давило то, что бурлило внутри студии. Так обозначилась главнейшая опасность для студии — опасность, которая заковывала и стесняла свободу ее творчества: власть старого приема построения спектакля, то есть как раз то, что менее всего было существенно в раннем творчестве студии.

Власть старого приема тяготела и над актером. По существу, режиссура более внятно отразила происходившее с актером. Актеры играли, придерживаясь старых приемов, часто пользуясь паузой, быстрым взглядом и четкостью мимолетного движения. Однако иная насыщенность образов требовала и нового приема. Их еще не знали актеры и часто, покидая привычную почву, впадали в ту «театральность», которой отмечена игра актеров большинства театров и которая органически чужда принципам актерского мастерства студийцев. Тогда возникала бурная и звучная декламация, патетика жеста, условность походки и, стыдливо исчезнув, уступала место «спасительной привычке»; или же, заменяя насыщенность возбужденностью, актеры в поисках трагического переходили к подчеркнутости {385} обнаженных и болезненных чувств; пользовались внезапным и острым криком, резкостью неожиданного жеста; оправдывались опасения, часто высказывавшиеся их руководителем, — о возможности для Первой студии проникновения истерии на сцену. Первая студия металась между закостенением приема и зовами все более и более влекущей «театральности».

В таком окружении работал Вахтангов. Он искал исхода наметившимся противоречиям. Вопрос лежал в искании органического выхода и в борьбе против закостенения приема. «Росмерсхольм» и «Эрик XIV» явились результатами опытов Вахтангова. В «Росмерсхольме» Вахтангов довел до предела внутреннюю насыщенность образа, заковав его в строгие и сдержанные формы. То, что десять лет назад не удалось Вл. И. Немировичу-Данченко в первой постановке «Росмерсхольма» в Художественном театре, на этот раз удалось Вахтангову. Он воспринял пьесу как трагедию. На режиссерском экземпляре запись Вахтангова: «Ибсен драматургичен» и рядом: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов». Вахтангов хотел на сцене обнаружения «больших, как глыбы, образов». Сквозное действие шло для Вахтангова «от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера». В противоположность только обострению чувств Вахтангов заставил актера и мыслить. Мысль, которая сливалась с чувством, вскрывалась в его постановке. Он искал основы драматического столкновения: «Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера»[[339]](#endnote-339). Он требовал, чтобы в обнаружении сквозного действия и драматического столкновения «актеры не переигрывали», чтобы была достигнута строгая и законченная простота, чтобы каждый кусок был акцентирован и четок (без акцентировки — «погружение в сон. Это не театральное впечатление»). Он требовал «крепкой сценической дикции», путем внутренней работы он пробуждал в актере стихийное, подсознательное ощущение и остроту мысли: метод, намеченный им в предыдущих постановках, дошел до логического завершения. Насыщенность образа и сдерживаемая страстность прорывались в иные моменты бурей взволнованных чувств: жест сделался острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым. Тогда чувство и мысль «вопили, хохотали и кричали» на сцене: «комнатность» исчезала перед глубиной разъятой Вахтанговым темы. Особенно ясно было это на образе Бренделя. {386} Вахтангов писал, что «Брендель помнит Росмера как идею, помнит его, как помнят аромат». Таким странным («остранение») явлением проходил по сцене Брендель. Он появлялся из сумерек и исчезал в сумерки. Когда он говорил с Ребеккой об отрубленном пальчике, слушатель соприкасался с таинственной и холодной речью. Декорации, обозначавшие дом Росмера, были предельно просты и сводили детали до минимума, а использование суконного портала до максимума. В качестве одного из основных режиссерских приемов Вахтангов пользовался светом: то погружая сцену во мрак, то ослепляя ее светом, то бросая световые блики — он такими простыми средствами обозначал дом Росмера, близ которого ходят привидения и жить в котором тревожно и сумрачно. В декоративном оформлении получил обозначение не только жизненный, но и особый сценический мир. В утверждении особого мира, в котором происходило действие «Росмерсхольма», было первое декларативное значение деятельности Вахтангова. Оно позволило ему в дальнейшем освободиться от обязательства жизненных правдоподобий. В утверждении единства мысли и чувства и предельной насыщенности образа при максимальной сдержанности заключалось второе достижение Вахтангова. В освобождении подсознательных и стихийных ощущений — третье. Так Вахтангов сделал последние естественные выводы из учения Сулержицкого и конкретизировал его работу. Так мудро и скупо он сосредоточивал актерскую волю, чтобы через нее найти новые актерские приемы.

Значение новых деклараций Вахтангова было не в их новизне. Их новизна была сомнительна. «Левые» (Мейерхольд) и «эстетические» (Таиров) театры разрабатывали проблему новых средств сценического воздействия и «единого стиля» спектакля. Для Вахтангова суть лежала не в новизне деклараций, а в органическом появлении таких лозунгов из существа работ самой студии: без ломки старого принципа, но во имя его наиболее свободного и плодотворного применения. В «Росмерсхольме» обозначился прорыв не только к психологическому зерну роли, но, более того, к творческому зерну личности актера. «Эрик» подтвердил находку Вахтангова. Своеобразный мир трагедии родился из освобожденных волею постановщика подсознательных и стихийных сил актера и угаданных актером таких же качеств образа; они переливались в формы, для которых заострение приема, «остранение» и метод контрастов были только преддверием. Вахтангов был {387} во многом эклектичен. На него влиял «левый» театр, ранее чуждый Первой студии, «левый» театр, понимаемый чрезвычайно расширительно, начиная от Камерного.

Об «Эрике» Вахтангов писал: «Это — опыт студии в поисках сценических, театральных форм для сценического содержания (“искусства переживания”). До сих пор студия, верная учению К. С. Станиславского, упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили студию наши дни».

Те изменения, которые Вахтангов произвел в студии, для него тесно связаны с современностью. В его дневнике сказано: «Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности. Это революция требует от нас убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности». Вахтангов не только указывал пути внутреннего творчества, но разрушал средостение между студией и другими театрами, студией и жизнью, гремевшей за ее стенами. Он требовал внутреннего обогащения актера, он требовал, чтобы театр взглянул на мир по-иному: «Мы нашли изумительный способ не копировать жизнь, в чем нас упрекают, а быть самой жизнью, и это надо разрушить»; он хотел освободить личность актера: «Наше пресловутое перевоплощение убило личность актера и сделало то, что на сцену идет не актер, а Ив. Ив. жить». Он не боялся заимствования иных режиссерских приемов, так как подчинял их своему независимому и очищенному принципу. В «Эрике» объединились в общем мироощущении понимание пьесы, мастерство постановщика и приемы игры. Тема пьесы по Вахтангову: «Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет». Эрик XIV, оправданный человечески, тем не менее обречен: в нем слились противоречия власти. Вахтангов характеризовал его так: «То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный {388} и сомневающийся… Он, сотканный из контрастов, неотвратимо должен уничтожить себя. И он погибает». Эрик был в интерпретации Вахтангова не историческим королем Швеции, а обобщением королевской власти, соединенной с личной тягостной судьбой: «Пылкий поэт, острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем». («Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна. И рядом, в той же таверне “Сизый голубь”, обретает гуляку и негодяя, который “кончит на виселице”, — Персона, делает его своим советником, ибо “он друг, он брат, он хороший человек”. Юлленшерн получает удар ногой в спину. Персон попадает в опалу…» и т. д.) Он колеблется между пафосом человека и противоречиями власти. Обобщение образа привело соответственно к обобщению театральной формы в плане своеобразного экспрессионизма. Вахтангов писал: «Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга… поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности. И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый — придворные — монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой — Монс, Карин, Макс — темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов — все продиктовано чувством современности»[[340]](#endnote-340). Излюбленный Вахтанговым прием контраста вырастал до его обнажения: противоположение «мертвых» и «живых» вскрывало субъективное отношение режиссера и актеров к изображаемым событиям. Гротеск переставал быть только сценическим приемом, а шарж — первоначальным сценическим эффектом. Вахтангов обрушился тяжестью своего гнева на одних и подарил любовью других. В этом «мире театра фигур» «обреченный на контрасты полутонов Эрик» поставлен «между двумя определенно, резко сложившимися типами фигур — каменных и живых». Отсюда «массивность каменных фигур» была явно подчеркнута «весом их тела, одежды и лаконичностью слов»; отсюда же вырастали «полнокровие и человечность» живых фигур; «полный, мясистый тон слов, одежд и тел». Вахтангов не избежал противоречий. Спектакль казался сработанным при помощи двух противоположных методов; закон контраста не получил конечного эстетического оформления: в изображении массивного, {389} враждебного ему мира Вахтангов поднимался до высот насыщенною экспрессионизма, а в изображении «мясистого мира живых» легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов и т. д. — вероятно, для обобщенных и отвлеченных фигур уже был подготовлен путь другими мастерами сцены.

Вахтангов боролся против закостенения приема. Признавая принцип свободной и мужественной установки на творчество, он делал акцент на моменте творческой активизации в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ. И он просил «не забывать, что это театральное представление». Первоначально он думал найти для «Эрика» пролог, в котором можно было бы напомнить зрителям о «представлении», и категорически восклицал, присоединяясь к общему течению реформированного театра: «Раз навсегда надо убрать у зрителя необходимость подсматривать. Зритель все время должен чувствовать себя в театре, а не у дяди Вани. Надо приезжать в театр, а не к Войницкому. И надо, чтобы театр был театром. Вы не заметили, что слово “театральность” было раньше ругательным. Потом настал период, когда о нем не упоминали, а теперь мы уже слышим: “это не театр”, “здесь мало театральности”, “даже слишком театрально”. Очевидно, бессознательно появляются новые требования и даже ищется меритель (мало — много). Надо играть скульптурно».

В дневнике есть одна запись: «Молниеносность переходов фигуры Эрика из тона в полутон — тела, одежды, фигуры». В «Росмерсхольме» Вахтангов придал насыщенным образам графику волнующих и скупых движений, которые были сгущенными знаками скрытых чувств и ощущений. Еще более в «Эрике». Тревога и обреченность — основные музыкальные ноты спектакля. Вахтангов передавал их не только построением образов, но и графическими линиями движений. В одной из рецензий писалось: «Идет последнее действие “Эрика”. Близятся войска. Скоро они охватят дворец. И уже гул, не то жалобный, не то зловещий, доносится издали. Во дворце тревога. И в центре сцены стоит Эрик со своим прокуратором. Таково задание: надо дать “тревогу во дворце”. И вот неслышно показывается крадущийся, словно катящийся придворный. Он не останавливается на оклик короля. Это небывало. Это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет встревоженный второй придворный, из противоположной кулисы. {390} Благодаря системе площадок — небольших ступенек, подобно папертям на сцене — создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке (в то время, как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша), создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец *сразу* пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, не суетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей и, создав кучки (“шушукаются!”), проведя одного придворного мимо такой кучки (“каждый за себя! спасайся кто может”) и разведя их всех по диагоналям в разные углы (“крысы разбежались”), он за полминуты создал впечатление *опустевшего* дворца».

Насыщенность образов совпала с волнующей насыщенностью движений. То же было и во внешней стороне спектакля, который надлежало обозначить: «Страшный мир Стриндберговой трагедии». Как каждое движение актера, так и каждая деталь декораций имела свой — и внутренний и сценический — смысл. Театрально воздействуя, прием обнаруживал восприятие Вахтанговым обреченного мира. Он писал: «Королевская власть… обречена… Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах»[[341]](#endnote-341). Кто-то из критиков писал, что спектакль был колючий. Вернее, он был разящим и беспощадным. «Огромные, из прямых, местами обломанных линий колонны, глыбы не то дворца, не то тюрьмы. (Тюрьмы для Эрика?) Лабиринт переходов, лесенок, площадок создает неподдающуюся отчетливому восприятию, обманывающую перспективу… По этим лесенкам, переходам бесшумно двигаются, шныряют придворные. Встречаются, переглядываются, шепчутся, расходятся». Может быть, Вахтангов не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического. Так совершилась встреча Вахтангова с днями революции. «Эрик» был результатом и оформлением того, что Вахтангов по преимуществу эстетически воспринял в революции. Мне не раз уже приходилось указывать, что в первые годы революция воспринималась многими художниками в плане эстетического и этического, а не социального ею заражения. Так революция откликнулась на театре: на сцену переносились ее разрушительные, стихийные силы. Не так ли, по существу, рисовал революцию Мейерхольд, {391} когда создал «Землю дыбом» или «Смерть Тарелкина»? Для Вахтангова тема революции развивала мысли, ранее прозвучавшие в «Потопе» и «Росмерсхольме», конечное решение она получила в «Гадибуке» (студия «Габима»). Его единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок — освобождение человека ценою страданий и крови. Тема его театрального дела — освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы.

Вахтангов принес в студию знание силы жеста, при помощи которого он могущественно управлял зрителем; особый холод, знание холода, которое давалось актеру уверенным знанием своего дела; он узнал беспощадность и суровость жизни, но, приняв ее, искал эстетических покровов, которыми мог сделать свою тему доступной и убедительной для зрителя: Вахтангов был лукавый и самоотверженный мастер. В «Эрике» он бросил на сцену тревогу, которой была наполнена жизнь тех лет; противоречивую постановку Стриндберговой трагедии нельзя отделить от Москвы тех лет, от разрушенных домов, красных знамен, уличных плакатов, марширующих отрядов Красной Армии, резких прожекторов, освещающих ночное небо над Кремлем, одиноких автомобилей, прорезающих улицы, слухов, бегущих из квартиры в квартиру. Ее идеологическая ценность незначительна, и те слова о королевской власти, в которые она отливается, легко покажутся упрощенными. На самом деле это был крик человека, очутившегося «между двух миров» (как и называлась следующая, последняя постановка Вахтангова на этом пути — «Гадибук»). И, прорвавшись, этот крик и тревога дали тему об обреченности, щемящую боль основного образа, четкость линий и движений, предельную насыщенность. Для Вахтангова постановка «Эрика» была ответственна. Он стремился вызвать ею ответный крик и ответный вопль в зрителе. Он находил, заимствовал и изобретал приемы и кидал их в зал, чтобы жестом, взглядом, движением наполнить зрителя ощущением революции, которое было в спектакле, хотя никаких знаменательных и громких фраз о революции сказано не было. Может быть, и даже наверное, спектакль был эстетически незакономерен и лишен единого стиля. Он казался и на самом деле был эклектичен. Но его недостатки несущественны по сравнению с тем, что оформлял в нем Вахтангов. «Эрик XIV» был спектаклем о восемнадцатом — двадцатом годах. Вахтангов шел к обобщениям; раскрывая трагическое, еще не {392} преодолев его, он указывал пути трагедии. Преодоление трагического подарило «Габиме» «Гадибука».

Для студии «Эрик» прозвучал мощно и волнующе. Затронутое Вахтанговым в «Эрике» ясно и до конца раскрылось в постановках, осуществленных им в других театрах: в «Принцессе Турандот» и «Гадибуке». Новизна подаренных им студии приемов отразилась на следующих постановках студии смутно и туманно. Нельзя было уже не понять, что жест и слово сами по себе возбуждают в зрителе подсознательное ощущение, которое не всегда можно вызвать иными способами. Так появился «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей — пьеса, которую хотел ставить сам Вахтангов, но вследствие его болезни постановка перешла в руки режиссера Б. М. Сушкевича. Постановка шла по линии «Эрика». Как «Эрик» совпал с волей к театру больших масштабов, так и «Архангел» отвечал тому же стремлению. Но в то время как «Эрик» оставался, по существу, психологической, а во многих отношениях иррациональной трагедией, «Архангел Михаил» пытался перевести в план философской проблемы то, что в «Эрике» было дано как не до конца осознанное ощущение. «Архангел» говорил об иррациональных вещах путем рационалистических построений. Пьеса названа трагическим фарсом. Один из критиков, по мнению которого в пьесе «есть нечто родственное с андреевскими пьесами, с большею, однако, насыщенностью и с большею кощунственностью», так сформулировал ее задания: «… показать безграничную мощь, неисследованные возможности человеческого духа и его повелительное, покоряющее присутствие в произволении высокого человека и показать закон этого духа, карающего того, кто духу своему изменил».

Пьеса и центральный образ очень влекли Вахтангова. Сложная по теме, она еще сложнее по формам и по противоречивости образов. Запутанность положений отвечала запутанной концепции автора. Отпечаток средневековья лежит на пьесе. Написанная стихами, она часто скрывает логический смысл за сложной словесной инструментовкой и словесными инкрустациями. Более чем в какой-либо другой пьесе, надлежало прорваться к четкости и ясности в ее сценическом воспроизведении и к зерну того мира, который раскрывался в «мистическом» трагифарсе. В «Архангеле Михаиле» разрыв со старыми методами инсценировки звучал явно, но не был и не мог быть доведен до конца. Спектакль был сумрачен и тяжел. Тяжестью и громоздкостью веяло от декорации, от сложных, монументальных {393} лестничных маршей. Трехмерные декорации смешивались с обычными плоскостными. Смешение стиля мешало восприятию тяжкой и, по существу, лишенной философского смысла пьесы. Актеры хотели играть монументальные и широкие образы, но в большинстве бродили ПО сцене беспомощно, не зная точного сценического рисунка. Заповедь Вахтангова не воплотилась в живую реальную действительность, и то, что билось около этого спектакля, не прорвалось в четкость сценического построения.

В момент ее постановки Вахтангов умирал. В пьесе было заключено многое из того, что он любил, но что до зрителя не дошло. В ее модернизированной форме, в срывах диалогов, в искривленных образах Вахтангов чувствовал пафос отрицания, который был ему во многом свойствен. Самый бунт Вахтангова против навыков Художественного театра был так горяч и неистов, его отрицание так безудержно потому, что Вахтангов глубоко чувствовал свою единокровность с ним и тем неистовее и необузданнее сбрасывал с него истлевающие и ветхие одежды. В противовес старому Художественному театру Вахтангов любил игру и подчеркивал свою любовь к игре. Тем ближе для него становился трагический, почти шарлатанский фарс Бромлей. Мистическая по своей природе пьеса «Архангел Михаил» имела оборотной стороной и злую, издевательскую над мистикой насмешку. Пафос отрицания был в Вахтангове поддержан и усилен революцией. В его постановке «Архангел Михаил» мог быть криком «человека между двух миров», может быть, еще более острым, чем в «Гадибуке». Уже больной, Вахтангов писал, что «“Архангел Михаил” — это явление на театре, явление первичное»; «волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас»[[342]](#endnote-342). Но принужден сознаться: «Если это будет сегодня — то произойдет чудо, но в “завтрашней” победе я убежден».

Во всем его творчестве и страстной борьбе за создание собственного мироутверждения такая двойственность знаменательна и по отношению к духовным проблемам. Древнюю тему о жизни и смерти он переживал со всей страстностью, ненавистью и отчаянием. На сцене она впервые была явлена с такой силой и горячностью Вахтанговым. Он был — не нужно бояться слов — художником-натуралистом, проникающим к истокам жизни; человеком, освобожденным от туманных мечтаний, — беспощадным разоблачителем жизни. Он любил конкретный материал театра и через его особенную театральную природу {394} нес зрителям свою личную правду и осуществлял свое жизненное дело. Предельная страстность к жизни отличала этого человека настойчивой и упрямой воли. Каждая постановка была звеном в раскрытии и построении единого мироощущения. Хитро и мудро переводя студию в театр, он продолжал хранить единое мироощущение. Из плоскости личных добрых взаимоотношений он переводил театр к единству творческой жизни и творческих встреч. Он сделал выводы из учения Сулержицкого и обострил эти выводы. За легкостью его мастерства, за обаянием его личности всегда будут сквозить жадность к творчеству, пронзительность последнего знания, беспощадная суровость в изживании своей короткой глубокой жизни — единственный памятный образ Вахтангова. Он оправдывал эстетическое дело театра темп внеэстетическими ценностями, к которым он властно приковывал внимание зрителя. Он не сделал еще последних выводов, когда смерть его унесла. Лицо его театра только вырисовывалось. Он поспешно испытывал последние достижения современного театра и не нашел конечного ответа на поставленные вопросы, но утвердил уже первоначальные основы этого театра.

Студия снова потеряла человека, который имел все, чтобы быть вождем. Мейерхольд писал: «Он приготовил себя, чтобы начать, и… умер… “Предварительным действом” будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов»[[343]](#endnote-343). Тем ответственнее задача тех, кто принял его наследство — Первой и Третьей студий МХАТ.

## 3

Каковы же были те актерские силы, которые осуществляли задания Сулержицкого и Вахтангова? Первоначальным принципом актерского исполнения было жадное стремление примирить правду актера с правдой человека. Ложь актерской игры думали преодолеть тем, чтобы целиком и вполне стать играемым человеком. Нужно было стать и быть героями «Праздника мира» или «Гибели “Надежды”» — такими, как они показаны в пьесах, с их привычками, манерами, с неизменным скрытым зерном роли: взамен притворства встало перевоплощение. Дело шло о том, чтобы не только казаться каким-нибудь Гертом или Барендом, но по существу, в особом художественном смысле зажить их чувствами. Чем дальше шло такое стремление, тем убийственнее было оно для игры. Из области эстетического {395} «оформления» чувств и зерна легко было перейти к их житейскому и категорическому повторению. Актер, вместо того чтобы овладеть чувствами образа, сам покорно им подчинялся. Богатство и свобода внутренней техники оборачивались противоположной стороной: они тяготели над актером мелочностью бытовых характеристик и детализацией обыденных ощущений и все менее исполняли свое сценическое назначение — воздействовать на зрителя, взволновать его, наполнить бурей ответных чувств или мыслей. Понимаемое в этом смысле «перевоплощение» на самом деле не убивало лжи «представления». Оно переводило ее в другой, более скрытый и утонченный план.

Пробуждая аффективные чувства, «перевоплощение» стремилось тесно слить актера с образом, сделать их неразрывными; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и подробными ощущеньицами; оно захлестывало актера. Актер бывал принужден или лгать не только внешне по-актерски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощущения, «притворяться» не только внешне, но и внутренне; или, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа. И в том и в другом случае первоначальная ложь уничтожена не была — «притворство» оставалось и художественного разрешения задачи не достигалось.

Вахтангов сквозь зерно образа прорвался к зерну личности актера. Он заново утвердил начало творческой игры, найдя в нем основу театра. Игра возникла отнюдь не как бесплодная эстетическая форма и не как театральный штамп. Через «систему» Вахтангов пришел к утверждению монизма, единства актера. Он искал не столько примирения коренной и роковой раздвоенности, сколько раскрытия первоначальной, единой воли к игре — творческой воли к строению из себя образа и передаче его силою жеста, взгляда, слова, немого перехода. Так обнаруживалась и передавалась внутренняя правда актера, которая могла и не совпадать с обычной, комнатной правдой человека. Вахтангов ринулся к существу человека-актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду. Вместо того чтобы превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера — и {396} тогда все приемы «системы» зажили по-новому ярко, смело и свободно. Он очищал «систему» и приемы ее проведения от вторичных наслоений. Он возвращал ей ее первоначальный смысл. Он снова поставил вопрос о смысле и назначении «системы» — то есть все о том же пресловутом «внутреннем оправдании» актера.

Установке на творчество, которую подарил студии Сулержицкий, Вахтангов дал строгое оформление. В переходные моменты существования в студии появилась и противоположная «житейскости», но не менее явная опасность «актерства». Вахтангов пытался отлить в строгие рамки то, что будил в актерах Сулержицкий, что еще неистовее и принудительнее освобождал сам Вахтангов и что иначе могло исчезнуть в расплывчатости утомляющего психологизма или традиционного актерства. Он стал учить учитывать актерский материал, точно рассчитывать движения, быть строгими и острыми, властвовать над зрителем, волноваться от сознания своей сценической власти — власти жеста, звука, слова; быть более наполненным внутренне, чем это показывать внешне. Так говорило его неписаное, а может быть, и несказанное, но из его постановок вполне явное актерское учение. Ему пришлось преодолевать любовь к «малым делам» и «скромным чувствам». Вспомним, однако, что «остранение» и «заострение» намечались в актерской области — и в дикции, и в мимике, и во внутреннем рисунке образа — еще до Вахтангова. Вахтангов очищал накопившиеся за долгую работу студии актерские приемы и, безжалостно отбрасывая одни из них, по-своему оформлял другие. Искусству неслышной походки, быстрого взгляда, пересекающихся взоров, брошенного слова — искусству, которое воспитывала студня, — он дал обостренность современного экспрессионизма. Психологическому зерну он давал сценическую оправу. Отсюда возникли: пляска в раннем «Потопе», сдержанная страстность, которая пронизала «Росмерсхольм» и сделала отрывистую речь его героев такой строгой, и, наконец, странные, медленные образы Эрика или Королевы, проходящих по переходам безнадежного дворца. Вахтангов музыкально и ритмически оформлял беспорядочную и светлую душевность ранних постановок студии.

Как Сулержицкий и Вахтангов стали знаменем студии в области режиссуры, так М. А. Чехов стал ее знаменем в области актерской. Он был в числе ее первых участников и организаторов. Начиная от ранних опытов студии и кончая «Эриком XIV» и «Архангелом», он находился {397} в числе ее основных строителей — все его крупные роли сыграны в студии. И только Хлестаков — вне ее стен, в самом МХАТ. Его актерский путь — путь студии. Как в пьесе Гейерманса или в «Празднике мира» заключалось много утонченного и сгущенного психологизма, скрывавшего зачастую подлинное зерно творчества, было много психологизма и в первых шагах Чехова. Как «Эрик» оказался поворотом и переломной эпохой ее жизни, так и Чехов в «Эрике» утвердил себя и свою особенную личность окончательно. Но, когда говорят о Чехове, интересен не размер его дарования, а его особенный облик, который делает его родственным Сулержицкому и преимущественно Вахтангову. Вне Чехова невозможно понять актерские пути студии. Он сконцентрировал, довел до предельной остроты то, что жило во всех актерах студии, но у него нашло самое яркое выражение, может быть, именно потому, что сила и мощь этого замечательного мастера — в том совершенно личном зерне, которое он несет и которое делает резкими и яркими приемы его игры и особенности его индивидуальной техники. Несмотря на то, что он играл не много ролей, его актерский облик вырисовывается полно и ясно.

Первой его ролью был старик Кобус в «Гибели “Надежды”». За ней последовали Фрибэ («Праздник мира»), Калеб («Сверчок на печи»), Фрэзер («Потоп»), Эрик XIV, мастер Пьер («Архангел Михаил»). Позже он включил в этот список и Мальволио («Двенадцатая ночь»). Последней его ролью был «Гамлет» в сезон 1924/25 года.

На первый взгляд могло казаться, что этот актер предназначен для Достоевского. Первая студия, ставя ранние постановки, смотрела в отраженное зеркало идей и чувств Достоевского; Чехов, играя в этих пьесах, совершенно несомненно прикасался к идеям и ощущениям Достоевского. У Чехова было обостренное восприятие мира. Обостренное — до болезненности. У его героев — обнаженные чувства и раздражительная чувствительность. Неожиданно совершается их реакция на воздействие внешнего мира, и предвидеть их ответный отклик на события невозможно. Они живут согласно особой логике и особой психологии. Тесно связывая их с реальной жизнью, Чехов, однако, доводил до предела воспринятые им черты образа. И внутренняя сторона играемого образа — его психическая жизнь, его духовное зерно — и физиологические его качества сочетались у Чехова в противоречивый силуэт «странного человека».

{398} Если искать для Чехова подходящей классификации по типам актерского творчества, то окажется, вероятно, что Чехов — актер эксперимента. Он — экспериментатор над душевными и физиологическими качествами человека. Он неизменно выделяет и бросает на первый план отдельную черту, гиперболизирует ее до предела и подчиняет ей все остальные. Он играет Мальволио старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний. Иным возбужденная мечтательность шекспировского героя могла показаться патологической. Это была смесь смешного и отвратительного. Радовало мастерство художника и отталкивал густой натурализм почти неприличного юмора. Но наличие физиологических подробностей, рассеянных по многим ролям, приобретало особенную окраску — ненависти к физиологическому началу, враждебной жажды его уничтожения. Тема Мальволио — «унизительные порывы плоти». Нельзя было представить эту тему более резко, чем сценически делал Чехов, изображая похотливого старика Шекспировой комедии. Чехов умел передать радость и свет на сцене; он делался резок и уничтожителей, почти презрителен, когда встречался с мотивами противоположными; его ирония становилась тогда ожесточенной и озлобленной иронией — и явно напоминала о Достоевском и его традиции.

В его первых выступлениях доля патологии несомненна. Вспомним дремлющего Кобуса с конусообразной головой, с угасающим и безжизненным старческим взглядом; вспомним пьяного вздыхающего, бормочущего, издающего странные нечленораздельные звуки Фрибэ из «Праздника мира», верного, как пес, послушного, угрюмого Фрибэ. Это была философия старчества и философия пьянства. Чехов экспериментировал: он выделил в каждой из этих ролей одну жалостную, звенящую ноту — ноту умирания и безотрадного пьянства, и она мучительно и неустанно в них звенела. Все остальные детали были подчинены ей. Слабые, бледные облики вырастали как болезненное явление странных миров.

В этом мог быть для Чехова срыв. Он мог окончательно стать экспериментатором болезненности, оперировать только над нездоровыми и упадническими ощущениями.

Спасение шло из его вполне замечательного и своеобразного мироощущения. Он неожиданно принес «оправдание патологии». Каким образом? Казалось, что «оправдание патологии» немыслимо, потому что, что же могло быть более разъедающим и соблазнительным, чем оправдание {399} болезненных ощущений: оправдание в равной мере означало бы и утверждение. Тут действительно и коренилась скользкая позиция, занятая Чеховым; он мог или стать победителем, или быть побежденным — горько, окончательно, без надежды вновь подняться. Дело шло о том, какими же путями приносил Чехов в искусство свое парадоксальное «оправдание патологии», и о том, что же именно достойное оправдания он в патологии находил.

Старый мастер игрушек, дряхлеющий Калеб, обманывает дочь и лжет ей ради ее счастья — и все хитросплетения диккенсовской «рождественской сказки» были сведены у Чехова к одной черте — заботливо-мучительной любви старика к своей чудесной слепой дочери. Неудачливый биржевой игрок Фрэзер увлечен мечтой о деньгах; но всегда и непрестанно его ловит, мучает и терзает мысль о несправедливости его неудачливой жизни и несправедливости удач его соперников. Эти тревожные чувства живут в героях Чехова как глубоко подсознательные ощущения, как «сквозное», неощутимое действие каждого героя, которое съедает его изнутри. Его герои — «люди навязчивой идеи». «Навязчивая идея» вырывает их из обычного круга. Она неотразимо наполняет их существо и пронзительно волнует их мысли. Только «чудачеством» могут показаться со стороны объективному и холодному наблюдателю их странные поступки и их возбужденное устремление. Авторы писали таких милых чудаков. Чехов смотрел сквозь автора. Им овладевало жадное стремление до конца, предельно глубоко понять зерно их странного поведения — проникнуть через сплетение физиологических, нравственных и иных качеств к сердцевине образа. Тогда оказывалось, что существо уязвленных людей иное, чем кажется: ощутив их глубоко человеческую идею, их неотвратимую судьбу, Чехов неудержимо и стремительно бросал так истолкованный им образ зрителю.

Если в упадочных людях жила хотя бы странная, хотя бы неудачливая «идея», одно наличие такой идеи приносило оправдание людям, которых он играл. «Идея» не была рационалистическим построением или интеллектуальным убеждением. Она не приходила даже в результате жизненного опыта. В его героях она живет в качестве некоторого целостного ощущения — может быть, словесно и не выраженного и до конца неосознанного, — в котором соединены острый пламень ума с тягостной и тревожной тоской. Невозможно отрицать преимущественную серость и сумеречность жизни этих глубоко уязвленных и оскорбленных людей. {400} «Идея» звучит как преодоление сумрака жизни, как тревожный и звенящий звук, который твердит о наличии другой — совсем не серой и совсем не уязвленной — жизни. Для «блуждающих» героев Чехова «идея» — единственно светлое и радостное звено их жизни.

Чехов услышал «идею» в страдании человека. У него болезненная чувствительность в отклике на боль человека. В убогом ли игрушечном мастере Калебе, в Мальволио, самовлюбленном управляющем графини Оливии, над которым компания веселых забавников учинила веселую и забавную шутку, — всюду улавливает Чехов неслышную, но скрытую ноту страдающего человека. «Идея» вырастает из их страдания. Чехов находит особенные приемы для передачи странного существа своих героев. Впрочем, необходимо отметить еще одну существенную черту, касающуюся отношения Чехова к своим созданиям. Чехов очень любит своих героев — любит в их недостатках и в их достоинствах, в их положительном и в их отрицательном; он окутывает их чувством бережной нежности, как будто тревожно следит за их развертывающейся судьбой и за опасностями их извилистых неожиданных путей. Оттого его творчество лишено спокойствия и холода, но беспокойно следует за нитью их жизней. Однако свою любовь он укрепляет тогда, когда окончательно утверждает наличие в них «идеи».

Он раскрывает «зерно» героев различными сценическими путями. Но пользуется преимущественно несколькими главнейшими. Самые его сценические данные предопределяли его на творчество особенных и странных образов. Среднего роста; ловкий, легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, неизменно передающееся со сцены; срывающийся жест; четкость движений; отсутствие резкости, но внезапность речи и жеста; неожиданность интонации и такая же неожиданность музыкальной окраски. Противоречия образа не бывали уничтожены до конца. Мучительное самоисследование сплеталось с подводной лирической струей. Обнаженность чувствований доходила порою до предела. Эстетический покров, наброшенный на предельную остроту ощущений, не скрывал их окончательной правдивости, делал доступным восприятию зрителя зерно играемого образа. Болезненная чувствительность героев Чехова бывала облечена в формы легкие, ритмичные и музыкальные.

Но как бы музыкально ни строил Чехов свои роли, он неизбежно вносил в них те перебои ритма и те ассонансы {401} и диссонансы, которые в свое время отметили режиссерскую работу Сулержицкого и Вахтангова. Он разрывал привычную ткань роли. Пьяненький слуга почтенного бюргерского семейства послушно влачил привычную тяжесть добровольного и ворчливого повиновения своим неуживчивым и страдающим господам; один из многих и многих неудачливых американских граждан, роковым образом проигрывающих на бирже только что выигранное состояние, привычно и неустанно возмущался гонениями судьбы. Чехов неожиданно прерывал спокойную нить их жизней внезапным взрывом возмущенного или радостного чувства. В них победоносно и захватывающе пробуждались первоначальные и стихийные ощущения. Неуклюжий и спотыкающийся Фрэзер расцветал легкой и радостной улыбкой дружбы. Протягивая руки своим недавним врагам, он становился патетичным. Комический герой глубоко ранил чувство зрителя необузданностью давно забытых порывов любви. Искривленная и странная — это все же бывала неожиданная дружба. Фрэзер улыбался не горько и не ядовито, но неумело радостно. Он выкапывал из бережливой и трусливой душонки те чувства, которые он боязливо спрятал — из-за их непригодности к текущей жизни. Тогда оказывалось, что Фрэзер прекрасен, что Фрэзер отличен, что Фрэзера уязвила и оскорбила американская жизнь нищеты, денег и ажиотажа. Чехов становился романтичен. Он делал своих героев героями благородной поэмы. Это бывал взрыв воли, острый удар — и Чехов открывал таким способом истинное лицо своих ущербных и любимых героев.

Он строит роли по закону контраста. Трагическое он пронизывает легкой улыбкой и скользящей насмешкой, а порою в комедийном образе узнает тревожные звуки страдания и боли.

Он мог бы стать скептиком, если бы так не любил людей. Он неотвратимо утверждает человека, несмотря на все противоположности, заключенные в человеке. Но иногда он бросает своих героев в тревогу сомнения. Повторяю: его герои — блуждающие люди, и они часто теряют спасительные «идеи» — единственную верную нить их жизни. Внезапно его герои, уязвленные и охваченные своей навязчивой идеей, теряют связь с окружающей жизнью; идея поглощает их; идея закрывает от них окружающую обстановку; идея мешает им понять происходящее вокруг них; они начинают жить параллельной, двойной жизнью: одна легко и радостно ведет к уязвившей их {402} идее, другая тягостно влачится вне идеи, не задевая их сознания и не пробуждая их воли. (Так Кобус равнодушно смотрит на веселье рыбацкой молодежи.) Растерянные, они безуспешно стараются восстановить былое и исчезнувшее единство их жизни. (Так Мальволио недоуменно пытается вернуться к ощущению реальной жизни после патетического взрыва своих напрасных эротических мечтаний — обманутых мечтаний.) Или, наоборот, его герои теряют свою сквозную нить, знание своей «идеи». Как будто единственное крепкое звено их сознания лукаво ускользнуло от них. Они роковым образом раздваиваются в тщетных и напрасных поисках потерянного «я». Посмотрите на того же Мальволио, вдруг увидевшего изначальный обман; взгляните на Калеба, дрожащего перед угрозой фабриканта раскрыть правду слепой дочери. Так за смешной, жалкой, трогательной, наивной идеей раскрывается страсть и воля человека и обнаруживаются его подлинные качества. Здесь-то и лежало пресловутое «оправдание патологии», которое нес Чехов: оправдание лежало и в мастерстве актера и в существе образа.

Был ли элемент «истерии» и «неврастении» в игре Чехова? Как будто бы даже внешние черты сыгранных им ролей указывали на «патологичность». Фрэзер ходил на согнутых коленях, с выкатившимися глазами, неловкий, неуклюжий, наталкивался на мебель, внезапно вспыхивал раздражительным и напрасным гневом. Редкие, облезлые волосы разделены гладким облизанным пробором. Пенсне дрожало на носу. А в раздражении Фрэзер дрался, как девочка, — бил ладонями куда попало своего удивленного и снисходительного противника. Он не договаривал слов или, наоборот, «назло», как озорная девчонка, «дразнился», неустанно их повторял. В измученном американском спекулянте неожиданно жила девочкина душа — и, растроганный, Фрэзер не плакал, а хныкал; радуясь, почти привизгивал от обуявшего его беспредельного и необузданного восторга.

Мальволио ходил, широко вывернув колени и расставив ноги; непрестанно бормотал старческими губами под нос; редкая бороденка торчала клочьями и неожиданно; рыжеватые волосы росли на голове не менее неожиданно и своевольно. У него «затрудненное восприятие», до него медленно, туго и явно затруднительно доходит все, что не связано с его основной идеей. Он — тяжелодум. Простейшие приказания он переспрашивает несколько раз. Он тяжко проникает в смысл простейших слов.

{403} У Кобуса в «Гибели “Надежды”» странная конусообразная голова, как будто с продавленным черепом. Во всех движениях, в посадке головы, в старческом дрожании голоса разлита последняя слабость, угроза близкой и неминуемой смерти.

Но во вспыхнувшем взоре Фрэзера, и в его тяжелой улыбке под коротко остриженными усами, и в стыдливой смущенности от его собственной необузданности, в серьезности и возбужденности Мальволио, с которой он принял обнаруживающуюся истину, в умирающей ясности Кобуса и Калеба остро и пронзительно вспыхивает их человеческая правда; Чехов делает тогда их болезненные образы светлыми и радостными и, окутывая их любовью, вызывает ту же любовь и в зрителе. Вряд ли возможно считать Чехова сатириком. Красок сатиры нет в его распоряжении. Можно говорить только о его юморе, о его нежном, иногда саркастическом, иногда горьком, иногда грустном юморе, который делает его единственным среди русских актеров. Чехов знает пафос юмора. У него — патетический юмор.

«Идея» овладевала его героями. Мечта о Петербурге, волнующееся безудержное любопытство провинциального мальчишки, как это было в Мише из «Провинциалки», сыгранном им в МХТ, эротическая мечта убогого старика (Мальволио), страстная и нежная любовь к дочери (Калеб) подчиняли человека. Герои Чехова одержимы «идеей», они беспомощны перед ее натиском — они брошены в особый мир, где они живут странной жизнью, жизнью, над которой они потеряли власть. И есть печать беспомощности в их неудачливых поступках, в их роковой подчиненности стихийному напору страсти. То, что Чехов показывал в большинстве ролей в окраске юмора или насмешки, в Эрике XIV он перевел в план трагедии. Мы помним характеристику, данную герою Стриндберговой трагедии режиссером спектакля Вахтанговым. Чехов в полной мере осуществлял задание мастера. И на «Эрике» в этом замечательном и противоречивом актере до конца вскрылось то, что можно по праву назвать откликом на современность.

Нельзя было закрывать глаза на опасности, перед которыми явно стояло творчество Чехова. Болезненная чуткость не могла скрыть патологии героев. Как бы он ни оправдывал своих героев, романтическая ирония не скрывала лирического пессимизма, которым было окрашено его творчество. Наличие стихийных сил в человеке оправдывало его в глазах мастера. Направление этих стихийных {404} и взорвавшихся воль казалось опасным и неверным. Разделяя наличие «идеи» в героях, Чехов протестовал против ее содержания. С больной и дрожащей улыбкой он следил за искривлением в человеке того, что он любил и что он вскрывал в пьесе, — иногда наперекор автору, наперекор точным словам драматурга. Он любил человека и слушал его жизнь с предельной обостренностью. Болезненная раздвоенность героев сближала творчество Чехова с творчеством Достоевского. Тогда Чехов перевел свое мироощущение в план его эстетического и трагического преодоления.

Радость игры, «упоение игрой» неотъемлемы от Чехова. Его герои — при всей видимой натуралистичности отдельных деталей в их обрисовке вполне условны. Чехов ломает текст автора — он охвачен стихией импровизационного творчества. Не только в его гениальном Хлестакове, но во всех ролях его выдумка неожиданна и внезапна. Текст роли Мальволио, как он звучит во МХАТ 2‑м, создан Шекспиром и Чеховым совместно. Натуралистические подробности теряют свой первоначальный натуралистический смысл и становятся средством сценической характеристики и сценического воздействия на зрителя. Образ возникает из глубоко творческого постижения его зерна и переносится на сцену средствами и приемами безудержно радостной игры. И «патологию» Чехов преодолевает насыщенной «игрой».

Если пытаться раскрыть «философию актера» — изучение Чехова неминуемо. Он заражает зрителя не только своим сценическим обаянием, хотя ломающийся звук его матового голоса, вздрог губ, мимолетный бросок жеста неизбежно волнуют зрителя. Он заражает зрительный зал явлением радостной и здоровой — несмотря на весь пессимизм изображаемых образов — игры. Импровизационная стихия его творчества — в неожиданной изобретательности деталей (спотыкающийся Фрэзер с его бормотанием под нос, с его передразниваниями и т. д.), в уснащенности исполнения внутренне оправданным трюком, который позволяет говорить применительно к его исполнениям об эксцентризме (манера речи у Мальволио, механичность жеста в той же роли), в свободе овладения образом, которая позволяет ему вносить в роль новые и новые расширяющие ее рамки сцены (тот же Мальволио, Фрэзер). По существу, Чехов всегда пользуется ролью только в качестве сценария. Увидав даже в слабой и бледной пьесе неотчетливые намеки на занимающие его актерское творчество чувства, он переводит их в план эстетической и формальной {405} законченности и радостно импровизационной игры, освобождает образы от «неврастении» и «истерии», которые некоторые без особой убедительности подозревали в его таланте.

Его странный и нежный гений рос и укреплялся в годы революции. В годы революции он создал Эрика Стриндберговой трагедии. Теперь можно объективно отнестись к этому, показавшемуся таким мучительным, странному, смелому и острому исполнению. Эриком Чехов подводил итог своим предшествующим героям; он перевел обычную для него тему в план высокой трагедии и, как всегда бывает у Чехова, он дал больше, чем автор. Чехов снова играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. Эрик Чехова услышал грозную и тяжкую поступь неотвратимой судьбы. Чехов расширял тему пьесы. Это были метания человека, который очутился «между двух миров»; он знает и предвидит свой роковой конец. Это был крик человека, подчиненного чужой силе, с которой бесцельно и напрасно бороться. Страдания героя были обнажены и подчеркнуты. На этот раз они выходили за пределы личной и индивидуальной судьбы образа. Два взрыва раздавили Эрика — гнет посторонней силы рока и стихийное ощущение напрасного и бессильного гнева, пробужденного внутри образа. Для передачи трагического в Эрике Чехов нашел обостренную и четкую форму. Холодной и строгой графичностью отмечено его исполнение. Кажется, что каждое его движение, жест, положение его тела в пространстве, вылетевшую и повисшую впереди руку, тоскливый безнадежный взгляд болезненно расширенных глаз на продолговатом удивленном лице, тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды, внезапные взлеты и срывы то робких, то смелых движений — кажется, что весь его облик в любую минуту легко перенести на бумагу и закрепить твердым рисунком. «Эрик», созданный в годы революции, был эстетическим оформлением, был художественным завершением тревоги, которой были насыщены те годы и которую услышал Вахтангов. Тема боли и страдания была переведена в план трагедии. Чехов на этом не остановился. Хлестаков и Гамлет открыли новую цепь замечательных его достижений. В Гамлете Чехов внезапно заговорил четко и мужественно: он перевел свою любимую тему в план активности и воли. Так открываются новые главы в глубочайшем творчестве Чехова.

После двухлетнего перерыва без новых ролей Чехов показал Гамлета. Такой Гамлет, как его сыграл Чехов, мог {406} появиться только в послереволюционные годы. Может быть — и даже наверное, — эстетически это менее всего законченное и гармоничное исполнение Чехова. Той странности, которая есть в Хлестакове, или той холодной графики, которая была в последних спектаклях Эрика, нет в Гамлете. Много пустых мест и провалов смущают зрителя. Самое обращение Чехова к трагедии, к которой он неподготовлен внешними данными (небольшой рост, срывающийся голос, нервность жеста), вызывало у многих протест. Мы видим, конечно, полный разрыв с каноническим Гамлетом. Те, кто хотели видеть принца Возрождения и веяние эпохи Ренессанса, справедливо разочаровались. Однако ни разу тема Чехова не была воплощена с такою силой и некоторой для Чехова особенностью: внеэстетическая ценность его исполнения значительнее его эстетических рамок.

Гамлетом Чехов разоблачил себя. Он прочитывает Гамлета по-своему, по-видимому, не особенно считаясь с предшествующими сценическими комментариями. Как и все свои роли, и Гамлета он строит, исходя из конкретной судьбы датского принца. Личная трагедия как будто выдвинута на первый план. Страдания человека, узнающего в отчиме убийцу своего отца, человека, окруженного толпой предательских придворных и окутываемого клеветой и ложью, ведут постепенно и неотвратимо к основному вопросу о добре и зле, о борьбе за освобождение человека. Философская проблема Гамлета вырастает из вполне реального ощущения действительного зла; философия рождается из боли и гнева человека; мысль неотделима от первоначальных ощущений Гамлета и тесно с ними слита: рационализм и раздвоенность Гамлета приведены к единству; Гамлет Чехова неотвратимо должен действовать. Убийство Клавдия Чехов оправдывает из глубоко этических начал. Это — трагедия человека, который при всей боли, ненависти и отвращению к убийству его совершает, осознавая одновременно нравственное недолженствование убить. Оттого его исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно метафизического плана в план вполне реальный. Этические вопросы, так волновавшие интеллигенцию, демонстрируются не путем монологов и рассуждений, но вырастают перед зрителями из самой судьбы Гамлета.

Вместо слабости, безволия и раздвоенности Чехов пронизывает Гамлета волей и жаждой действия. И так же как во всех ролях — более, чем в других ролях — звучат в Гамлете {407} боль и страдание за человека. Этот принц не похож ни на удивленного и изящною принца Гамлета Моисси, ни на монашествующего и рационалистического философа Качалова, ни на ядовито-иронического Гамлета Павла Самойлова. Бледные волосы лежат некрасивыми и прямыми прядями, глаза глядят остро и тоскливо; порою как сыщик — пытливо и насмешливо следит он за Полонием; порою гневно и презрительно бросает слова обвинения матери; как подводная лирическая струя живет в его Гамлете любовь к людям и к каждому реальному человеку, даже к изменившей и предавшей отца матери; и как взрыв стихийных сил, как вылет из роли навстречу зрителю звучит гимн его монологов, когда, бросая их зрителю, «ненавидя и любя», подавленный лирической волной и чистой трагической патетикой, Чехов стоит перед зрителем и рассказывает ему о человеке, пережившем наши дни.

Так Чехов разорвал замкнутый круг. Он пришел к созданию обобщенного образа, одновременно вполне реального и наполненного активной волей. Его Гамлет крепко держит разящий меч в своей бледной, слабой руке. Гамлет объясняет многое в раннем творчестве Чехова: и болезненную чувствительность его прежних героев, и переплетение страдания и смеха, в освещении которых они показаны, и преувеличенную заостренность сценических форм. В Гамлете он появился до конца собранным и внутренне наполненным. Повесть Чехова — повесть Блока и Вахтангова. Может быть, такого Гамлета не примет будущее. Но сейчас такой Гамлет свидетельствует о последних годах России. Для того чтобы так сыграть Гамлета, Чехову нужно было совершить свой трудный художественный путь — от бьющихся в тоске и ожидании людей, от тревожной жажды «оправдания жизни» до этого звенящего лирической болью и сурового, преодолевающего эту боль Гамлета — так Чехов преодолевал наследство прошлого и очищал в своем творчестве страдание человека; но более всего — нужно было пройти через годы войны, через годы революции, через нашу стремительную и тревожную жизнь. Вероятно, новый театр новой эпохи создаст нового Гамлета. Многое в Чехове покажется чуждым: и былая разорванность форм, и былой лирический пессимизм, и нервность декадентской культуры, и тоска противоречивых ощущений. Рассказ о Чехове — рассказ о человеке, пришедшем из тревожного «страшного мира», как он представлялся Блоку, но преодолевшем эту мрачность сосредоточенной силой пробужденной, волнующей, звенящей воли.

{408} Он пронес через эти годы лучшее, что было в русском театре и в русском искусстве; он оправдывал его внеэстетическими струями. Он обжег и укрепил свое мастерство в последние годы. Так перекликаются Чехов и наша современность.

## 4

Чехов был не одинок — его окружали актеры, во многом ему близкие, но различные и по индивидуальности и по некоторым качествам своей сценической техники. Ни у кого другого острота формы не достигала такой предельной четкости и ни у кого другого творчество не скользило так мужественно и победоносно по опасной грани. Вряд ли можно с полной определенностью нарисовать облик актера Первой студии того первоначального периода. Но несомненно, что принципы психологизма были у него утончены и доведены до предельной и ясной четкости. В свое время мы говорили, насколько сама форма сцены, отсутствие подмостков предопределили тонкость передачи, пользование взглядом, незаметным жестом, неслышным движением. Актеры учились передавать свою внутреннюю наполненность средствами простыми и четкими. Была и тут опасность — физиологического воздействия на зрителя. Тогда, минуя средства собственно сценического воздействия, глубоким вздохом, мнимой значительностью движения, покряхтыванием, посапыванием окутывали зрителя — и зритель погружался в видимость подлинной реальной жизни. Подлинность была воображаема. Здесь не было тогда эстетического оформления — здесь было послушное следование по линии наименьшего сопротивления. Иногда такими соблазнительными по своей простоте, но в корне неверными средствами строились целые сцены — и тогда возрастал новый режиссерский и актерский штамп: актеры медленно улыбались, преувеличенно заботливо играли с вещами (медленно и методически ставили чайник, кипятили воду), нарастание волнения заменялось повторением физиологически воздействующих слов и жестов, короткий смех повторялся по несколько раз, вдумчиво и деловито оглядывали друг друга для обозначения недоверчивости, темп исчезал и заменялся ленивой текучестью движения. Рождались новые штампы — их уничтожил затем Вахтангов.

Но кроме этих опасностей лежало и то зерно творчества, которое было пробуждено Сулержицким и которое не могло не быть донесено до зрителя. Была свежесть восприятия {409} и строгость чувств, которые жили за их сдержанностью. Не напрасно ряд замечательных актеров Художественного театра с радостью испытывал свои силы в среде студийцев. Манера игры непосредственно перед зрителем заставляла искать простых средств воздействия, если только не прятаться трусливо за физиологическими соответствиями. О. Л. Книппер в «Росмерсхольме» доводила до предела индивидуальные особенности своего дарования. Актеры должны были быть до конца честны в обнаружении внутреннего «я». Так играла Книппер Ребекку — за видимой сухостью таились глубокие стихийные взрывы сил и ощущений. Ибсеновскую иронию Книппер наполнила страстной, почти обожженной лирикой. Так было и с Леонидовым, который сыграл Ульрика Бренделя в той же драме Ибсена и «Лебединую песню» — чеховского Калхаса.

Глубокое ощущение «трагического», свойственное актеру, было переведено в студии в особенный план строения роли: движения, сведенные до минимума; пустой и страшный взгляд, падающий на зрителя; медленный и пластический жест; четкость интонации и незаметные вздроги голоса; иногда казалось, что в Первой студии строится неподвижный и внутренне наполненный театр, так как движения и жест появлялись здесь только в меру их крайней необходимости. Исполнение было окутано чувством значительности и важности происходящего — значительность и важность оказывались мнимыми, как только бывали использованы только в качестве сценического приема, вне вопроса о внутренней наполненности и обусловленности. Здесь коренилось одно из важнейших и наиболее трудно поддающихся внешнему учету условий актерской работы студии.

Вне постижения зерна роли и вне творческого волнения были напрасны и претенциозны все приемы, которыми пользовались актеры студии. Но в студии образовались различные типы актера и различные способы распоряжения своеобразной актерской техникой. Одна группа актеров довела до предела психологическую детализацию при утверждении единого зерна, другая, избегая детализации, искала для зерна четкого обобщенного выражения.

Вторая группа нашла наиболее четкого выразителя в немногих исполнениях Е. Б. Вахтангова. Его Текльтон и его Фрэзер были построены на принципе наибольшей экономии и строгости движения. Этот актер, может быть, более других в студии знал непосредственную сценическую Силу жеста и интонации. Лирика жила в нем глубоко {410} скрытно — он был актер стыдливый и замкнутый. Острота движения могла казаться обнаженной формой. Он строил образ из сочетания самых характерных, наиболее резких черт. Текльтон с трубкой, с сухим и мрачным выражением лица напоминал одну из игрушек, которые творятся в его мастерской. Фрэзер с рыжими волосами, с четкими и обличающими жестами резко отличался от патетического Фрэзера, показанного ранее на той же сцене Чеховым. Это было сухое и обожженное скрытым внутренним огнем исполнение, которое нашло такие же сухие и строгие приемы в его внешнем построении. Это было глубокое и скрытое волнение, сосредоточенное и не разорванное на отдельные детали, — применительно к тому же единству, монизму актера, как он представился когда-то Вахтангову.

Той же предельной четкостью отмечена игра С. Г. Бирман. Может быть, ее ранним исполнениям чрезмерная чувствительность придавала налет истеричности. Ее старая дева в «Празднике мира», ее жена судовладельца в «Гибели “Надежды”» еще носят отпечаток разорванности. Бирман доводит характерность до степени гротеска. Ее творчество лишено мягкости. Оно по своему существу — суровое и ожесточенное творчество, вне каких-либо намеков на идеализацию и на мягкость утешительных красок. Вполне вылилось резкое и жестокое дарование Бирман в исполнении королевы в «Эрике XIV». Ее образ запоминается в этой пьесе рядом с Чеховым. Разорванность уничтожена, и нервность заменена холодной графикой. Насыщенность переходов, облик роковой и безнадежной королевы, скользящей по лестницам королевского дворца; затаенность и скрытность, за которыми сияют страсть и нежность, становятся отличительными чертами внутреннего образа актрисы; «остранение» и «заострение» приема — ее внешними особенностями. Она ищет холодной чеканки, она вырабатывает для каждой роли особую манеру говорить и особый ритм движения; ее героини живут всегда в замкнутом круге переживаний и ощущений — и не ищут выхода из замкнутости этого круга.

Метод заостренной характерности обнаружила О. И. Пыжова в исполнении «Архангела Михаила». Смутно исполненная пьеса имела в этой актрисе единственно четкую исполнительницу. Если С. Г. Бирман ищет своим «странным» образам психологического обоснования их роковой и страшной судьбе, то О. И. Пыжова «странность» дает как рафинированную экзотику, как эстетическую изысканность: недостатки дикции актрисы использованы для установки {411} особой манеры говорить; «декаданс» и завоевания формального театра отразились на ней ломанностью движений и ломанностью звука; основной образ, который она играет, — изломанной и тоскующей женщины, не находящей выхода своей тоске; тоска сплетается из сочетания озлобленности и обманутой скрытой веры («Потоп»).

Е. Г. Сухачева в «Балладине» показала простоту и ясность трагической позы, трагического движения. Лишенная лирики, она была такой же «чеканной» и в «Двенадцатой ночи», где играла двойную роль Виолы и Себастьяна; это было владение движением, взглядом — как мы говорили применительно к Вахтангову.

Гротеск казался соблазнительным исходом на путях актерского творчества студии. По существу, он был натуралистическим гротеском — преувеличением и выделением некоторых внешних и психологических черт образа. Такую гротескную актрису студия получила и в лице Н. Н. Бромлей, которая строит свои роли, исходя из принципа гротескной преувеличенности (мать Эрика в «Эрике», игрушечная мистрис Фильдинг в «Сверчке»).

Несколько особняком стояло в студии ироническое мастерство А. А. Гейрота и Б. М. Сушкевича. Гейрот вносил в исполнение тот «экзотический» гротеск, который роднит его с Пыжовой. Это — характерность не психологического и не бытового образа, а характерность сценического приема. Прием кажется в его исполнении обнаженным. Сушкевич передает на сцене скептическую и равнодушную мысль. Его образы окутаны спокойствием безнадежности; кого бы он ни играл и в какие области ни погружался, эти качества его исполнения остаются незыблемыми, и прорываются в медленном движении, в безразличии и спокойствии срывающегося жеста; в Иеране Персоне («Эрик XIV») он довел свой скептицизм и безнадежность до того «обострения», которому сценически учил Вахтангов.

Г. М. Хмара умел передать на сцене остроту мысли и мрак глубокого чувства. Герт в «Гибели “Надежды”», О’Нейль в «Потопе», Росмер несли напряженные и скрытные ощущения, которые только изредка прорывались наружу. Это был актер глубокого и сосредоточенного пессимизма.

Другие актеры шли от взволнованности чувств, от явного раскрытия душевных качеств — значительных и незначительных, великих и малых, захватывающих порыв страстей и горечь домашних страданий; от своеобразной «исповеди» зрителю (как будто они очень искренне и вполне {412} открыто Делились с близким человеком всеми своими ощущениями и мыслями, ничего не скрывая и ничего не пряча) они шли к постепенному установлению строгого и стройного образа — к той же четкости и наполненности, которой требовал Вахтангов.

Может быть, особенно показательно в этом отношении творчество В. В. Соловьевой. Ее путь лежал от психологически обостренной драмы к трагедии. Основной образ, который легко различить за игранными ею ролями, — человек, предназначенный к полноте чувства и имеющий право на такую полноту, но обреченный на ущербность жизни. Такова ее Ио в «Гибели “Надежды”» и слепая в «Сверчке». Отсюда — боль и крик, которыми звучит ее игра в «Дочери Иорио». В «Дочери Иорио» осталось наследство первоначальной обостренной чувствительности, когда, казалось, актриса сбрасывала строгость сдержанной формы и путы «задач» и «систем» и бросала в зрителя кричащие настоящей, подлинной болью слова, чувства, ощущения. В позднейшем «Гамлете» (Гертруда) взволнованность, разрыв эстетических граней переведены в строгую форму замкнутого трагического пафоса. Теперь глубокая горечь потеряла свою разорванность, и налет необузданной неудержимости ушел от актрисы: наступила пора зрелости; среди хаоса чувств Соловьева выделяет основную трагическую ноту. От Соловьевой мы вправе ожидать воплощения на сцене трагедии.

Первоначальный разрыв эстетических граней только у Соловьевой был так явствен. Другие избегали его и искали тонких форм игры, потому что самый взрыв «чувств» происходил в иной области, более мягкой и тонкой, — в области лирической. Вне лирики невозможно мыслить, например, Л. И. Дейкун. Ее образы женственны и мягки. Она всегда играет «мать» и «материнскую» любовь. Разработанность психологических деталей вводит в существо образа. Иногда мастерство Дейкун кажется расплывчатым и неясным: оно окутывает зрителя тою «душевностью», которая не всегда говорит о высотах духа. То, что она делает на сцене, просто и ясно: искусство Первой студии, искусство незаметного взгляда и неслышного вздоха, нашло в ней самую верную последовательницу. Круг ее ролей — земные заботы, земные радости, тихие слезы — вне резкости характеристики и вне яркости красок. Но ее «душевность» крепка и неколебима: так плачет старуха Книртье над утратой своих сыновей, так мать в «Празднике мира» тщетно тоскует о возвращении былого семейного {413} мира, так Карин («Эрик XIV») покорно и ясно принимает удары судьбы.

Такова и М. А. Дурасова. Ее Мэри — в «Сверчке» незабываема. Образ, играемый ею, всегда окрашен лирической грустью. Блеклы, осторожны движения и жесты, неслышна походка, скромна и ограниченна радость, стеснены и стыдливы ощущения. Дурасова — актриса целомудренных и сдержанных чувств. Она скупа во внешних проявлениях. Ее мастерство — в овладении глубокими струями «подводного течения» образа. Она может скорее не доиграть, чем переиграть. Образы, которые она исполняет, зреют медленно, постепенно, но верно; двадцатое и тридцатое представление обнаруживают до конца замысел актрисы. Дурасова — мастер. Может быть, по мастерству лепки роли из актрис она становится рядом с Бирман, захватывая, однако, иной круг характеров и ощущений.

Казалось первоначально, что по пути такой же неслышной и затаенной лирики (как неслышна и затаенна страстность у Бирман) пойдет и С. В. Гиацинтова. Опасности «инженю» были для нее существенны и грозны. Молодая непосредственность рано грозила перейти в театральный штамп, задорная лирика — в закрепленную сценическую манеру. Так бывало в ее ранних исполнениях. «Двенадцатая ночь» неожиданно наполнила ее здоровой радостью крепкой актерской игры. На маленьком пространстве студийной сцены засверкал Шекспиров юмор. Тогда обнаружилось, что область Гиацинтовой — не лирика, что «холод» неотъемлем от ее исполнения, что ее качества — в холодном, насмешливом и уверенном юморе. Так же «холодно», уверенно, насмешливо строит она и другие свои роли. Еще в «Гибели “Надежды”» и в «Празднике мира» Гиацинтова добросовестно рыдала, смеялась и веселилась — здесь было больше обаяния молодости, чем раскрытия индивидуальности. Последующие роли показали, что у Гиацинтовой есть умение не только улыбаться, но и издеваться, не только лирически вздыхать, но в резком взгляде, в ярком гриме, в смелости движения (как в «Двенадцатой ночи») обнаружить ядовитую, но радостную и здоровую характерность.

Игравшая в Первой студии Е. И. Карнакова, по качествам индивидуальности, казалось, приближалась к Гиацинтовой. Но у нее был другой образ, который она, варьируя и видоизменяя, показывала на сцене: образ капризной и удивленной женщины; потому она любила пользоваться {414} внезапными и изломанными интонациями и любила переломы чувств: каприз был для ее героинь законом, так же строила она и рисунок своих ролей.

«Женственности» ищет на сцене М. Н. Кемпер — спокойной, мягкой, немного холодной.

Колеблясь между утонченным психологизмом и четкостью вахтанговского гротеска, студия начала создавать своего актера. Тут снова возникали опасности, потому что легко было впасть в шаблон ложного актерства вместо создания актера. Постепенно в студию пришла жажда крепкой игры, здоровой речи, больших масштабов, монументального творчества.

Примирение противоположных начал впервые обнаружилось и легче всего происходило у актеров жанра и характерности. Тогда возникала возможность говорить о некоем обогащенном «новом реализме», вернее, сгущенном реализме, лишенном мелочной детализации и освобожденном от многочисленных частностей. Так, игра В. В. Готовцева всегда есть некоторое сгущение быта. Почтальон в «Ведьме», сэр Тоби в «Двенадцатой ночи» взяты жирно, густо. Прежде о такой игре сказали бы — «красочная» игра. Готовцев ищет бытовой живописности и яркости простых примитивных красок. Его приемы определенны и могут показаться грубыми. Основной образ — примитивного, здорового человека, поглощающего жизнь с радостной и непосредственной силой. Он актер-позитивист. Алеша «Братьев Карамазовых» оказался ошибкой. Густота жизни, ее недра, ее «земляное» лежат в зерне всего его творчества.

Ф. В. Шевченко приближалась в «Ведьме» к прорыву из быта (глубоко, как-то «ядрено» схваченного) до его почти трагического обобщения: тоскливая, ждущая, затерянная в русских просторах, в тесной избушке деревенского дьячка, русская женщина становилась обобщенным и ярким образом, не терявшим своего бытового, совершенно от Шевченко неотъемлемого «зерна».

Р. В. Болеславский, покинувший студию, от интеллигентских мучений «Праздника мира» пришел к юмору «Двенадцатой ночи». Но актерски он себя не определил. Левка в «Miserere» и Беляев в «Месяце в деревне», сыгранные в Художественном театре, останутся его главнейшими завоеваниями. Его юмор был сух и напряжен, между тем как Левка и Беляев были наполнены молодой и мощной звенящей лирикой. Может быть, поэтому он постепенно уходил в режиссуру.

{415} Когда-то интересный Мефистофель («Фауст» Гете в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского) и кальдероновский принц («Жизнь есть сон»), А. Э. Шахалов — актер преимущественной характерности. Судя по Кенту в «Лире», думается, что им напрасно оставлен путь трагедии, где он умеет дать волнующее благородство большой театральной культуры.

«Заострение» быта дает игра В. С. Смышляева. Единую характерную черту он выделяет над всеми остальными. Негритенок «Потопа» и сэр Эгьючик «Двенадцатой ночи» свидетельствуют о методе его игры. «Остранение» образа связывается с лукавой насмешкой над ним.

Н. В. Колин в «Двенадцатой ночи», «Ведьме» и «Юбилее» давал крепкую «материалистическую» игру. Вероятно, в его исполнении Мальволио было больше близости к Шекспиру, чем у Чехова, благодаря непосредственному ощущению зерна роли и его ясному воплощению. Колин всегда немного удивлялся играемому образу. Если Чехов «чудачество» оправдывал наличием скрытой «идеи», то Колин «чудачеству» своих образов не находил таких оправданий — он показывал своих чудаковатых героев в качестве несомненного, чрезвычайно удивительного, но совершенно неоспоримого факта.

А. И. Попова давала характерность как знак густого быта. Ее манера игры всегда несколько преувеличена. Гиперболизм связывается с «остранением». Ее веселые героини — героини «странной» жизни, как «чудачки», те, кого играла М. А. Успенская (забавная и неуклюжая нянька Тилли в «Сверчке»).

Иной характер носила бытовая окраска образа у И. В. Лазарева, остававшегося преимущественно в рамках «душевного» психологизма и не преодолевшего навыков и приемов былого Художественного театра.

В А. Попов — один из крепких актеров студии, уже в «Двенадцатой ночи» обративший на себя внимание. Все последующие его роли («Расточитель», «Укрощение строптивой», «Блоха») показали, что в его лице театр имеет актера с прекрасным дарованием.

Стремлением к монументальному реализму отмечена игра А. И. Чебана. Он отметает все лишние, хотя бы и характерные, но сценически не действенные детали. Уже в «Архангеле Михаиле» была ясно видна строгость в выборе отдельных черт для строения образа; из немногого количества черточек, внешней типичности он стремится возвести единичный образ до обобщенного типа.

{416} Те же качества лежат в основе исполнения А. Д. Дикого. Здоровая крепость, которая роднит его с Готовцевым и Колиным, соединена у него с меткостью и четкостью характеристики образа. Дикий всегда играет простого, очень хорошего, непосредственного в своей честности человека; такова его подводная струя, которая неожиданно вырывается взрывом сдержанного темперамента и освобожденного чувства.

Здесь мы подходим к вопросу о том монументальном реализме, которого Чебан в несколько стилизованной и скованной форме добивался в «Гамлете» (король). Так совершается преодоление жанра и быта, которые переводятся в план смелых и острых обобщений. Из густо схваченной жизни постепенно вырастают замкнутые, строгие образы, которые становятся типическими обобщениями, свидетельствами всей сложности жизни, ее противоречий, тех «подводных течений», о которых говорил Станиславский, тех могучих «взрывов воль», которые вскрывал Вахтангов.

Так постепенно складывался из разноречивых встреч различных актерских индивидуальностей стиль игры Первой студии. Актеры приходили и уходили (Г. В. Серов и другие). Образовывалась труппа театра. Пришли такие интересные актеры, как И. Н. Берсенев, сила которого во вскрытии противоречивых и уязвленных чувств (как он когда-то изумительно делал в «Ставрогине» Петра Верховенского), Л. А. Волков, В. А. Подгорный и другие. При всей разнородности отдельных актерских индивидуальностей исполнение начинает быть сжатым, подчеркнутым, лишенным психологической детализации, берущим образы в некотором обобщении с выделением немногих наиболее характерных черт. Смерть Вахтангова застала студию в момент кристаллизации актерских дарований и перехода из состояния студии в театр. Ясно наметилась труппа и актерские силы театра. Но ясно наметились и роковые соблазны, которые встали перед студией. «Актерство», лишенное режиссера-вождя, который мог смело оформлять «мироощущение» и «жизнепонимание» целостного организма театра, лукаво толкало на обнаружение ряда отличных дарований, ценою отказа от целостного спектакля. С другой стороны, возрастающее влияние социальной революции, методы «формального» театра и завоевания театральных революций, к которым студия была приобщена творчеством Вахтангова, не могли пройти бесследно — и театр должен был искать обогащения своего жизненного {417} опыта и новых сценических форм для расширения своего мастерства. В такой важный для студии момент и совершился ее переход в «большой театр» — вскоре она стала именоваться «МХАТ 2‑й». На моменте изживания и конца «студийности» заканчивается настоящий очерк.

1925

# **{****418}** Из лекции о Вахтангове[[344]](#endnote-344)

Вахтангов был человеком другого поколения, чем Станиславский и Немирович-Данченко и даже Мейерхольд. Он кончил школу Адашева, долгое время состоял сотрудником Художественного театра и, подобно Михаилу Чехову, изображал шумы, участвовал в массовых сценах, одним словом, делал все то, что в Художественном театре считалось важным, для того чтобы молодой актер осваивался со сценой. Жадный до работы, нетерпеливый, с необыкновенным творческим темпераментом, Вахтангов, однако, не мог ограничиться небольшими ролями и озорным участием в капустниках. Вместе с Чеховым и рядом молодых актеров он входит в Первую студию Художественного театра, в которой начинает проявлять себя как режиссер, преподает во многих театральных школах, желая проникнуть до конца в смысл системы Станиславского, тогда только зарождавшейся, становится во главе студенческого сценического кружка. Он жил нервно, обостренно и, будучи последовательным учеником МХТ, жадно вглядывался в окружавшую жизнь и в современное искусство.

Вопрос, принять или не принять революцию, для художников поколения Вахтангова вставал гораздо острее, чем для старших мастеров, для которых первоначально вопрос заключался не столько в том, «принять» ее или «не принять», сколько в том, чтобы сохранить свое мастерство и отдать его пришедшей революции, совпадавшей в их мыслях с понятием народа. Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не могли и помыслить, что они покинут пределы родины, разорвут с народом, потому своей главной задачей они и считали сберечь накопленные годами ценности и отдать их стране. Для молодых художников сцены проблема революции вставала неотложно и бескомпромиссно — революция была их молодостью, началом начал, частью жизни. Театральный отдел Наркомпроса, организованный в Петрограде, осенью 1918 года был перенесен в Москву. Он послужил основой первых встреч представителей {419} художественной интеллигенции — в особенности более молодого поколения (в том числе Вахтангова) — с Советской властью; ТЕО сыграл историческую роль.

Эта встреча в Театральном отделе переросла рамки встречи представителей Советской власти только с деятелями театра. В ТЕО сосредоточилось большое количество крупных теоретических сил — поэтов, критиков, художников, в том числе представителей разных течений: Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Балтрушайтис, Новиков, Коган, Эренбург, Ремизов, Александр Блок и многие другие пришли работать вместе с новой властью над созданием новой, социалистической культуры. С какими надеждами шли поэты-символисты в ТЕО? Они видели в революции прежде всего крушение старого мира, лживых моральных устоев и пересоздание мира на новых, необычных началах, — то, что нашло патетическое выражение в «Скифах» и «Двенадцати» Александра Блока. Казалось, что после мелких предреволюционных дел наступит пора мировых катаклизмов, морального очищения людей.

Казалось, что для новых, послереволюционных постановок Мейерхольда характерно космическое восприятие революции как начала пересоздания мира вообще. Социальное значение революции уступало место эстетическому восторгу перед революцией и ее этическому признанию. ТЕО сблизил и связал два как бы противоположных лагеря и выдвинул ряд чрезвычайно важных положений. Я говорю, конечно, не о дискуссии между Вячеславом Ивановым и Андреем Белым о возможности включения в программу театрального университета философии «блаженного Августина», но сама постановка вопроса о театральном университете в годы гражданской войны заслуживает величайшего внимания.

Вахтангов принимал участие в этих зачастую эмоциональных и всегда искренних и лирических дискуссиях, обнаруживавших глубоко положительное отношение к революции, воспринимаемой как некий моральный пафос, как красота разрушения старого мира, как порыв в иной мир, как наступившую возможность прикоснуться к вечным проблемам. Вахтангов разделял эту эстетическую зараженность революцией, характерную для интеллигенции того периода. Он воспринял революцию обостренно и нервно, может быть, гораздо более обостренно, чем Мейерхольд. Вместе с тем он был тонким художником, ясно ощущавшим самый материал искусства, его технологию.

{420} Не напрасно его так восхитил в первые октябрьские дни рабочий, по-хозяйски чинивший оборванные во время перестрелки провода. Эта встреча объяснила ему понятие народа, народа-хозяина. Вахтангов понял, что революция дает возможность соприкоснуться не с мифическим умозрительным народом, а с реальной массой, для которой искусство должно стать потребностью, а не развлечением, как это было — хочешь или не хочешь — для большинства до революции. Для Вахтангова подобное восприятие революции было тем более значительно, что он вышел из психологического театра, чрезвычайно внимательного к переживаниям отдельной личности. Вахтангов воспитывался в Художественном театре в те противоречивые годы, когда МХТ одновременно с попытками возрождения пьес великих классиков не только инсценировал Достоевского, но и ставил «Мысль» и «Екатерину Ивановну» Леонида Андреева, в которых психологизм граничил почти с патологией. Художественный театр обладал даром вглядываться в потайные извилины души. И, может быть, Вахтангов в эти годы подходил к подобной аналитической задаче еще с большим вниманием, чем Станиславский и Немирович-Данченко, как бывает у учеников, которые умеют быть последовательнее и требовательнее своих учителей. Так было и у Вахтангова в применении к психологическим изысканиям, особенно в его первой режиссерской работе — «Праздник мира» Гауптмана, показанной в небольшом интимном зале Первой студии Художественного театра, где зритель напряженно следил за малейшими изменениями мимики и движений тела.

«Праздник мира» играли в студии с предельной обнаженностью человеческой психики, дальше которой, казалось, идти было невозможно: Вахтангов сознательно вел постановку именно в этом плане. Он докапывался до самых потаенных сторон человеческой психологии. Вахтангов разоблачал человека последовательно и жестко. Спектакль оставлял впечатление глубокое и сложное, тем более что играли очень хорошо, в особенности Михаил Чехов, с острой типичностью, обилием натуралистических подробностей и большой человеческой тоской. Спектакль перекликался с «Мыслью» Андреева и в особенности со «Ставрогиным». Следующие работы — «Потоп» и «Росмерсхольм» — продолжали намеченную линию, но уже при постановке «Потопа» Вахтангову казалось, что психологическая обостренность нуждается в новом, более ярком «театральном» решении. Изысканная психологичность Вахтангова стала {421} особенно ясна в «Росмерсхольме». Вахтангов был учеником Немировича-Данченко. В письмах он говорит, что Немирович-Данченко научил его понимать театральность, которую Вахтангов искал в строгой четкости и завершенности острых мизансцен. Вахтангов воспринял от своего учителя, с одной стороны, внимание к человеческой психике, к ее самым глубоким извилинам, а с другой стороны, к той внутренне наполненной сгущенности, сценической динамике, без которой Немирович-Данченко не представлял себе театра.

Замечательная постановка «Росмерсхольма» доводила принципы режиссуры Немировича-Данченко до предела. На всем спектакле лежала особенность ибсеновского миропонимания. Действующие лица не столько входили, сколько появлялись, не уходили, а исчезали в темных сукнах, окаймлявших сцену, говорили глазами не меньше, чем словами, каждая фраза, произнесенная ими, хотя бы внешне обыденная, получала значение гораздо более глубокое. Брендель, возникая из темноты перед Ребеккой, тревожно говорил об отрубленном пальчике: он производил впечатление человека, уходящего в другой, потусторонний мир. Идти дальше в смысле индивидуализации переживаний и обособленной сосредоточенности на одной душевной проблеме было невозможно. В «Росмерсхольме» уже отчетливо прозвучал призыв к душевному бунту, к освобождению. Вахтангов прошел путь психологизма до конца. В нем наступал перелом; он заново осмысливал проблему и, сохраняя основу своего напряженного внимания к личности, вырвался за пределы замкнутого мира Гауптмана и Ибсена, ища другого понимания театральности и расширяя свой взгляд на мир. Уже в «Эрике XIV», в значительной степени эклектичном, Вахтангов пытался оторваться от своих прежних сценических приемов. Ему казалось, что от сгущенного психологизма следует перейти к обобщению. В «Эрике» он искал сценическое обобщение того особого страшного мира, в котором происходит действие. Ему казалось, что дело не в том, чтобы исторически верно изобразить двор Эрика, а чтобы найти внешнее выражение сгущающейся обреченности, которая окружает Эрика. Вахтангова интересовала в этом спектакле обреченность королевской власти, дыхание неизбежной гибели, но сценических путей к осуществлению замысла он еще отчетливо не представлял. И тут на него оказал влияние не столько Мейерхольд, сколько, как это ни странно, впоследствии им отрицаемый Таиров и «левая» живопись. {422} Обреченность он искал в декорациях, в полуусловных костюмах и гриме, неожиданных в Студии Художественного театра, в разрисованных лицах с кривыми бровями. Актерское исполнение, глубоко психологически насыщенное, развивалось как бы по двум линиям. Ряд актеров — в первую очередь Михаил Чехов и Серафима Бирман — поднимались до строгой трагической силы, выраженной почти в гротесковой форме, в то время как противоположную королевской среду — среду простых людей — режиссер решал в ясной, даже неожиданной для него, почти бытовой манере, особенно бросавшейся в глаза рядом с гротесковым рисунком ролей Эрика и вдовствующей королевы. Своих прежних устремлений к натуралистическому психологизму Вахтангов еще не изжил, хотя дал попытку прорваться к новым, обобщенным театральным формам. Он находил в каждом образе какое-то таинственное внутреннее зерно, его занимал не просто бытовой факт появления королевы, а зловещее возникновение высокой, тонкой ожесточенной фигуры, которая медленно скользит по переходам дворца, неся зло и предательство; его интересовала обреченность Эрика XIV во всех контрастных противоречиях его личности, осуждающих его на неминуемую гибель.

«Гадибук», «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот» дали подлинный выход творчеству Вахтангова. Почему-то обычно принцип режиссуры Вахтангова связывают с «Турандот». Несомненно, это был один из значительнейших успехов Вахтангова. Непобедимое сценическое обаяние сделало этот спектакль доступным для огромной массы зрителей. В чем была сила и историческое значение «Принцессы Турандот»? Вовсе не в принципе иронии, который явно бросался в глаза самому неискушенному зрителю, не в формальной новизне, ибо сломанные площадки зритель наблюдал и в других театрах, и не в современных остротах, которые зритель тоже слышал и в других театрах. Все достижения «левого» театра, накопленные к этому времени и часто отвергаемые зрителем, зритель охотно и восторженно принял у Вахтангова. То, что казалось отталкивающим в «левом» театре, в «Принцессе Турандот» оказалось обаятельным, прекрасным и привлекательным. Многие полагали, что разгадка обаяния «Турандот» заключалась в принципе иронии, и спектакль растревожил многих режиссеров, хотя бы Каверина, который значительную часть деятельности своей студии строил на принципе вахтанговской иронии. Долгое время именно эта ироническая линия, парадоксальное смешение плана бытового {423} и условного, театрального и жизненного, являлась преобладающей в спектаклях вахтанговцев. И «Лев Гурыч Синичкин» и «Зойкина квартира» с некоторыми вариациями в той или иной степени основывались на принципе «Турандот». Но то, что было хорошо для одного спектакля, не могло явиться законом для построения театра, для создания целого театрального направления. Для Вахтангова «Турандот» была наполовину учебной работой, но Вахтанговский театр принципы «Турандот» зачастую воспринимал как некоторый неизменяемый сценический закон

Не ирония являлась основным зерном этого спектакля. Если бы Вахтанговский театр впал в дальнейшем в опасность иронического отношения к образу, то он очень быстро потерял бы свое актерское мастерство. Для Вахтангова принцип «Турандот» был одной из возможных форм разрешения одного спектакля. На взгляд Вахтангова, каждый спектакль имеет особую форму, каждый спектакль создает как бы свой особый театр. Опасность заключалась в том, что начали создавать не театр Вахтангова, а театр «Принцессы Турандот». На первых порах жизни Вахтанговского театра в этом лежало его основное противоречие. То, что было одним из этапов вахтанговского творчества, воспринималось как его завершение, то, что было прологом, воспринималось как эпилог. Но «Турандот» — только преддверие к новому театру.

Основное содержание «Турандот» составляли не ирония, не насмешливое отношение, а оптимизм и вера в силу и энергию жизни. «Турандот», как бы парадоксально это ни казалось, звучала как гимн победившей революции. Формальным образным выражением этого жизнеутверждающего начала и был способ сценического показа сказки Гоцци, изобретенный Вахтанговым. Ирония была производным по отношению к наполнявшему спектакль глубокому мироощущению Вахтангова, которое одушевляло спектакль и требовало его постоянного обновления, ибо если искать основной сценический принцип «Турандот», то он заключался отнюдь не в закреплении единожды найденного сценического рисунка, а в его постоянном изменении вместе с быстро изменяющейся жизнью. Нужно иметь право на иронию. Быть ироничным тогда, когда не имеешь глубокого мироощущения, — значит, говорить впустую. Режиссеры, заимствующие только внешнюю сторону вахтанговского спектакля, которая для Вахтангова отнюдь не являлась закрепленной раз и навсегда, и сохраняющие ироническое отношение к действующим лицам, зачастую {424} пренебрегают, по существу, мудростью Вахтангова и предпочитают воплощать не образ, а пресловутое «отношение к образу». Эта легко доступная формула, разрывающая актера и воплощаемый образ, долго господствовала на нашей сцене.

Но Вахтангов, ставя «Турандот», раскрывал мощную лирическую природу актера, не высмеивая образ и исполняющего его актера, но искренне их полюбив. Вахтанговская мудрость давала право на иронию. Без философского взгляда на мир ирония ничего не стоит, она обращается в поверхностный нигилизм. Как бы ни посмеивался Вахтангов над старой сказкой, он внутренне восхищался ее образами, и зритель мечтал, чтобы Калаф победил принцессу Турандот и чтобы они соединились. Симпатии зрителей лежали на стороне отважного юноши, и в этом была скрыта сила вахтанговского спектакля. Но последователи «Турандот» зачастую воспринимали то, что актер ритмичен, не замечая, что он должен быть ритмичен не только внешне, но и внутренне, и принимая внешнюю техническую ловкость за законченное актерское мастерство. Даже в самом Вахтанговском театре часто говорили: «До чего он мастер, как он ловко перебрасывает ткани!» Но Вахтангов эти технические приемы подчинял основному — раскрытию образа. В этом была огромная проницательность создателя «Турандот», которая для многих деятелей сцены некоторое время оставалась неразгаданной.

В основных спектаклях Вахтангова возникает главная философская проблема вахтанговского творчества — вопрос о жизни и смерти. В эти годы революция ассоциируется для Вахтангова с проблемой жизни и смерти. Это или прославление жизни, как в «Принцессе Турандот», или призыв к борьбе с лицемерием, осознание тайны жизни и смерти, как в «Чуде святого Антония», или страшное проклятие смерти, как в «Гадибуке». Если рассматривать «Турандот» в общей цепи со спектаклями «Гадибук» и «Чудо святого Антония», веселая сказка о Турандот решает проблему жизни и смерти во имя жизнеутверждения. «Чудо святого Антония» — трагикомедия лицемерия, мнимой жизни, сатира, доведенная до гротеска. «Гадибук» — тема любви и смерти, трагедия, доведенная до степени высокой поэзии. Философски и творчески осмысливая спектакль, внутренне воспринимая пьесу, Вахтангов в зависимости от этой живущей в нем темы выбирал театральную задачу. Вахтанговская традиция должна быть воспринята как традиция создания философского театра — театра, {425} ставящего глубочайшие проблемы, выражение особыми, подчас «легкими» сценическими средствами. Вахтангов, стоя на пороге смерти, страстно хотел разгадать смысл жизни. Он звал к борьбе с лицемерием, предрассудками, к борьбе за жизнь. Нельзя упрощенно рассматривать его образ. Нередко Вахтангова делают темпераментным изобретателем новых форм, безупречным воспитателем, учеником великих учителей, смело ревизующим пути Художественного театра. Все это не вызывает сомнений. Но его роль значительно больше. Он всей своей страстной натурой, со всей остротой ощутил противоречия современности, выход из которых ему указала революция. Революция для него разрешила загадку, революция разрешила противоречия, которые в нем мучительно бились, но которые он, может быть, сам и не сознавал с полной отчетливостью. Неужели «Турандот» могла иметь такой успех только потому, что смешно говорили четыре маски, неужели сила иронии заключалась в том, что режиссер применял неожиданные сценические сочетания? Ведь не в этом сила. Сила, повторяю, была в том неиссякаемом жизнеутверждении, которое Вахтангов носил в себе и через которое он шел к революции, преодолевая творческие противоречия. Так объясняются особенности его поисков.

Иные увидели в Вахтангове чистенького, гладкого, остроумного шутника, увидели легкую обольстительную игру в театр. Неужели Вахтангову нужно было пройти такой длительный путь через психологические противоречия Достоевского, Гауптмана, Ибсена, через судорожный мир Америки («Потоп»), через противоречия «Эрика XIV», чтобы в результате создать только веселый спектакль? Не в этом его сила как художника. Его значение в том, что он философски воспринял театр, нашел внутреннее оправдание самому его существованию. Характерна для него фраза на репетициях «Росмерсхольма»: «Донесите мысль». Он требовал от актера внутренней углубленности, требовал трудного овладения ослепительным внешним мастерством ради выражения внутренней идеи, живущей в актере. Он радовался жизни, а не смеялся над нею. Полноценное, трудное, но радостное искусство актера получило закономерное внутреннее оправдание. То, что казалось неоправданным в других театрах, получило оправдание не только в самой идее спектакля и в его внешнем образе, но и в самом существе актера. В «Турандот» каждый образ имеет свой определенный, не только внешний ритм и выражение, но и свое внутреннее развитие, благодаря которому {426} мы все-таки воспринимаем не просто Завадского, а Калафа — Завадского, не просто Мансурову, а Турандот — Мансурову, воспринимаем тайный смысл старинной сказки. Здесь заключается самое большое значение вахтанговского творчества и самая большая его заповедь Вахтанговскому театру. Он потребовал внутреннего оправдания темы и выражения ее всеми сценическими средствами. Когда в Вахтанговском театре начала преобладать линия иронии, — это был путь наилегчайшего успеха, но в спектаклях, подобных «Заговору чувств», «Егору Булычову», воскресал настоящий Вахтангов и в смысле понимания темы спектакля и в смысле тонкости сценического выражения.

Несмотря на все свои недостатки, «Булычов», «Заговор чувств», «Барсуки» — вот путь Вахтанговского театра, а не то внешнее увлечение иронией ради иронии, которое смешивают с подлинным Вахтанговым. Главное, что дал Вахтангов молодому советскому театру, — это установка на глубоко современную насыщенность спектакля, на признание внешней остроты как неизбежного результата этой внутренней насыщенности.

1932

# **{****427}** В Тео Наркомпроса Страницы воспоминаний[[345]](#endnote-345)

Многие сейчас уже и не представляют, какую важную роль в истории советского театра играл в первые послеоктябрьские годы Театральный отдел Наркомпроса — знаменитая по тому времени «Неглинная, 9». Там-то, по существу, и произошла первая встреча представителей Советской власти с представителями театральной интеллигенции.

Я помню самое зарождение ТЕО, еще до переезда его на Неглинную. В тесной квартирке «Метрополя» происходили только первые организационные шаги будущего ТЕО, но уже мелькали фигуры Е. Б. Вахтангова, Ф. Ф. Комиссаржевского и такая характерная, сухая и высокая фигура А. А. Бахрушина. Нас, сотрудников, было тогда в ТЕО не больше десяти, но все мы были уже увлечены теми действительно грандиозными и неожиданными задачами, которые впервые раскрывало перед театральными деятелями только что опубликованное «Положение о Театральном отделе», освещавшее все стороны театральной жизни страны.

Молодая Советская власть декларировала общественную и государственную роль театра, объявляла новую репертуарную политику, давала полный простор творческим исканиям, открывала широкие перспективы в области истории и теории театра.

Театральный отдел призван был заниматься вопросами режиссуры, организации рабоче-крестьянских театров, педагогическими проблемами, связанными с театром, детскими театрами, воспитанием молодых кадров, созданием театральных музеев и пр. и пр. Вокруг ТЕО возникло большое количество различных студий и учебных заведений, и правительство охотно шло на поддержку самых дерзких начинаний. Словом, ТЕО стал центром театральной мысли тех лет, и его деятельность нуждается в подробном, научном, а не беглом очерке.

{428} В моей памяти ТЕО навсегда связалось с годами гражданской войны, с занесенной снегом, полуголодной Москвой и с тем высоким пафосом творчества, который охватывал тогда не только группировавшуюся вокруг ТЕО молодежь (для нее работа в ТЕО становилась началом серьезной творческой жизни), но и людей старшего поколения.

С переездом ТЕО на Неглинную круг людей, не только посещавших это учреждение, но и работавших в нем, все увеличивался. Темы дискуссий становились все обширнее, споры — все страстнее. Далеко не всегда в ТЕО теория шла рука об руку с практикой. В мечтах его работников было еще много идеалистического, путанного, попросту неосуществимого, но совершенно несомненно, что именно в ТЕО возникло множество важнейших творческих проблем, зачастую ставившихся с подлинным размахом и творческим вдохновением.

Правда, многие вопросы, встававшие перед ТЕО, решались ошибочно, многие практические опыты оканчивались неудачно. Но нельзя забывать, что это были первые вопросы, первые опыты и работать приходилось тогда на еще не расчищенной почве. Иначе, чем в огромных масштабах, в ТЕО не мыслили и не мечтали. Оттого-то так сложна и противоречива была на первых порах деятельность отдела, объединявшая людей разных мировоззрений.

С течением времени происходило неизбежное расслоение среди полярных течений и направлений, постепенно выкристаллизовывавшихся внутри ТЕО, яснее и отчетливее становились политические и эстетические платформы его деятелей.

В их числе было много представителей той части интеллигенции, которая принимала революцию, не вдаваясь еще в ее социальную сущность, но всем сердцем, подобно Блоку, веря в ее преобразующую силу.

Были среди них и те, кто в первые годы после революции в силу своих буржуазно-анархистских воззрений пытались найти с ней точки соприкосновения, но, по существу, были чужды революции.

Сами эстетические поиски, дерзкое экспериментаторство, обращение к формам, невозможным в условиях старого театра, воспринимались как театральная революция, как проявление подлинной революционности.

Формула «созвучия революции» была очень действенна в те годы. Многие видели в суровом равенстве, в аскетизме выход в новые, неведомые области, разрыв с привычным {429} буржуазным уютом, с размеренной интеллигентской жизнью, с мелкими интересами во имя осмысления масштабов мировой революции.

Вопрос заключался в том, куда же направится в дальнейшем этот пафос, и встанет ли интеллигенция на позиции пролетарской революции, каким конкретным содержанием наполнится широко распространенная формула «созвучия революции». Невольно возникал вопрос: станет ли ясным для многих из искателей новых путей, что не революция для них, а они — для революции. Действительно, судьба многих из ведущих деятелей ТЕО «первого призыва» оказалась различной. Но нужно сказать, что им была предоставлена полная возможность решительного выбора. И здесь, в проведении театральной политики партии, играл огромную роль А. В. Луначарский, который одно время непосредственно заведовал Театральным отделом. Нельзя забыть его постоянного внимания к молодежи и глубокого уважения старейших деятелей театра. А ведь ему приходилось стоять в центре противоречивых интересов, самой ожесточенной борьбы мнений, вызванной, например, национализацией театра. Речь шла пока о привлечении лучших представителей интеллигенции на сторону революции, и правительство через Луначарского делало все возможное в этом направлении, заинтересовывая их благородством поставленных задач и предоставляя широкую инициативу для творчества.

Первое время теория явно преобладала в ТЕО над практикой. В теоретической и историко-театральной секциях, в которых я преимущественно работал, были представлены поэты-символисты. Но не только они входили в секцию. Скажем, историко-театральная секция, председателем которой был поэт-символист Вячеслав Иванов, включала в себя такие интересные и яркие по своей индивидуальности фигуры, как Н. Е. Эфрос и А. А. Бахрушин. Естественно, что на заседаниях ее постоянно возникали острые дискуссии.

Трудно было представить столь различных людей, совершенно по-разному относившихся к поставленным задачам. Вячеслав Иванов любой, даже чисто организационный вопрос поднимал до степени философской проблемы. Но его рафинированный ум был совершенно беспомощен в решении реальных вопросов и практических задач. Он так никогда и не мог победить в себе стремления к отвлеченному, идеалистическому мышлению. Интересовала Иванова исключительно та «игра ума», которая делала {430} его выступления блестящим фейерверком, великолепной цепью силлогизмов, увлекавшей его самого. Он был способен на обсуждении программы театрального университета провести философскую дискуссию, блистательную, полемику с Андреем Белым по поводу изучения философии «блаженного Августина» будущими студентами. Луначарский, обычно принимавший участие в подобных дискуссиях, вновь и вновь обнаруживал свою поразительную осведомленность в самых различных областях искусства и философии. Он остроумно и тонко разрушал абстракции диспутантов и переводил спор не только на практическую почву, но и на иную философскую основу.

Совершенно метафизическая теория «соборного театра», утверждаемая Ивановым, целиком и полностью противоречила задачам социалистического театра, и Луначарский впоследствии подчеркивал, что привлечение Иванова к работе в ТЕО оказалось бесплодным. И не случайно Вячеслав Иванов вскоре эмигрировал за границу.

Полной противоположностью теоретику-идеалисту Вячеславу Иванову был А. А. Бахрушин — один из богатейших людей Москвы, создатель театрального музея, энтузиаст театра. Он представлял собой редкое соединение своенравия, уважения к труду и любви к науке и искусству. В неизменной поддевке, в брюках, заправленных в сапоги, в белоснежной косоворотке, сухой, в пенсне, с седоватой бородкой. Властен, брюзглив, напорист. Не получил никакого специального образования, но в истории театра разбирается не хуже специалистов театроведов. К своему изумительному собранию, еще до революции подаренному государству, относится с отцовской требовательной нежностью. В закупочной комиссии, приобретавшей вещи для музея, сохраняет свою настойчивую скуповатость — бережет государственные деньги. Распознает вещь безошибочно. Много и подробно спорит с И. Э. Грабарем, терпеливо выслушивающим все претензии Бахрушина, но с не меньшей настойчивостью проводящим свою политику научного создания музея. Бахрушин относится к нему как к непререкаемому авторитету, но и себя считает совершенным авторитетом по отношению к С. И. Зимину, владельцу оперного театра, создавшему музей своего театра. Цель неистового Бахрушина — включить небольшой музей Зимина, несмотря на робкие жалобы чрезмерно полного, тишайшего и спокойного Сергея Ивановича, в свой театральный музей. Бахрушин действительно вскоре поглотил и это собрание. Он легко мог бы эмигрировать — средств бы {431} хватило. Но его держит любовь к стране и к своему делу, выросшему из небольшого случайного частного собрания в крупнейший театральный музей Европы, а может быть, и мира. Он неизменно лоялен к Советской власти, дружит с Луначарским. Отвлеченные изыскания Вячеслава Иванова ему чужды, он добивается с Грабарем научной основы театрального музея.

Живой интерес к современному театру вносил Н. Е. Эфрос — ведущий московский театральный критик. Он стал председателем историко-театральной секции после неизбежного ухода Иванова из ТЕО. К этому времени Эфрос начал уже тяготиться необходимостью ежедневного отклика на театральные события. Все больше интересовался он историей и теорией театра — его влекло к созданию книг, которые могли бы подытожить огромный опыт театрального критика. Подобно тому как приходилось после революции заново создавать театральный музей, заново приходилось строить и историю русского и западного театра, который был представлен в отделе С. С. Игнатовым. Эфрос — журналист по профессии, истинный газетчик, привыкший жить быстрыми темпами, — вносил в секцию ТЕО подлинный темперамент.

Нужно, однако, сказать, что в работе историко-театральной и теоретической секций ТЕО вопросы марксистской методологии почти не ставились, да и работников, специально занимавшихся театроведением с марксистских позиций, насчитывалось там немного. Секциями был выработан план многочисленных изданий; в тогдашнем Петрограде В. Н. Всеволодский-Гернгросс предпринял гигантскую работу по библиографии русского театра, замышлялись труды по истории всемирного театра; но издательские возможности были, конечно, невелики. Мы организовывали циклы лекций в Политехническом музее и в музее Бахрушина, выезжали в районы и в нетопленных зданиях, перед бесплатным и всегда многочисленным слушателем, сидящим в валенках и шубах, порой сами в шубах и валенках, читали лекции.

До соединения с историко-театральной секцией теоретическую секцию возглавлял Андрей Белый, театр знавший чрезвычайно отвлеченно. Мировоззрение его целиком противоречило марксизму. В этой секции вообще не было людей, практически и непосредственно знавших театр, и она изжила себя. И, может быть, именно эта бесплодная, парадоксальная игра ума Вячеслава Иванова и Андрея Белого, их теоретические рассуждения, оторванные от реальной {432} театральной почвы, больше всего обнаруживали необходимость твердого и решительного поворота к вопросам и нуждам чисто практическим, хотя и требующим теоретического обоснования.

Некоторые из проблем, выдвинутых на заседаниях тех лет и нашедших отражение в выработанном проекте театрального образования, не лишены актуальности и теперь, когда одной из основных бед воспитания молодых актеров является длительный отрыв от живой практики и столь же длительное пребывание в закрытом театральном учреждении.

Проекту театрального образования, выработанному ТЕО, нельзя отказать в остроумии. Во-первых, там ставился вопрос о театральном образовании во всей широте; впервые при его обсуждении встретились теоретики театра, театроведы, режиссеры, педагоги, художники. В обсуждении принимали участие Луначарский, Южин, Немирович-Данченко, Вахтангов, Сахновский, Бебутов и т. д. Целью проекта было всестороннее образование будущего актера, воспитание гармонически развитой личности. Программа включала ряд новых предметов — психологию, поэтику, науку о живом русском языке, стиховедение, искусство режиссера и т. д. Но наиболее оригинальна была «трехступенчатость» в этом проекте театрального образования.

Первая ступень — «театральная школа» с двухгодичным курсом, предназначенная для начального театрального образования. В нее принимались юноши и девушки не моложе шестнадцати лет, окончившие обычную школу. По окончании этой первой ступени учащиеся расходятся по студиям при театрах. Там (в течение двух лет) воспитываются актеры, нужные данному театру; занятия в студиях должны носить сугубо практический характер. После этого наступали занятия в «театральном университете» (два года).

И хотя не удалось осуществить этот план, но самый его характер показывает, насколько силен и интересен был в то время новаторский пафос ТЕО. Вместе с тем вокруг ТЕО возникали все новые и новые учреждения: филармония была преобразована в Институт музыкальной драмы, возник Институт движения, Институт живого слова и т. д. Возник и целый ряд студий.

Далеко не все из этих институтов оправдали свое право на жизнь, но пробуждавшаяся творческая мысль уже не могла остановиться. Мы, конечно, несли в себе недовольство {433} существующим театром и мечтали о Немедленном создании театра, отвечающего всему тому пафосу жизни, который мы наблюдали вокруг себя. Но пути к этому мы различали неясно и туманно, хотя в высокой степени горячо и искренне.

Студийная молодежь часто собиралась в ТЕО на дневные и ночные совещания. Эти собрания представляли собой довольно пеструю картину. Здесь был и Ю. А. Завадский, привлекавший внимание не только бросавшейся в глаза красивой внешностью, но и сшитой из кремового одеяла (за неимением другого материала) курткой, и приземистый умный Б. Е. Захава, постоянно ставивший на твердую почву мечтательные планы собравшихся, и молодой талантливый скульптор Ленский, которого влекло к театру, и Фореггер, настойчиво нападавший на позиции МХТ. Споры, которые велись на этих собраниях, касались прежде всего реформы и революционизации театра.

Не меньшее значение имела и деятельность педагогической секции, подготовившая создание театров для детей. Большую роль играли в ней В. А. Филиппов и поэтесса Ада Чумаченко — человек большой души и отзывчивости. Здесь работали М. И. Цветаева и И. Г. Эренбург, с интересом следивший за событиями в ТЕО, но скорее присматривавшийся, чем реально участвовавший в строительстве детского театра, и, видимо, отделявший свои поэтические (он в то время писал много стихов) занятия от педагогических.

В этой секции всегда было интересно и живо — она отдавала много внимания непосредственно детскому творчеству, там всегда можно было видеть много детских рисунков и эскизов, удивлявших зоркостью, наблюдательностью и яркостью красок.

Вопросы репертуара на первых порах сводились к очищению театров от мещанских, пошлых пьес. Именно на вопросах репертуара и должна была четко обнаружиться противоположность точек зрения на «созвучный» или подлинно революционный репертуар. Если «негативная» сторона была ясна, то положительные задачи этой секции были сначала туманны. Формула «созвучия революции» понималась очень широко — слишком широко. Символисты видели возможность получить доступ на сценическую площадку и готовы были рекомендовать в виде уступки пьесы псевдонародного театра (вроде пьес Аверкиева и Погосского), лишь бы закрепить в репертуаре такие произведения, {434} как трагедия об Иуде А. Ремизова или «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба.

Другая группа членов репертуарной секции (в частности, И. А. Новиков и в особенности изредка появлявшийся на заседаниях Валерий Брюсов) выдвигала не столько символистский репертуар, сколько большую русскую и зарубежную классику, крайне бедно представленную в репертуаре дореволюционного, особенно провинциального театра. Они звали к созданию монументального театра.

Наконец, третья группа настойчиво требовала, чтобы репертуарная секция все силы направила на создание современного героического репертуара и на классические пьесы, наполненные непосредственно революционным пафосом (как непременные образцы здесь чаще всего фигурировали «Жакерия» Мериме и «Зори» Верхарна). И действительно, репертуарная секция помогала выдвижению новых, неведомых авторов путем создания конкурсов, поощрения начинающих драматургов.

Таким образом, внутри этой секции кипела борьба, и, несомненно, вскоре ей предстояло неизбежное расслоение.

Ученым секретарем всего Театрального отдела был М. Д. Эйхенгольц — известный литературовед и переводчик. Некоторый перевес работы отдела в сторону теории был связан и с личными качествами его секретаря.

Художественным и руководящим центром ТЕО была научно-художественная коллегия, в которой также преобладали представители теоретической мысли. Коллегия, ставшая впоследствии экспертом по творческим вопросам при Центротеатре, далеко не всегда могла выполнить возложенную на нее задачу, поскольку часто исходила из отвлеченных, идеалистических философских положений.

Естественно, что противоречия между обширными теоретическими и непосредственно практическими задачами, лежавшими перед ТЕО, всегда создавали вокруг ТЕО много шуму, волнений и споров.

Основные вопросы сводились к организации пролетарского театра, к проблемам использования театрального наследства и последовательному проведению в жизнь определенной театральной политики.

Значительную роль в московском ТЕО сыграл подотдел рабоче-крестьянского театра, включавший представителей как крайне «левых», так и сторонников некоего компромиссного решения. Здесь и намечалась марксистская театроведческая {435} мысль, поскольку в области театроведения таких работ еще не было, а число коммунистов, непосредственно близких театру, ограничивалось единицами.

Представителями «центристской» позиции были теоретик театра и режиссер В. В. Тихонович и П. С. Коган — известный лектор, широко образованный человек, преимущественно знаток западной и современной литературы, один из немногих профессоров, еще в годы реакции открыто стоявший на марксистских позициях и выступавший против реакционных явлений в искусстве. Популярность его как лектора была чрезвычайно широка — лекции его неизменно собирали полную аудиторию, и не было ни одной сколько-нибудь острой темы, которую не затрагивал бы П. С. Коган в своих докладах и выступлениях. Той же широтой отличалась и его деятельность в ТЕО. Возглавляя подотдел, он, не отрицая важности освоения классического наследства, видел в театральных самодеятельных ячейках важную основу развития и создания будущего подлинно пролетарского театра. Свою точку зрения П. С. Коган проводил, так сказать, мирным путем, стремясь к братскому «сосуществованию» с другими секциями ТЕО.

Иную и гораздо более непримиримую позицию занимал скептический и остроумный П. М. Керженцев (его книга «Творческий театр» выдержала в те годы несколько изданий). Он был тогда склонен к отрицанию буржуазного театра в целом и нетерпеливо ожидал создания новых, небывалых и неожиданных по своей смелости форм. К существующему театру он относился резко отрицательно и снимал его со счетов при прогнозах о построении социалистического театра. Эта часть программы смыкалась с Пролеткультом и являлась выражением тех взглядов, которые, по существу, вели к разрушению культурных ценностей прошлого. Между тем самодеятельное театральное движение принимало массовый характер. Количество рабочих, красноармейских и крестьянских театральных кружков исчислялось тысячами. Несмотря на трудное положение республики, состоялся первый съезд по рабоче-крестьянскому театру, долго откладывавшийся из-за невозможности созыва огромного количества делегатов в эти годы войны и разрухи. Возобладало на съезде (он был созван в ноябре 1919 года) течение, рассматривавшее рабоче-крестьянский театр как переходный к социалистическому и считавшее необходимым использование существующего профессионального театра.

{436} Но съезд мало затронул вопросы, касающиеся непосредственно практики и реформы театра. Здесь, как всегда, лидировал А. В. Луначарский, страстно желавший во исполнение руководящих указаний партии извлечь наибольшую пользу из старейших деятелей театра и помочь молодежи в ее стремлении строить новое искусство.

Борьба вокруг ТЕО все обострялась и обострялась. Все более и более решительные нападки вызывало абстрактное теоретизирование многих его деятелей. Вызывала возражение и раздробленность управления театрами — в Петрограде ТЕО был создан еще до Москвы, и Петроградское управление театрами, возглавляемое обаятельнейшей М. Ф. Андреевой, по существу, чувствовало себя автономным. В Москве ТЕО противостояло автономное управление академических театров, которыми руководила волевая Е. К. Малиновская.

Мне пришлось присутствовать на одном узком заседании, созванном А. В. Луначарским в целях согласования деятельности и объединения этих организаций. Их руководительницы, составившие данное совещание, стояли на непримиримых позициях. Естественно признавая руководство наркома, они считали объединение возможным лишь при условии сохранения каждой из них во главе объединения. М. Ф. Андреева, как всегда изящная и подтянутая, в своем бежевом английском костюме, с постоянным объемистым портфелем, настаивала на приближении ТЕО к актерским массам и их нуждам. Е. К. Малиновская, решительная и грубоватая, часто прямолинейная, но предельно любившая театральное дело, доказывая важность прямого организационно-административного вмешательства в дела театров, в котором они испытывали действительную необходимость, в то же время отстаивала особые позиции академических театров.

Это заседание не привело ни к какому соглашению. Я не очень был в курсе этих проблем, всецело увлеченный теорией театра, организацией студий, работой в кружках, школах. Во главе ТЕО вскоре официально встал А. В. Луначарский, бывший одновременно и председателем вновь организованного Центротеатра, в состав которого вошли такие деятели, как А. И. Южин, Вл. И. Немирович-Данченко, упорно стоявшие тогда на позициях «аполитичности», но употреблявшие все силы не только для сохранения, но и для укрепления руководимых ими театров. Им обоим было уже за шестьдесят, но они продолжали быть неутомимо энергичными. Несколько раз вместе {437} с М. Ф. Андреевой в ТЕО появлялся А. М. Горький, с некоторым скепсисом относившийся к суматошливой атмосфере этого учреждения. Сменившая А. В. Луначарского в ТЕО умная, но чуждая театральному делу В. Р. Менжинская пробыла в ТЕО недолго — А. В. Луначарский чувствовал необходимость более решительных мер для удовлетворения требований немедленной революционизации театра. Была окончательно выделена группа академических театров. Заведующим ТЕО был назначен В. Э. Мейерхольд, и началась новая пора в жизни ТЕО.

1957

# **{****438}** Рассказ об одном сезоне (1918/19)[[346]](#endnote-346)

Сезон 1917/18 года не принес существенных изменений в театральную жизнь. Сезон был уже «заделан»; по существу, он был целиком создан той худо или ладно налаженной театральной машиной, на которую Февральская революция повлияла в самой малой степени. По-прежнему играли многочисленные театры миниатюр, завлекая именем Вертинского; по-прежнему показывала свои изысканные миниатюры «Летучая мышь» и ее не очень удачливые подражатели, вроде «Привала комедиантов»; по-прежнему в Москве были две оперетты, соперничавшие друг с другом легкомысленным репертуаром; по-прежнему играли пьесы Миртова и Винниченко театр Незлобина и московский Драматический; по-прежнему театр Корша показывал допотопный репертуар, докатившись до «Татьяны Репиной» Суворина. Организация на основе Оперы Зимина Театра Совета рабочих депутатов не внесла принципиальных изменений в жизнь театра. Крупными событиями сезона явились только постановка Станиславским «Двенадцатой ночи» в Первой студии МХТ и организация просуществовавшего один сезон Военного театра[[347]](#footnote-3).

Но уже следующий сезон явно показал, что это спокойствие было только внешним. Трудно себе представить, что спустя всего десять месяцев после завоевания власти пролетариатом, в обстановке саботажа значительной части интеллигенции, в театральной жизни уже наметились совсем новые тенденции и возникли новые увлекательные задачи. Возвращаясь воспоминаниями к тем годам, мне хочется напомнить более или менее ясно картину деятельности хотя бы одного сезона, который проходил в труднейших условиях, когда молодая Советская власть билась {439} за свое утверждение, когда военная разруха великой тяжестью лежала на стране, когда Москва постепенно лишалась средств передвижения, когда еще не был проведен декрет о национализации театров, — одним словом, о первом театральном сезоне в Советской стране.

Лето 1918 года еще полностью повторило лето 1917 года — с гастролями Шаляпина, Собинова, Смирнова в случайных спектаклях Зеркального театра Эрмитажа; в «Аквариуме» и Эрмитаже с одной репетиции гастролировали прославленные актеры — Радин, Рощина-Инсарова, Миронова, Грановская, повторяя свои знаменитые роли в «Хорошо сшитом фраке», «Флавии Тессини», «Вере Мирцевой», «Душе, теле и платье». Словом, лето 1918 года было обычным театральным летом, лишь более пышным ввиду наличия в Москве большого количества зрителей, обычно разъезжавшихся по курортам. Но уже осень 1918 года дала повод говорить о явно наметившихся новых тенденциях.

Сезон 1918/19 года представлял собой очень сложную и интересную картину интенсивной, полной противоречий театральной жизни. Нарождались новые театральные коллективы, умирали старые, напрасно пытаясь удержать свои позиции.

Приходили в упадок и постепенно отмирали такие организмы, как театр Незлобина и московский Драматический театр, ориентировавшиеся на буржуазного зрителя. Для нас, молодежи, они окончательно потеряли интерес и со всей очевидностью обнаружили отсутствие какой бы то ни было эстетической и общественной платформы.

Расчет на массового зрителя как на зрителя, не подготовленного к восприятию больших явлений театра и драматургии, оказался ошибочным с первого же сезона. Использование ходового репертуара конца века, к которому прибегали названные театры, также не принесло его руководителям желанного успеха. Крупные актерские силы их постепенно покидали, и они, особенно театр Незлобина, настойчиво пытавшийся продлить свою жизнь, метались от возобновления совершенно чудовищной завали, вроде «Чада жизни» Маркевича и мелодрамы «Любовь и преступление», с кладбищенскими ужасами, до «Дон Карлоса», «Иудушки Головлева», впоследствии даже «Фомы Кампанеллы» Луначарского. В этом же сезоне Незлобин показал пьесу Р. Кумова «Конец рода Кородомысловых». Это был самый сильный незлобинский спектакль, в котором его актеры — Нелидов, Грузинский, Лихачев — {440} показали, куда могло бы быть направлено их дарование. Я до сих пор помню, что этот спектакль резко выделялся на общем фоне сереньких и лишенных фантазии незлобинских постановок. Но он лишь подчеркивал общее падение театра.

Все это кончилось в результате противоестественным соединением незлобинцев с Мастерской Мейерхольда и постановкой в одну неделю срепетированной Мейерхольдом «Трагедии о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд». Этим нарочито ироническим спектаклем, оформлением которому служили поставленные задней стороной декорации (что особенно «соответствовало» уюту кукольного дома и вызвало бурю хохота в зрительном зале), Мейерхольд окончательно вбивал кол в могилу рассыпавшегося незлобинского наследства.

Доигрывал свой последний сезон московский Драматический театр. Когда-то он отличался крепким актерским ансамблем, но теперь лишился многих из своих прославленных актеров. В труппе не было Татьяны Павловой, Радина, Шатровой, Борисова, Нарокова, не приехали приглашенные Жихарева и Уралов. Ансамбль распадался, и театр метался от инсценировки диккенсовского «Пиквика» к «Вееру леди Уиндермиер» Уайльда.

Наличие в труппе И. Н. Певцова, Кондрата Яковлева и В. В. Максимова придавало некоторый интерес отдельным спектаклям, но полное безрежиссерье и отсутствие какого-либо постановочного замысла лишало их художественной ценности. Наивно было в эти годы смотреть старательного Максимова, игравшего со своим обычным обаянием и изяществом «В старом Гейдельберге» — слащавую историю о любви немецкого принца к прелестной девушке Кэт. С громадным юмором играл К. Яковлев мистера Пиквика. Но даже и этот театр, насквозь буржуазный в своей основе, прославившийся постановкой «Мечты любви» Косоротова и «Веры Мирцевой» Урванцева, чувствовал необходимость перемены репертуарного курса. Сезон он открыл «Веселыми расплюевскими днями» («Смерть Тарелкина») Сухово-Кобылина, где Певцов изощренно, со всей своей обычной философской иронией играл Тарелкина, поднимаясь до подлинного сценического гротеска, а К. Яковлев с какой-то нутряной силой своего беспощадного реализма и спокойного юмора — Расплюева. Впервые прошла на сцене Драматического театра ранее не игравшаяся в России пьеса Горького «Последние». Но театр {441} уже умирал, и эта постановка была последней попыткой самосохранения.

Совсем жалкое впечатление производили судороги театра под руководством острого характерного актера Якова Южного, предприимчивость и деловитость которого явно перевешивали его дарование. В помещении Камерного театра под предлогом сатирического обличения буржуазного общества этот театр играл фарсы. Любительский состав, неряшливость постановки отличали его спектакли.

Умирало объединение бывших коршевцев — здание их театра заняла другая труппа, сохранившая название фирмы, — сперва работавших в Большом Дмитровском театре, а впоследствии в Доме народа имени Петра Алексеева. Они пытались сохранить театр без режиссера, играли по старинке коршевские боевики — неизменных «Детей Ванюшина», «За океаном», «Неизвестную» — и присоединили к ним примитивную мелодраму престарелого Невежина «Поруганный», в которой актер Терехов доводил до истерик нервных зрительниц. И никакие попытки революционизировать репертуар путем постановки «Всех скорбящих» Гейерманса не могли спасти театр от неизбежной и справедливой кончины.

Возникло много новых театров, скрывавших, однако, под новой вывеской старые тенденции. Открывшийся в следующем сезоне Вольный театр начал спектаклем «Овечий источник», в скором времени он стал театром старой мелодрамы, не пытаясь внести хотя бы что-то новое ни в «Материнское благословение», ни в «Семью преступника».

Не находили для себя твердой почвы и такие вновь возникавшие театры, как Театр драмы и комедии, который мечтал о возврате к романтическому театру. Ни андреевский «Океан», ни ростановские «Романтики», несмотря на добросовестную старательность режиссеров и руководителей, не оказались «созвучными» революции. И только «Королевский брадобрей» Луначарского (с Певцовым в роли Короля) — вещь, написанная ярко и талантливо, хотя и носящая следы явного рационализма, — на некоторое время привлек внимание к театру.

И лишь «новый Корш», сосредоточив вокруг себя блестящих актеров-профессионалов, составивших действительно первоклассную труппу, держался на высоком профессиональном уровне и опирался в те годы преимущественно на классический репертуар, хотя, конечно, ни один из {442} показанных спектаклей нельзя было назвать большим достижением театрального искусства.

Этот «новый Корш» был несравненно лучше «старого Корша» и по репертуару и, само собой разумеется, по труппе. Достаточно назвать стоявших во главе труппы Н. М. Радина, М. М. Климова, Н. Н. Рыбникова, М. С. Нарокова, А. П. Петровского, который был одновременно и главным режиссером театра. Трудно было найти сценического деятеля, который бы более подходил к задаче «реставрации» театра Корша, чем А. П. Петровский — человек тонкого и хитрого ума, великолепного профессионального знания театра, сам чудесный актер на эпизодические роли. А. П. Петровский вдобавок был первоклассным педагогом, воспитавшим немало блестящих актерских имен. Тактичный и внимательный, он прекрасно чувствовал и понимал требования, предъявляемые к театру. Он добивался действительно превосходного актерского ансамбля и поднял театр, находившийся перед революцией в полном упадке, до необходимой профессиональной культуры, которая позволяла ему доносить содержание таких пьес, как «Коварство и любовь», «Разбойники», «Рюи Блаз», «Мизантроп», «Жорж Данден», «Много шума из ничего», «Сам у себя под стражей», составлявших основной репертуар первого обновленного коршевского сезона. Он возобновил «Вечернюю зарю» Бейерлейна — мелодраму, в свое время наделавшую много шума довольно правдивым изображением нравов и морали немецкой армии. Он ставил «Царевича Алексея» и даже «Преступление и наказание».

Но вместе с тем был уже в этом сезоне в «новом Корше» спектакль, привлекший большое внимание и вызвавший большую дискуссию. По существу, вероятно, это был первый спектакль, вызывавший споры явно политического характера. Я говорю о драме Бюхнера «Смерть Дантона» переделанной А. Н. Толстым. Я не думаю, чтобы А. П. Петровский и руководители театра Корша слишком задумывались над политическим смыслом пьесы, автор которой явно стоял на позициях защиты жирондистов и Дантона. Сюжеты, взятые из эпохи Великой французской революции, казались близкими и интересными, но, конечно, могли вызвать несправедливые и ненужные ассоциации. Тем не менее спектакль с М. С. Нароковым в главной роли остался в репертуаре. Поставлен он был с известным режиссерским размахом — в верных эпохе костюмах, с богато разработанными народными сценами (в особенности {443} сценой в Конвенте). Но и здесь театр не вышел из пределов свойственной ему профессиональной добросовестности.

В это же время Малый театр с огромным энтузиазмом и последовательностью уже приступил к очищению от тех действительно низкопробных пьес, которыми был засорен его предреволюционный репертуар. А. И. Южин — собранный, волевой и точный — крепко держал руль Малого театра. Сразу после революции он впустил в его стены А. А. Санина и этим поднял режиссуру; взамен ремесленных павильонов на его сцене воздвиглись декорации Юона и Ульянова; в репертуар широкой волной вошли классики — Островский, Мольер, Лопе де Вега, Шекспир; М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская в следующих сезонах создали незабываемые шедевры в «Ричарде III» и «Лесе»; Малый театр впервые поставил «Старика» М. Горького с О. О. Садовской, а вскоре после этого — «Кромвеля» А. В. Луначарского. Малый театр организовал при себе школу, первый выпуск которой составил его студию. Театр возвращался к своим истокам — к тому демократизму, которым он был силен и который замутнялся пошлой и беспринципной репертуарной политикой и безрежиссерьем предреволюционных лет.

Мне кажется, что появление «Старика» в Малом театре еще в недостаточной степени оценено в нашем театроведении. Мои юношеские впечатления сохраняют о нем память как о спектакле необычном для Малого театра. Дело было не только в том, что драматургия Горького впервые пришла в Малый театр. Сам спектакль был ярким и сильным. Может быть, режиссерски он был сделан в обычных для театра тонах, но общее приподнятое решение, декорации Юона, передававшие атмосферу спектакля в свойственных этому художнику ярких и чистых красках, и, наконец, крупный масштаб и слаженность актерского исполнения показали, что Малый театр если и не вскрыл всей философии пьесы, то нашел в Горьком драматурга, необыкновенно себе близкого. Особенно запомнились О. О. Садовская — такая мудрая, зоркая в роли няни, и В. Н. Пашенная — Девица, затаенная и скрытная, вспыхивавшая в конце сильнейшим внутренним бунтом.

Художественный театр в те годы не увлекал своими спектаклями. Новых постановок на его сцене не появлялось. Он сам словно уходил в тень, уступая место энергично работавшим студиям. О его внутренней работе писалось много, но результатов ее мы не видели. На его {444} сцене происходило второе рождение «На дне», но многочисленные замены уже не могли удержать спектакль на прежнем уровне. Поставленное в самый канун революции «Село Степанчиково» с исключительным по силе сатирической резкости Москвиным — Опискиным шло первым по количеству спектаклей и по сборам.

Возобновление «Иванова» и «Нахлебника», сделанное со всем мхатовским мастерством, оставляло нас равнодушными. Хотя незабываемыми были Станиславский — Шабельский и Книппер — Сарра, до слез трогал отнюдь не крупный, но очень искренний актер Михайлов, заменивший Артема в роли Кузовкина. Но тематика пьес совершенно не соответствовала уровню переживаемых событий.

Не думаю, что и Качалов был удовлетворен возможностью вновь показать в революционные годы не очень ему удавшегося Иванова с его резиньяцией, сомнениями и колебаниями. Он рвался к другим задачам, его манили иные творческие проекты. Одним из крупнейших завоеваний в его артистической биографии было исполнение байроновского «Манфреда» на концертной эстраде в окружении ряда актеров МХТ и Первой студии. Этим исполнением (одновременно МХТ готовил байроновского «Каина») Качалов явно обнаруживал свое желание подняться до трагических масштабов.

Весь интерес сосредоточивался на новых спектаклях студий, так как результат постоянной напряженной работы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко реально обнаружился позднее. Тем не менее внимание молодежи к тайнам их мастерства было огромным. Нужно, однако, сказать, что силы самого театра молодежь тогда явно недооценивала; при всем своем восхищении гением Станиславского и несокрушимым авторитетом Немировича-Данченко внутри студий явно созрела оппозиция к «метрополии» и стремление к самостоятельному существованию. Студии выдвигали своих руководителей — рядом с именами Сушкевича, Болеславского особенно ярко вспыхнуло имя Вахтангова. В годы 1918 – 1919 МХТ внешне не «лидировал», но споры велись все же преимущественно вокруг этого внешне как будто замолкнувшего гиганта и его будущей судьбы, вызывавшей самые разноречивые предсказания, судьбы театра демократической интеллигенции, театра философских проблем и глубочайшего осмысления жизни.

В этих условиях «левые» театры брали, так сказать, {445} «реванш» за свое материальное неблагополучие предреволюционных лет. Многие театры «левого» толка переживали период своею подъема. Для них подлинная революция являлась поводом для революции эстетической. Нужно признаться, что большинство из нас — театральной молодежи — ставило между ними знак равенства, и нужно было много пережить, чтобы понять неправомерность такого поверхностного подхода. А. Я. Таиров был наиболее ярким выразителем формулы эстетического «созвучия» революции. Еще в предреволюционные годы его любила молодежь за бунт против арцыбашевщины и рышковщины. Его театр не был обласкан судьбой. Он дважды стоял перед закрытием в канун Октября и в семнадцатом году возобновил свои спектакли в помещении бывшего РТО с явно неприспособленной сценой. Теперь для него назрело время «бури и натиска». Супрематизм Якулова, конструктивизм Экстер, репертуар Клоделя, Уайльда, Лотара многим казались вызовом буржуазному театру.

Ф. Ф. Комиссаржевский разошелся с возглавляемым им долгое время Театром имени В. Ф. Комиссаржевской и своими давними сотрудниками и друзьями — В. Г. Сахновским и А. П. Зоновым, стоявшими на позиции «философского романтического театра». На этот раз его увлекла идея синтетического театра. Осуществив ряд оперных постановок и не находя простора своим опытам в тщательно оберегаемом А. И. Южиным Малом театре, Комиссаржевский, недовольный интимным и чрезвычайно камерным характером своей актерской студии, создал при Художественно-просветительном союзе рабочих организаций новую обширную студию, получившую для демонстрации своих достижений громадный зал бывшего театра Зона. На спектакли он смотрел как на предлог для «соединения пения, текста, действия, слова».

И действительно, он давал представления различных и вполне противоречивых жанров. Он ставил «Похищение из сераля» Моцарта, нарочито подчеркивая буффонаду в затейливых деталях декораций и клоунаде исполнения; он пытался показать наивность глюковской пасторали «Любовь в полях» путем столь же нарочитой — почти кукольной — игры; он обратил спектакль «Сказки Гофмана» — несмотря на прозрачную музыку Оффенбаха — в пугающий искривленный гротеск; даже в «Женитьбе Фигаро» — пьесе, имевшей подлинную революционную взрывчатую силу, он заинтересовался не столько существом пьесы, сколько возможностью создать подчеркнуто условное представление, {446} нивелировавшее своей равнодушной нарядностью революционный пафос бессмертной комедии Бомарше.

И, может быть, лишь в постановке «Бури» Шекспира он вновь обнаружил себя не только как режиссер-эстет, но и как человек, который умел вдумываться в философскую основу произведения. Он ставил «Бурю» не без влияния кубизма, но отвлеченные кубы на ясном, прозрачном горизонте корреспондировали этой отвлеченнейшей из трагедий Шекспира, сосредоточивая внимание на актерском исполнении. «Буря» была последней обещающей постановкой Комиссаржевского, тем более что в «Новом театре» он нашел совсем молодых исполнителей, таких, как юная, но уже блистающая колоратурой и актерской непосредственностью Валерия Барсова, или Игорь Ильинский, или совсем начинающая Мария Бабанова. Но он покинул это молодое дело, уехал за рубеж, много раз в первые годы писал о непременном и ближайшем, так и не осуществившемся возвращении.

Между тем покинутый им Театр имени Комиссаржевской бесплодно пытался углубить символическую линию репертуара. «Лулу» Ведекинда и другие пьесы, в которых театр хотел обличить пустоту цивилизации, уж совсем явно противоречили переживаемым годам. Мелкобуржуазный бунт Ведекинда, выражавшийся через подчеркнутую театральность, разноцветные парики, некоторую туманность и загадочность актерского поведения, не мог затронуть даже любителей этого в свое время чрезвычайно заслуживавшего уважения театра. «Комиссаржевцы» видели и сами чувствовали, что их молодым темперамент там совсем не по пути с этим унылым репертуаром; они начали искать для себя иных путей.

И тем не менее театральный воздух этого первого послереволюционного сезона был наполнен новыми ощущениями.

В первую очередь это был приход нового, массового зрителя, к которому невозможно было не прислушаться, которому нельзя было не пойти навстречу. Умелая политика партии властно и почти незаметно для самих деятелей театра поставила их лицом к лицу с необходимостью ответить на ту жажду знания, которая хлынула в зрительные залы, заставляла одни организмы отмирать, а другие пересматривать свои позиции. «С художника спросится» Вахтангова, «Слушайте революцию» Блока — не оставляли безучастными крупнейших деятелей сцены. Прошло немногим более года со дней Октября, а московская {447} художественная интеллигенция уже чествовала А. В. Луначарского. Его тактичное и умное отношение к искусству помогло большинству театральных деятелей подойти ближе к решению новых задач.

Московский Художественный театр стал давать свои спектакли в Театре Совета рабочих депутатов, Малый театр широко практиковал выездные спектакли, Вахтангов организовал «Театр Народа» в небольшом помещении бывшей студии Оперы Зимина у Каменного моста, во многих районах Москвы открылись специальные театры для рабочих.

В это же время открылись районные театры — Замоскворецкий, Сретенский, Рогожско-Симоновский. Характерно, что именно районные театры обращались к социальной и революционной тематике. Так, в репертуаре Замоскворецкого театра появились «Зори» Верхарна. Входил в репертуар и «Доктор Штокман» Ибсена.

Из произведений русских и западных современных авторов отбираются те, в которых есть хотя бы приблизительный отклик на современную политическую тему или пьесы обличительные. Ставили «Бобровую шубу» Гауптмана, «Вечернюю зарю» Бейерлейна, «Евреев» Чирикова, ранее запрещенную царской цензурой пьесу Юшкевича «Король».

В годовщину Октябрьской революции Большой театр показал сборный спектакль, объединенный темой бунтарства, народного восстания во имя разума, света и свободы.

Этот спектакль был во многом неудачен по форме, но само его появление на бывшей императорской сцене было уже знаменательным. Труппа, год тому назад выражавшая протест против «разрушения культурных ценностей», готовила спектакль, который в полной мере был спектаклем новаторским и объединял все творческие силы театра — солистов, оркестр, хор, балет. Первую часть спектакля составил «Прометей» Скрябина. В то время искали внешнего светового выражения симфонической партитуры, и на сцене Большого театра смена световых эффектов сопровождала все звуковые изменения. Оркестр играл в оркестровой яме, в то время как нагроможденные на сцене конструкции заливались то оранжевым, то голубым, то интенсивно-красным светом. Замысел явно не удался. Звукоцветовая гармония не получилась, но сама симфония была исполнена оркестром с подлинным пафосом и горячностью.

{448} Вторую часть спектакля составляло заново поставленное А. А. Саниным «Вече» из «Псковитянки» со свойственным этому режиссеру размахом и умением оживлять народные массы. Собственно говоря, сцена «Вече» и сделалась центральной в сборном спектакле, так как тема народа, отстаивающего свои права на свободу, очень полно воплощалась в этой картине. В заключение был исполнен одноактный балет «Стенька Разин», конечно, зиждившийся на легендарном эпизоде с персидской княжной. В общем рисунке балета явно сказывалось стремление к героизации образа Разина, показанного в романтическом плане.

Нужно сказать, что балетные спектакли пользовались в то время исключительным успехом у нового зрителя и привлекали даже больше внимания, чем оперные. И появление «Стеньки», где Разин трактовался явно положительно, как образ народного героя, жертвующего своей любовью, как бы парадно и пышно ни было само представление, не могло не считаться симптоматичным для тех лет.

Тема Разина, как и другие образы народных вождей прошлого, вообще становилась привлекательной для зрителей. Разину был посвящен и второй крупный спектакль, приготовленный в честь ознаменования первой годовщины революции силами коллектива Театра имени Комиссаржевской. Театр выбрал драматическую поэму Вас. Каменского, во многом идеалистическую, вне точного понимания и анализа исторического значения образа Разина. Но ни автор, ни театр и не ставили себе задачи раскрытия исторического образа — их интересовала романтическая поэтизация Разина как легендарного бунтаря. Спектакль был подготовлен именно как поэтический сказ. Художником был Павел Кузнецов, особенно острый и пряный в ориентальных картинах. На роль Разина был приглашен из МХТ Н. Знаменский — актер не очень большого темперамента, но обладатель великолепного голоса и выгодных внешних данных. Царевну Мейран играла Алиса Коонен, тогда еще увлекавшаяся внешней красотой движения и звука, но с ослепительным обаянием передававшая и нежность любви и злой темперамент Мейран.

Малый театр приготовил к годовщине Октября трагедию А. К. Толстого «Посадник». Как бы ни относиться к этой пьесе, само появление ее в театре, репертуар которого десятилетиями регламентировался и ущемлялся, было актом несомненно прогрессивным. Этой постановкой Малый {449} театр вполне ясно декларировал отсутствие оппозиции революции. Я вновь и вновь подчеркиваю, что в эти первые годы определилось со всей решительностью, кто «за», кто «против».

И Малый театр, ставя «Посадника», отнюдь не был полон каких-либо оппозиционных настроений, близких настроениям бывшего Александринского театра, давшего своей постановкой «Смерти Иоанна Грозного» явный и поощрительный повод к недвусмысленным монархическим демонстрациям. Режиссера А. А. Санина да и весь коллектив Малого театра интересовало создание народной трагедии в плане «объективного реализма», которым были отмечены постановки Малого театра тех лет. Подчеркивая свою «аполитичность», Малый театр в то же время хотел стоять на уровне высоких духовных требований, предъявляемых революцией, и действительно ставил спектакли, невозможные для его предреволюционных лет. Таков был «Посадник» — по своему монументальному стилю, по строгому сценическому рисунку, по пафосу вольнолюбия и преданности родине. Какой-то предельной и ясной честностью веяло от этого спектакля, которым Малый театр теперь возвращался к своим прежним демократическим традициям.

Была и в декорациях Арапова — декорациях чистой и ясной краски, — и в легкости и одновременно свежести мизансценировки Санина, и в такой необычайной для Малого театра живости и яркости крупно взятых народных сцен та реалистическая театральность, которая лежала в основе искусства театра. Малый театр отдал спектаклю свои лучшие силы, и хотя в роли старой посадницы М. Н. Ермолова не показала новых и неожиданных черт своего великого гения, но уже сам ее строгий и вдохновенный облик, властность походки, достоверность точно почувствованной эпохи давали основной и верный тон благородной простоты всему спектаклю. Была великолепная живописность в А. И. Южине, обычная неугасимая горячность в А. А. Остужеве, мужественная пластичность и ясно звучащее слово у П. М. Садовского. Да, это был Малый театр в его прекрасных традициях — театр вновь появившейся крупной темы.

Но и другие театры не молчали в этот день. Камерный театр, который готовился к переезду из неудобного помещения на Никольской улице в свой родной особняк на Тверском бульваре, откликнулся постановкой «Зеленого попугая», которым открылся первый клуб искусств — {450} «Красный петух». Открытие его было приурочено к первой годовщине Октября.

«Зеленый попугай» — эпизод из эпохи французской революции. По существу, революционность пьесы была сомнительна, острая парадоксальность «игры» и «жизни» интересовала Шницлера больше революционного пафоса, но тогда «Зеленый попугай», подобно многим пьесам из эпохи французской революции, казался произведением и смелым и дерзким. Его много играли — и в студиях и в профессиональных театрах. (Интересно, что Моисси, гастролируя в Советской России, одной из пьес своего гастрольного репертуара выбрал «Зеленого попугая».) Главный герой пьесы — актер Анри, выступавший против аристократов, казался близким художественной интеллигенции. Таиров решил этот спектакль условно, в тонах подчеркнутой театральности. Художником был Якулов, внимание которого было устремлено преимущественно на костюмы. Анри играл Николай Церетелли, как всегда искренне, но с тем увлечением красотой движения и звука, которые порой губили его тонкое и благородное дарование.

Как бы то ни было, революционная тематика — в той или иной форме — уже завладела сценой. Я говорил, что она порой прорывалась и в такие театры, которые не могли выдержать требования эпохи, испытание временем. Порой за революционные принимались произведения, которые имели к революции чрезвычайно приблизительное отношение. И когда Драматический театр ставил «Савву» Л. Андреева, то, конечно, мелкобуржуазный индивидуалистический бунт Саввы, как бы сильно ни играл его И. Певцов, революционным бунтом назвать никак было нельзя. Большой Дмитровский театр поставил «Ткачей» Гауптмана, и даже Никитский театр, прощаясь с венской опереттой, совершил для себя крутой поворот. Он опять-таки увлекся эпохой французской революции и поставил оперетту Оффенбаха «Дочь тамбур-мажора», правда, в обычных, хотя и более сдержанных опереточных штампах.

Но, может быть, не столько этой борьбой за облагораживание театра, выражавшейся в спектаклях «больших» театров, был характерен этот первый сезон. Стоит только сравнить сезон 1916/17 и сезон 1918/19 года, чтобы наглядно увидеть поворот к большей идейности, крупному репертуару, более того — если не к политической, то, во всяком случае, к социальной тематике.

Однако наряду с деятельностью «больших» театров {451} этот сезон был отмечен приходом в театральное искусство новых кадров, овеянных мечтой о создании нового театра. Начиналась эпоха широкой «студийности».

И хотя среди вновь возникавших студий и школ большинство не выдержало испытания временем, характерно не только стремление молодежи к искусству, но и острая жажда строить искусство, нужное и близкое революции. Во всех этих студийных поисках было много незрелого, туманного и ненужного. Многие их участники мечтали застыть в вечной «студийности», не понимая, что форма студии есть только некий этап на пути строительства «большого театра». Многие из студий, основываясь во имя создания нового искусства, вскоре впадали в сектантство и вступали на путь самообожествления; тогда все положительные стороны студии оборачивались своей противоположной, отрицательной стороной. Само по себе понятие студии заключает в себе внутренние противоречия, и от исхода разрешения этих противоречий и зависела их будущая судьба. Положительными сторонами студий являлось объединение их участников на основе общей художественной платформы, высокие этические нормы дружбы и товарищества, тесная связь творческих (сценических) и идейных задач, неразрывность педагогических целей и творческого процесса создания спектаклей. Юный энтузиазм, вера в огромное значение театра, отсутствие узкого профессионализма, полная отдача делу, суровая дисциплина, порой ригоризм и аскетизм были отличительными признаками студийности, неотделимой от тех лет. Большинство студийцев где-либо работало, но все свое свободное время они отдавали студии. Долгие ночные репетиции, занятия, превращавшиеся в горячие споры и озаренные мечтой о своем будущем театре, увлекали студийцев и наполняли их существование сознанием глубокой необходимости своего дела.

Главой студийного движения оказался К. С. Станиславский, охотно поддерживавший эти молодые начинания, но предъявлявший к студиям и их теоретикам повышенные и строгие требования. В эти годы, встречая жадный интерес молодежи к театру, он считал своим долгом помочь ей, предостеречь от ошибок, отвеять подлинных служителей сцены от легкомысленных любителей. Он охотно шел навстречу всем студиям, рекомендуя им в качестве преподавателей и руководителей последователей тогда еще формировавшейся «системы». В помещении студии «Габима» проходили его личные занятия, на которых присутствовали {452} и другие студии, так как он стремился к непосредственной встрече с молодежью и сильно опасался пробуждающихся влияний на нее «левых» течений.

Студии Московского Художественного театра не дали в этом сезоне интересных спектаклей. Их внутренняя работа, как и работа самого Художественного театра, была гораздо значительнее и интереснее ее внешнего выражения. Дело касалось и выбора репертуара и его сценического воплощения. Первая студия мечтала вырваться из узкопсихологического репертуара к романтическим просторам. Ее работы этого периода были очень неотчетливы. Она показывала их в виде отдельных вечеров, вне студии, — на различных площадках. Вечера эти были полярно противоположны по своим тенденциям; если М. Н. Германова показывала отрывки из «Короля темного чертога» Р. Тагора, то молодежь предпочитала отрывки из Дж. Лондона и Б. Шоу, сыгранные в тонах реалистических и оптимистических.

Удачнее были спектакли Второй студии, которая показала «Младость» Л. Андреева. Здесь дело заключалось не в качествах самой пьесы, а в близости молодежи ее образов. Волновала, конечно, не философия пьесы, не ее тематика — вопрос о праве на самоубийство, — а свежесть переживания, широта чувств и верность сценических характеристик. На помощь совсем начинающим актерам пришли «старики». В спектакле участвовал В. Ф. Грибунин и актеры Первой студии (А. И. Чебан и В. В. Гайдаров), но основные роли исполняла молодежь студии, заразительная в своем оптимизме. В спектакле не было налета «андреевщины» — он был легок, прозрачен, ясен; как будто юная студия почувствовала того молодого, демократического и непосредственного писателя, каким Андреев входил в литературу.

Такого рода стремление к сильному и яркому оптимизму было характерно для Станиславского и в его режиссуре и в его педагогике. Не напрасно в его замыслах ряд лет фигурировали не только «Плоды просвещения», но и интермедии Сервантеса, при постановке которых он мечтал обратить весь зрительный зал в праздничное пространство, украшенное яркими тканями и платками. В это время в фойе, по его замыслу, тоже должна была идти праздничная жизнь, полная темперамента и силы. Ему хотелось в эти годы развивать «систему» на произведениях большого масштаба. В МХТ он уже приступал к репетициям «Каина» — как бы ни рассматривать эту постановку, {453} самый ее выбор отчетливо подчеркивал намерения театра. Эти мысли поддерживал и Немирович-Данченко.

Студии становились для Станиславского и Немировича-Данченко залогом будущего расцвета Художественного театра. Еще в 1913 году Вахтангов, не довольствуясь Первой студией, организует Мансуровскую студию. Лужский руководит Грибоедовской студией. Дикий становится во главе студии Шаляпина. М. Чехов экспериментирует в своей студии. И. Лазарев, опираясь на рабочий кружок, организует Студию имени Горького. Все эти студии выступают с самостоятельными работами уже в следующих сезонах, но закладка их фундамента происходила именно в первом сезоне — сезоне 1918/19 года.

Наиболее продуктивен был Вахтангов. Он первый связал вопрос о воспитании молодежи с потребностями нового зрителя. В «Театре Народа», в котором играла Мансуровская студия, под его руководством были показаны «Вечер Чехова» и первая редакция «Чуда святого Антония» — спектакли, сделанные еще в ранней «студийной» манере, но с той ясностью, точностью и наполненностью, которые были свойственны Вахтангову. В этих спектаклях он еще был верен психологическому методу МХТ и не ставил себе задачей поиски новых форм; но уже в них удивляла та ненависть ко всему случайному и лишнему, которая отличала его понимание Чехова. «Вечер Чехова», состоявший из ряда отрывков, совсем был лишен той «сумеречности» и «чувствительности», которые в те времена связывались с Чеховым и вызывали протест против его включения в репертуар. Такова же была и первая редакция «Чуда»; в ней еще не было остроты и резкости форм, свойственных второй редакции, но отчетливо сквозила ненависть Вахтангова к буржуазному строю мысли и жизни.

Но наряду с осуществлением этой отчетливой задачи, поставленной Вахтанговым, в Мансуровской студии шла своя внутренняя жизнь. Совсем юный Завадский с неизменным своим другом П. Антокольским интересовался созданием романтического театра. В маленьком зале Мансуровского переулка — типично «студийном» — шло «Обручение во сне». Обстановка походила на обстановку большинства студий. Отсутствие подмостков, обслуживание зрителей самими студийцами, тишина и порядок привлекали внимание не только друзей и знакомых студийцев, но и широкую публику, которая добивалась чести попасть на эти закрытые исполнительские собрания. «Обручение во сне» было романтической, иронической пьесой, с явным {454} подражанием Тику. Я сейчас уже не в состоянии припомнить ее содержание, но в обстановке этих лет твердая вера в осуществление мечты была, возможно, одним из тех основных этапов, которые проходила еще неокрепшая, впервые прикоснувшаяся к искусству и только вступающая в жизнь молодая художественная интеллигенция.

Приходят в это время в Студию Пролеткульта мастера Художественного театра — М. Чехов и В. Смышляев. Однако их пребывание в Пролеткульте, оказавшее на него несомненно благотворное влияние, было непродолжительным. Вскоре представители «левых» течений пошли штурмом на завоевание Пролеткульта. Возобладали иные тенденции, было объявлено рождение «новой, пролетарской культуры», и Чехов со Смышляевым были из Пролеткульта изгнаны.

Но, естественно, возникали и студии иных направлений. Знаменательно, что в описываемый сезон 1918/19 года было зарегистрировано девяносто пять различных студий, в том числе одиннадцать балетных и девятнадцать драматических. Увлечение балетными школами было повсеместным и принимало порой анекдотический характер. «Барышни с чемоданчиками», мерившие московские улицы, стали повседневным и типичным явлением. Большинство этих студий исходило из принципов ритмической гимнастики (Алексеев) или принадлежало к последователям Айседоры Дункан (Студия Эллы Книппер-Рабенек).

Среди драматических студий существовали и такие, как «Театр четырех масок», руководимый тогда совсем юным Н. М. Фореггером, увлекавшимся возрождением «народного театра» — французского площадного театра.

Маски потешных слуг, фокусников играли «комиссаржевцы», в том числе А. Кторов и И. Ильинский, уже тогда поражавший исключительной заразительностью своего дарования. Но и эта студия, как многие другие, оказалась студией одного спектакля. Фореггер впоследствии открыл свой «подвальный театрик» буффонады и пародий. Судьба же «Четырех масок» характерна тем, что порой увлечение одним приемом казалось достаточным для организации студии, интерес к которой исчерпывался одним спектаклем.

Хорошо, если студийцы и руководители это понимали и спокойно расходились, хуже, если они обожествляли этот прием и наивно декларировали его в качестве единственного и спасительного принципа построения театра — тогда они замыкались от окружающего мира, сохраняя внешние повадки «студийности», превращались в дурную семью, в которой все связаны друг с другом необходимостью совместной {455} жизни, где начинали царствовать истерия, сплетни, без какой-либо надежды на будущее.

Были такие студии, как Студия К. Ф. Лебедева (брата славного артиста и рассказчика Малого театра В. Ф. Лебедева), показавшая крыловского «Трумфа», народную игру «Лодку». Вряд ли эта «студия старинного театра» покоилась на очень серьезном научном основании; ее спектакли были скорее реставрацией репертуара, чем методов актерской игры. Студия имела явно любительский, так сказать, прикладной характер.

Наконец, существовала еще одна «театральная ветка» — студия «Alba», исходившая из соображений наличия актерских дарований у лиц с телесными недостатками — горбатых, кривобоких, хромых и т. д. Спектакли ее шли в темноте, репертуар состоял из вещей полумистического характера («Призраки» Тургенева). На сцене двигались невидимые существа, говорившие замогильными голосами, из разных мест зрительного зала раздавались неведомые звуки и разные писки, кое-где вдруг вспыхивали и исчезали световые точки.

Но, конечно, не такие зарождавшиеся и распадавшиеся студии определяли смысл широкого студийного движения. Немало было в студиях, в особенности в «балетных», и дилетантизма, и намеренного и ненамеренного шарлатанства. Немало было стремления к разрушению основ и построению театра вне овладения актерской техникой. Порой желание быстро «играть» и представление о себе, как о готовых актерах, противоречило самому понятию студийности. Поэтому-то было так важно внимание «художественников» и, в частности, самого Станиславского к молодым студиям: он явно и настойчиво — и всегда строго и требовательно — оберегал молодежь от дилетантизма, грозившего десяткам юных и еще совсем не оперившихся дарований. В это время зрели и формировались молодые таланты, во Второй студии воспитывалась будущая смена МХАТ, в Студии Комиссаржевского бурно волновались молодые актерские силы, полные творческого энтузиазма — силы, которым предстояло в ближайшем времени встать в первые ряды советского театра.

Между тем, несмотря на весь размах театральной жизни, несмотря на резкое изменение репертуара, на появление в репертуаре пьес социального характера, от театров ждали большего. Становилось все более ясным, что «студийность» не может существовать без большого конкретного социального содержания, что отвлеченная, пусть даже {456} самая искренняя революционность бесплодна без ясной политической направленности. Даже лучшие спектакли сезона еще носили объективистский характер. Все настойчивее проявлялось ожидание театра, который соединил бы задачи идейные и творческие. Попытка создания такого театра была сделана — в Зеркальном театре Эрмитажа был организован театр, носивший звучное и обязывающее название «Театра Октябрьской революции». Он дал единственный спектакль — пьесу «Карманьола» Г. Чулкова. Судьба актрисы Теруань де Мерикур, сперва приветствовавшей французскую революцию, а затем ставшей ее жертвой и врагом, не могла быть основой революционного спектакля. Здесь отчетливо проявлялись досадные последствия вульгарного восприятия тематики французской революции и поисков в ней непременного «созвучия». «Карманьола» оказалась явной идейной ошибкой, вдобавок соединенной с явной художественной неудачей.

Тем более оправдывался курс, которого придерживался А. В. Луначарский, на воспитание молодых и мудрое использование старых театров, на пробуждение творческих сил в широких массах. Последующие сезоны более точно показали результаты этого курса партии, направившей художественную интеллигенцию на создание большого социально значимого театрального искусства. Все глубже ставились вопросы соответствия формы и содержания. Все резче возникала проблема личной ответственности перед революцией, если ты считаешь себя художником.

Сезон 1918/19 года выдвинул много важнейших вопросов, вставших перед театральными деятелями. Но один вывод был особенно ясен и категоричен — неизбежность и потребность твердого и ясного ответа на вопросы непосредственно политические. Последующие сезоны еще более обострили эти проблемы и обусловили яростную борьбу на театральном фронте.

1957

# **{****457}** Советский театр (Главы из книги)[[348]](#endnote-347)

## 1

За истекшие два десятилетия театр глубоко изменился. Он крепко вошел в жизнь страны. Самые широкие массы ощущают театр как неотъемлемую потребность. Он стал подлинно народным искусством.

Страна наполнена театрами различных жанров и методов, играющими на различных национальных языках. Достаточно сказать, что по одной РСФСР насчитывается около ста профессиональных театров. В Москве в 1910 году существовало семь крупных театров. Сейчас число их доходит до сорока. Количество театров в стране возросло в четыре раза; число актеров — в три раза.

Простое сравнение с внешними условиями существования предреволюционного театра дает ясное представление об изменениях, происшедших в самом подходе к театральному искусству. Для примера обратимся к чисто количественным показателям.

В предреволюционные годы в одном из крупнейших московских театров — Коршевском, — подчиненном коммерческим кассовым интересам, число «новинок» достигало тридцати — тридцати пяти в продолжение сезона. Даже Малый театр со своей блестящей труппой тратил на подготовку спектакля не более двух-трех недель. Огромная цифра непроработанных тщательно спектаклей не казалась удивительной. Только некоторые театры, как Художественный, ограничивая себя строгими требованиями, уделяли серьезное внимание подготовительной работе и не подымались выше трех-четырех новых постановок в течение сезона.

Изобилие премьер свидетельствовало не о работоспособности театра, а о его художественной безответственности и тягостной зависимости от узкого круга зрителей. Если такая вынужденная спешка была свойственна столице, то в провинции пьесы незатейливо исполнялись с четырех-пяти репетиций, а в небольших городах — с одной-двух. Число новых постановок в городах, подобных Туле {458} или Орлу, колебалось Между пятьюдесятью и семьюдесятью; теперь оно снизилось в среднем до десяти. Спектакль в «средней» провинции ранее редко выдерживал четыре-пять представлений. Теперь число представлений одной и той же пьесы доходит до нескольких десятков. При полной подчиненности вкусам в своем большинстве нетребовательного зрителя не приходилось мечтать о художественной эволюции театра страны. Провинциальный театр жил эпигонским подражанием и фотографическим повторением столичных достижений. Дилетантизм и худшие виды рутинного актерства господствовали на сцене.

Расширение театральной и зрительской сети отразилось на темпах и характере работы. Если раньше лишь незначительный круг зрителей поддерживал театр высокого художественного значения, то теперь новый массовый зритель, десятками тысяч вошедший в театр, отнюдь не смотрит на него только как на легкое развлечение, напротив, театр становится мощным художественным средством пересоздания людей и источником непосредственного живого творческого наслаждения. В стенах театра, на его спектаклях зритель захотел не только отдыхать и развлекаться, но и познавать и предвидеть. Какие бы пьесы ни исполнялись и какими бы приемами они ни истолковывались, зритель ждет от театра большой радости и больших переживаний.

Меньше всего зритель мирится с равнодушным театром. Театр ставит перед зрителем общественные и этические вопросы. Он кует новую красоту. Он в центре жизни страны. Спектакли и пьесы образно и сильно раскрывают человеческие судьбы и исторические события.

Стена, разделявшая театр и жизнь, разрушена. Непосредственная жизнь врывается на сцену сюжетами играемых пьес, образами героев, ритмом событий, изобретательностью режиссера. Новая аудитория ничем не напоминает былой аудитории первых представлений, наполненной снобизмом и равнодушием пресыщенных знатоков. Аудитория изменилась и по социальному составу и по психологическому восприятию спектакля.

Дело актера включается в общую цепь строительства, которым охвачена страна. Это, естественно, повышает требовательность актера к своей работе. Он все более ощущает, что театр предназначен не для личного его самоудовлетворения, что его мастерство нужно для цельного спектакля, в который оно входит хотя и основной, но составной частью.

{459} Ожидания и требования нового зрителя, сама действительность предопределяют различные жанры и типы театров. Чрезвычайно показательно отмирание одних сценических жанров, наметившееся уже в первые годы после революции, и видоизменение других. Исчез со сцены современный французский и немецкий фарс, прежде уверенно обеспечивавший сборы. Оперетта подверглась категорическому пересмотру и реформе, не потому, что зритель не хотел смеяться, но потому, что он искал новых предметов для смеха и более глубоких подходов к юмору и сатире. Зритель предпочел Аристофана легким французским комедиям, а Оффенбаха и Лекока — примитивным изделиям более позднего времени. Если отмирали одни жанры, то одновременно нарождались или расширялись другие, подобно публицистической драме, исторической хронике, музыкальной комедии или агитационному сценическому плакату, который в первые годы после революции распространился в театрах нашей страны.

Из старых театров сохранились наиболее сильные художественные организмы, не утерявшие блеск мастерства и глубину традиций и нашедшие толчок для нового творчества (например, Художественный, Малый, Александринский театры). В предреволюционные годы они переживали кризис, который в годы революции разрешился очищением их традиций от всего наносного и переходом к углубленному и живому творчеству.

Основная масса театров создана за время после революции, рождена и воспитана ею (театры имени Мейерхольда, Вахтангова, Театр Революции, Театр имени МГСПС и другие — в Москве, Большой драматический — в Ленинграде, театры во многих городах провинции).

Созданы театры не только для взрослых, но и для детей. В десятках специальных театров силами взрослых актеров исполняются пьесы, предназначенные для детей различного возраста. Эти театры вырабатывают особые методы постановок и приемы игры, рассчитанные на психологию юного зрителя.

Наконец, фактом, резко отличающим жизнь современного театра от предреволюционного, является развитие национальных театров.

Многие из этих театров, как, например, грузинский Театр имени Руставели или украинский театр «Березиль», становятся в один ряд с ведущими театрами Советского Союза.

Так широко развернулась театральная жизнь страны.

## **{****460}** 2

Основным фактором изменения театра явилось изменение репертуара.

Предреволюционный репертуар не только не был подготовлен к изображению рожденных революцией проблем, но отошел даже от классиков, которые редко появлялись на сцене и большей частью игрались на школьных утренниках или официальных спектаклях. Засоренный мелкими, случайными произведениями, он замыкался в узкий круг индивидуальных и межличных отношений. Темы ревности и любви, взятые в окружении буржуазного быта, служили содержанием предреволюционного театра, а легкие салонные комедии и трогательные драмы — его основой.

Порой болезненные переживания наполняли театр. Пьесы Леонида Андреева, несомненно талантливого и наиболее излюбленного драматурга предреволюционной эпохи, погружали зрителя в непримиримые противоречия чувств и заражали его философским безверием.

Театр колебался между бездумной развлекательностью и болезненной утонченностью. Достаточно вспомнить, что в канун Октябрьской революции в театрах шли такие пьесы, как «А ну‑ка, разденьтесь!» и «У ног вакханки», что в оперетте играли музыкальную комедию под завлекательным названием «Когда мужья изменяют», что в многочисленных театрах миниатюр шли такие пьесы, как «Секрет пастуха» и «Искусство любви» или, наконец, пьеса «Гетеры», насыщенная, по отзыву критиков, «пряной ароматной эротикой»

Этой захлестывающей струе поверхностного и легкомысленного репертуара наиболее серьезные театры пытались противопоставить классику, чтобы удержаться на высоком уровне.

Передовые деятели театра, как Станиславский, Немирович-Данченко, Комиссаржевская, Мейерхольд, остро ощущали кризис, в котором находился театр. Они чувствовали, что нужна коренная ломка и серьезное расширение репертуара. Комиссаржевская к концу жизни пришла к выводу, что «театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестает быть нужным».

В канун Февральской революции Немирович-Данченко, отвечая на вопрос: «Почему Художественный театр не дает новинок?» — выразил тревогу за будущее искусства следующими словами: «Точно ли в настоящее время общество {461} по-настоящему интересуется новыми достижениями в искусстве? Может ли оно сейчас этим интересоваться? Имеется ли у него для этого достаточный запас внимания? Я думаю, что нет и не может быть». Подавляющее большинство зрителей военного времени, состоявшее из спекулянтов, беженцев, городского мещанства, интересовалось преимущественно спектаклями типа кабаре, легкими комедиями и душераздирающими мелодрамами.

Февральская революция повлияла на репертуар лишь в отрицательном смысле. Мелкие театры и театрики пытались откликаться на революционные события такими пьесами, как «Царская содержанка», «Гришка в салоне», в которых выводили Николая II, Распутина, министров Протопопова и Фредерикса, не считаясь с историей и обращая спектакли в инсценированные мелкие фельетоны. Эротическая же волна дошла до того, что в Москве в одном из театров играли «Леду» Анатолия Каменского, причем артистка, играющая Леду, выходила на сцену совершенно обнаженной.

Предпринятая после Февраля попытка реформировать государственные театры, которые, по мнению Немировича-Данченко, должны отвечать «высшим духовным интересам народа», кончилась неудачей, подобно тому, как катастрофой окончилась первая попытка Немировича-Данченко и Станиславского организовать в Москве народные театры в 1914 году.

Естественно, что господствующий репертуар никак не удовлетворял нового зрителя. Но советский репертуар, которого он ждал и который обнаружил бы героику и поэзию его дней, мог появиться лишь в результате внимательного накопления материала. Зато ранее находившаяся в пренебрежении классика — великолепный мир классической поэзии и драмы — сразу дала обильную и радостную пищу для творчества. Постепенно — сперва робко, затем все смелее — режиссеры и актеры овладевали прекрасной областью мировой драматургии и ощутили на себе ее живительную силу.

Из обихода театра выпадают салонные комедии, уходят утомленные герои во фраках и парадоксальные дамы в модных платьях, исчезают тепловатые мелкие переживания, перестает интересовать постельная проблема «мужа — жены — любовника» — печальная и неисчерпаемая основа буржуазного театра. Они уступают место иным, социально содержательным и художественно значительным пьесам. Круг интересов театра расширяется.

{462} Нельзя назвать сколько-нибудь крупного произведения мировой драматургии, которое не появилось бы на нашей сцене за истекшее двадцатилетие. Советский театр ввел на свои сцены мировую драматургию, начиная с античных классиков и кончая величайшими достижениями искусства XIX века. Театр не останавливается на каком-либо узком жанре. Он ставит и старинные водевили и классические мелодрамы. Отнюдь не полное перечисление авторов указывает на богатое использование классического наследства: Аристофан и Плавт, Эсхил и Софокл, Шекспир и Кальдерон, Лопе де Вега и Макиавелли, Сервантес и Бен Джонсон, елизаветинские драматурги и итальянская комедия масок, Гольдони и Гоцци, Вольтер и Расин, Мольер и Гюго, Шиллер и Гете, Бальзак и Клейст и многие другие зажили на сцене советского театра новой жизнью. Интерес к классике поддерживается стремлением поднять театр до масштабных проблем и первостепенного мастерства.

Шекспир исполняется по всей стране на самых различных языках. Вряд ли можно назвать хотя бы одну шекспировскую пьесу, если не считать второстепенных, которая не нашла бы исполнителей за послереволюционные годы. Это стремление к Шекспиру, как вообще к трагедии и яркой комедии, конечно, не случайно. В известном смысле Шекспир является учителем советского театра.

Само собой разумеется, мы не говорим уже о русских классиках — о Гоголе, Грибоедове, Чехове и в особенности об Островском, создавшем свою «человеческую комедию» XIX века и имеющем для русского театра совершенно несравнимое значение.

Теоретики театра с особой силой подчеркивали самостоятельную роль театра и его право на углубленное понимание классиков. Пьесы получали новый смысл, лишенный предвзятости штампованных спектаклей, обращавших мир классиков в неестественную, мертвую область, в которой торжественно расхаживали театральные герои в пышных костюмах и мелодично декламировали великолепные премьерши. Театру приходилось заново «открывать» классиков, освобождая их подлинно ценное зерно.

Ставить классику в нашей современности — значит раскрыть ее мощную неповторимую красоту, через рамки пьесы увидеть создавшего ее писателя и жизнь, подсказавшую ему его произведение.

Каждое произведение сохраняет для театра заразительную прелесть поэтического мастерства. Гений писателя, {463} возвышающегося над своей эпохой, оживает в красочных образах, в яркости характеристики, в занимательности событий — дыхание веков доходит до зрителя.

Театр избегал археологического подхода в толковании классики. Его не интересовали музейные реставрации и не увлекал исторический натурализм. Почти категорически отпал прием реконструкции старинного спектакля, когда на сцене воссоздавалась типичная обстановка театра того времени, когда писалась пьеса, вплоть до имитации способов игры. Отпал и прием «стилизации». Наконец, театр отказался и от бытового изображения великих произведений, когда режиссер пользуется ими лишь для иллюстрации жизни прошлой эпохи, докучливо и подробно воссоздавая точные детали. Театр видит живую, а не мертвую классику. Театр нашел подход к классике путем многочисленных экспериментов, в столкновении различных режиссерских решений.

В первые годы после революции, при отсутствии современных произведений видя в классике своего союзника, театр часто решался на смелые и парадоксальные шаги. Необходимо отнестись к этому явлению с точки зрения историка. В этих крайностях сказывалась не недооценка классики, но яростное желание театра включиться в текущую жизнь. Театр, опережая литературу, передавал мысли и переживания, разбуженные революцией. Поэтому он с особой любовью останавливался на каждом из произведений прошлого, которое сильнее других было способно выразить революционные тенденции. Потому что он жадно ловил в произведениях прошлого черты, связывающие произведение непосредственно с настоящим. Оттого на первых порах национальные театры помогли своему зрителю, овладевавшему мировой культурой, сродниться с классикой, приближая, например, трагедию Шекспира к знакомому ему быту. (Так, азербайджанский театр показывал «Гамлета» в обстановке старого азербайджанского быта, а некоторые из пьес Мольера прерывались интермедиями из быта современного.)

«Овечий источник» Лопе де Вега, «Взятие Бастилии» Ромена Роллана, «Зори» Верхарна, «Жакерия» Мериме обошли столичные и провинциальные сцены, захватив даже самодеятельные кружки. Театр взял на себя ответственность за создание репертуара — так велика была потребность в новом содержании, которое организовало бы мысль и ответило эмоциональной наполненности зрителя. Такое содержание, естественно, требовало мощной формы.

{464} Эти приемы были исчерпаны в первые же годы после революции. Они выполнили свое дело. Но они не заслонили задачи понять классику в ее целостности и свежести. А выполнение именно этой задачи обращало классиков в учителей современного театра. Классические постановки в столичных театрах часто становились предметом ожесточенных дискуссий и оказывались в центре театральной жизни, подобно «Горячему сердцу» в постановке Станиславского и «Ревизору» у Мейерхольда.

Однако вопрос современной драматургии имеет кардинальное значение для театра. Каждый из крупных советских театров окружает себя группой писателей, из которых готовит себе постоянных авторов. Большинство пьес, идущих сейчас на наших сценах, проработаны совместно с театром, появляясь на сцене нередко в шестой или седьмой редакции.

Многие из авторов, которые не думали первоначально работать для театра, вошли в него под влиянием того или иного театра — например, такие крупные советские писатели, как Юрий Олеша, Леонид Леонов, М. Булгаков, Вс. Иванов, Бабель, Безыменский и другие.

Тесная связь драматургии и театра обеспечивает глубину возбуждаемых проблем и силу драматического выражения.

Работа с автором не носит узкосхоластического характера. Совсем не желая навязывать что-либо драматургу, театр вводит его в свою творческую лабораторию, знакомит со своим методом, со своими художественными мечтами и задачами. Автор вливается в работу театра. Он присутствует на репетициях. Он видит всю закулисную жизнь театра. И если театр помогает автору своими советами или заражает его своими требованиями, то автор в свою очередь ставит театру задачи тем более увлекательные, чем они сложнее и непривычнее для театра.

Эти поиски были трудны, театр порой направлялся не по прямой дороге, заходил на извилистые тропинки, замыкался в тупике, но в своем большинстве эти поиски были по-настоящему творческими. Автор служил тем мостом, который соединял актера и режиссера с жизнью.

За двадцатилетие советская драматургия прошла путь, на который она может оглянуться с гордостью. Ее первые годы отмечены появлением коротких агитационных пьес. Ее последние годы отмечены рядом вещей, в которых острота замысла соединяется с глубиной социального и философского анализа. И хотя перед драматургией стоят большие, {465} еще не выполненные задачи — тем не менее уже создан советский репертуар.

Театр широко захватил современность и историю России. Если через классику театры соприкасаются с величайшим наследством мировой культуры, то через историю своей страны они соприкасаются с волнениями, страданиями, мыслями, которые жили в народе, с его судьбой. Стремление к осознанию прошлого не случайно. Когда-то Пушкин писал о современном ему обществе: «Мы ленивы и нелюбопытны». Меньше всего страдает нелюбознательностью современный зритель.

Авторы останавливали внимание и на России эпохи Иоанна Грозного, и на Петре I, и на царствовании Павла I («Двенадцать молодцов из табакерки» Вс. Иванова) — вплоть до последних дней царской монархии («Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева). Исторические пьесы далеко неравноценны. Чем дальше уходили авторы от привычных исторических анекдотов, тем вернее выполняли они свою задачу. Среди этих произведений особое место занимает изображение революционных движений: уже в первую годовщину революции ставится «Стенька Разин» Василия Каменского, затем Тренев пишет «Пугачевщину». Обе пьесы характеризуют широкие народные движения, полные неутолимой жажды правды и освобождения, — движения, нашедшие своих героев, опоэтизированных народным творчеством. Каменский написал сценическую поэму и обрисовал Стеньку Разина глубоко поэтически; наиболее подходящей для Тренева оказалась монументальная форма исторической драмы, охватившей в ярких образах самые разнородные слои России XVIII века.

То, что в предшествовавшую эпоху все реже появлялось на сцене, то, что перестало мыслиться в качестве предмета спектакля, а именно широкие народные движения, героические образы, жизнь народа, политические и социальные проблемы, овладевает театром и толкает драматургов к традиции народной трагедии. Огромное и разнообразное содержание не вмещается в традиционные формы. Оно понуждает к поискам новых приемов.

«Шторм» Билль-Белоцерковского (1925), сыгравший большую роль в сценическом истолковании гражданской войны, был своего рода сценическими мемуарами. В коротких, взволнованных, быстро сменяющихся эпизодах Билль-Белоцерковский воскрешал пережитые годы, он обнаруживал героизм эпохи в ее простоте и суровости, а не в декламационных и нарочито приподнятых чертах. Он {466} ввел на сцену серые шинели, обмотки красноармейцев, куртки рабочих, гимнастерки комсомольцев. Театр как бы становится местом воспоминания о великих годах. В пьесе Билль-Белоцерковского заключалась бесхитростная точность, он как бы закреплял в искусстве образ первых лет революции.

Широкое историческое полотно дает Тренев в пьесе «Любовь Яровая» (1926), действие которой развивается в одном из небольших южных городов, где происходит такая характерная для того времени смена властей. Тренев — мастер языка и жанра. Он — красочен и своеобразен. Пьеса великолепно передает быт белогвардейщины, ажиотаж, спекуляцию, нарождающееся отчаяние, жестокость, с одной стороны, и появление новых героев — с другой. Более того, она передает столкновение мировоззрений.

Вс. Иванов — писатель иного порядка. В «Бронепоезде 14-69» (1927) он поднял революционную тему до большой патетики. Сила пьесы Иванова в ее высоком поэтическом полете, соединенном с простотой и правдой. В каждом из его героев живет характерная индивидуальность и в то же время они олицетворяют десятки и сотни представителей того же класса. Вс. Иванов пишет не привычных пейзан, а реальных партизан, с крепкой душой, смелым юмором, умной хитростью. Некоторые сцены из этой пьесы неотрывно вошли в русскую литературу. В сцене партизанского митинга, где крестьяне, не зная языка, пытаются «упропагандировать» пленного американца, соединяются юмор и трогательность, высокий пафос и грубоватая простота. Когда вождь партизан Вершинин и его жена Настасья узнают о гибели детей, то эта сцена достигает трагедийной силы. Когда скрывающийся в подполье председатель военно-революционного комитета Пеклеванов отдает распоряжения накануне восстания, то эта картина дает строгий и скромный образ большевика. Иванов не прибегает к украшательству или идеализации. Он прост, правдив и глубок в изображении народа.

К той же серии пьес принадлежат инсценировки «Мятежа» Фурманова, «Разгрома» Фадеева, «Мстислав Удалой» Прута.

Вс. Вишневский в «Первой Конной» прямолинейнее и жестче. Он доводит агитационный плакат до большого искусства. Он рисует прямыми и четкими линиями, пишет сжато, ударно, порою пользуясь комическими сценами, порою подымаясь до высокого трагизма. Он прослеживает героическую историю Конной Армии Буденного с момента {467} ее формирования вплоть до мирной работы ее участников, сочетая это изображение с типичной биографией одного из солдат Конармии, который из рядового царской армии, робевшего перед жизнью, перерождается в мыслящего, талантливого человека.

Драматурги широко раздвинули рамки своего изображения. Год от года в театр вторгались новые социальные отношения, возникшие в стране строящегося социализма.

Театр не мог пройти мимо темы индустриализации, мимо эволюции интеллигенции, мимо вопросов о вредительстве, о классовой борьбе в науке, коллективизации в деревне, перестройке семьи и изменении морали — мимо всего комплекса вопросов, волнующих страну. Театр с напряженным вниманием следит за разрушением индивидуалистической психологии, за противоречиями и борьбой, возникающими в жизни человека, — он хочет понять, осмыслить жизнь и увидеть ее поэзию.

Напрасно представлять себе все эти пьесы в качестве поучительных инсценированных статей. Нет, в каждой из них отражена эпоха и простая жизнь людей с тягостью неудач и с торжеством побед. В большинстве из них, в одних более глубоко, в других менее, возникают образы эпохи. Свидетельствуя о жизни, эта драматургия в своей основе глубоко правдива. Советские драматурги отнюдь не пренебрегают проблемой личности, напротив, они доносят волнующие их темы через человека, через охватывающие его мысли и потрясения.

Драматургия освободилась от пессимизма предреволюционного времени, от тягостного варьирования избитых сюжетов, от поверхностного остроумия и неглубокого жанризма. Перед ней возникли большие просторы и большие масштабы.

Она не сразу пришла к большим произведениям. Авторы упорно искали, как закрепить в живых образах смысл быстро изменяющейся жизни. Авторы, которые увлекались неумеренным жанризмом или пытались фотографировать действительность, с удивлением видели, что их произведения кажутся устаревшими уже в день первого представления. Поэтому драматургия искала самых разнообразных приемов. Не ставя себе необъятную задачу дать исчерпывающую характеристику драматургии, остановимся на ряде примеров.

В театре возникла сильная поэтическая струя, поддерживаемая драматургами, пришедшими в театр из поэзии. Эта линия начата Маяковским и продолжена Безыменским {468} («Выстрел»), Сельвинским («Умка — белый медведь») и другими. Маяковский воскрешает традиции Аристофана. В своих патетических комедиях — «Клоп» (1929) и «Баня» (1930) — он подверг негодующему осмеянию остатки мещанского быта и сознания; он пользовался для этого приемами почти плакатными, соединяя их с фантастической интригой. В противоположность Маяковскому и Безыменскому, которые в театре осуществляли преимущественно сатирическую и героическую линию, Виктор Гусев пишет пьесу «Слава», пропитанную нежной и верной любовью к своей стране. Полный неожиданных образов, Юрий Олеша создает поэтическую театральную сказку «Три толстяка», которая легко поспорит с увлекательными историями братьев Гримм и Андерсена. Он говорит о фантастическом государстве, которым правят три злых толстяка, о бунтарской силе искусства и науки, воплощенных в прелестных образах бродячих актеров и старика доктора.

Большую роль на определенном этапе развития играла публицистическая драматургия, нашедшая выражение в различных по творческой природе пьесах Афиногенова («Страх») и Киршона («Хлеб»).

Склоняющийся к лирической публицистике, Афиногенов в рамках традиционной пьесы рассказывает о переломе, происходящем в среде старой интеллигенции. Рационалист Киршон в пьесе «Хлеб» в образах Михайлова и Раевского рисует политических деятелей различного типа.

Публицистическая драма постепенно подошла к изображению человека социалистической действительности. Было важно показать его таким, как он есть, со всей сложностью его переживаний, но с той цельностью и целеустремленностью, которые отличают его в жизни.

Образ последовательного большевика особенно ярко выдвинут в пьесе Погодина «Мой друг». Погодин пришел в драматургию из журналистики. За время этой своей работы он накопил много живых, непосредственных наблюдений. Их он и перенес в свои пьесы, наполненные прекрасным знанием действительности. Ему тесно в рамках традиционной психологической драмы. Он в нескольких ударных эпизодах рассказывает о начальнике строительства крупного завода, которого проводит в пьесе через все трудности, сопряженные со строительством. Он не закрывает глаза на сложность обстановки, ничего не приукрашивает. Он рисует судьбу «одного из многих». Он видит новые черты, которые складываются на строительстве.

{469} Характерна яркая окраска «социального оптимизма», которым проникнуты пьесы с таким необычным сюжетом и отсутствием интриги в общепринятом смысле. В пьесах «Время, вперед!» Катаева и «Поэма о топоре» Погодина новизна сюжета становится особенно убедительной. «Время, вперед!» рассказывает о соревновании двух рабочих бригад, а «Поэма о топоре» — об изобретении нержавеющей стали на одном из заводов Урала. Эти темы и сюжеты потому так убедительны, что в основе своей они имеют, конечно, не вопросы техники, а тесно с ними связанные образы людей, которые в первую очередь интересуют театр и актера.

Советскую драматургию пронизывает желание понять поэзию жизни, ее красоту, увидеть образ положительного героя, выражающий лучшие стремления человечества.

Не ограничиваясь рамками драмы, авторы дают образцы водевиля, подобно «Квадратуре круга» Катаева и «Чужому ребенку» Шкваркина, в которых юмор соединяется с лирической струей.

Вместе с обрисовкой новых экономических, политических, бытовых изменений драматургия следит за рождением новой психологии. Психологическая драма — одно из основных течений современной драматургии. Парадоксальный, метафорически мыслящий Ю. Олеша в «Заговоре чувств» и «Списке благодеяний» и Л. Леонов в «Скутаревском», углубляющий психологизм до философских обобщений, выдвигают, каждый по-своему, в качестве основной темы борьбу «старых» чувств с новым миросозерцанием, захватывающим новые круги интеллигенции.

Чем дальше развивается драма, тем сильнее становится ее способность к обостренному и глубокому социальному, философскому и психологическому анализу.

Особенно замечательны в этом смысле пьесы Горького «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие», указывающие пути советской драматургии. Они написаны в свойственной Горькому манере сочного реализма, пылающего разнообразием красок. «Егор Булычов» — первая часть широко задуманной трилогии. Действие пьесы начинается в годы, непосредственно предшествующие революции (зимой 1916 года), и заканчивается Февральской революцией. «Достигаев» — вторая часть — занимает время между Февралем и Октябрем. Мы имеем развернутую сценическую эпопею, закончить которую помешала смерть писателя: третья часть осталась неоконченной. Горький с предельной наблюдательностью передает атмосферу тех лет и отчетливо {470} выделяет классовую борьбу эпохи. Длинная галерея образов проходит в его пьесах — здесь и промышленники, и купцы, и либеральная интеллигенция. За всеми этими группами возникают представители большевизма. Горький тончайшими штрихами дает характеристику отдельным образам, пользуясь смелыми приемами и доводя их до трагической силы и острого памфлета. Он связывает свою эпопею с величайшими этическими, моральными проблемами. Тема смерти и одиночества разрешается им в образе купца Булычова с неожиданной стороны. Судьба Егора Булычова — судьба умного дельца, предвидящего крах всей системы буржуазного государства и вместе с тем своего личного жизненного дела и одновременно чувствующего полное собственное бессилие предотвратить наступающую катастрофу и преодолеть свою смертельную болезнь. Горький рассказывает о сильной личности и о ее полном и окончательном одиночестве среди своей семьи и своего делового окружения. Булычов идет к смерти, проклиная бога, ненавидя свое общество и не веря в будущее. Горький поднимает драматургию до философских обобщений, до большого социального полотна. Философская драма становится одной из основных магистралей советской драматургии.

## 3

На примере Художественного театра всего яснее становится эволюция театрального искусства в нашей стране.

Художественный театр начинал скромно, с небольшой по составу труппой, и, однако, в течение первых сезонов его спектакли привлекли уже настойчивое внимание демократической интеллигенции. Театр был решителен и бескомпромиссен в проведении своих творческих идей. Созданный им особый сценический стиль резко отличал его от других театров. В дореволюционной России Художественный театр был явлением исключительным. В противоположность остальным театрам он проводил линию строго выдержанного репертуара, ибо полагал, что большая драматургия всегда есть часть большой литературы. Выбирая свой репертуар, он хотел отразить в нем глубокую простоту и убедительность жизни. То, что было случайностью или счастливым исключением в отдельных театрах, то, что мелькало у крупных актеров или в немногих режиссерских опытах, стало для Художественного театра категорическим принципом. Реформа, им произведенная, касалась не отдельной, {471} хотя бы и очень значительной стороны театральной жизни: она охватывала театр в целом, в полном единстве составляющих его элементов.

Создатели и организаторы театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко — люди большой творческой смелости, свежести взгляда и внутреннего темперамента — объединяли в убедительное целое все части спектакля. Их совместная работа позволила Художественному театру в полной мере осуществить стоявшие перед ним замыслы, так как каждый из них, при общности основных взглядов, вносил в театр свою творческую манеру, свои смелые режиссерские приемы.

Станиславский, человек с неудержимым полетом творческой фантазии, с богатым темпераментом, с огромной актерской требовательностью к себе и другим, с желанием понять законы актерского искусства, был художником подлинной театральности. Немирович-Данченко, беллетрист и театральный педагог, был человеком упорной воли, глубокого понимания актера и одним из замечательнейших аналитиков литературно-театрального произведения. Он всегда смотрел в глубь театрального искусства, был непримиримым врагом старой театральности и более чем кто-либо понимал уровень требований, предъявляемых к новому театру. Не теряя ничего из своих драгоценных личных качеств, они влияли друг на друга и взаимно оплодотворяли свое творчество, черпая материал для него из современной жизни. Они не могли примириться с закостеневшим искусством старого театра и собрали вокруг себя молодую труппу.

Насколько сильна и крепка была вера пришедших вместе с учителями в театр актеров, видно из того, что Художественный театр через тридцать восемь лет со дня своего основания сохранил в своей труппе ведущих актеров, вступивших в труппу в год основания театра или в первые годы его существования. Художественный театр воспитывал актеров, которые были не только хорошими исполнителями, но и настоящими художниками. При этом условии Художественный театр и мог добиться единого ансамбля — не только того, чтобы любая, даже третьестепенная роль была исполнена с таким же вниманием и талантом, как и ведущая роль в пьесе, но и того, чтобы все исполнители были объединены общим ощущением жизни и общим пониманием драматургии.

Художественный театр начал с борьбы против господствовавшего в театре невнимания к жизни. На первых порах {472} он даже загружал сцену натуралистическими подробностями. Чем дальше он работал, тем больше освобождался от ненужных мелочей и излишней детализации. Для него стало ясно, что обстановка на сцене должна быть конкретна, точна соответственно жизни, но лишь в той мере, в которой она дает пьесе атмосферу этой жизни. Законы своего творчества театр впервые понял в пьесах Чехова.

За долгий срок своей деятельности театр пережил много различных этапов, всякий раз стремясь ставить себе новые и более глубокие задачи. Он пережил период символистского стилизованного театра, когда немногими условными приемами раскрывал философскую сущность произведения. Он пригласил Гордона Крэга и воплотил «Гамлета» как обобщенное трагическое произведение. В «Драме жизни» Гамсуна он пытался в гриме и декорациях найти только немногие символические знаки, которые должны были обозначить собой жизнь. Но чем дальше он работал, тем яснее видел, что его поиски могут быть основаны только на искусстве живого человека.

В глухие годы реакции поиски МХТ начали замедляться. В актерском искусстве возникла опасность полутонов, медленных темпов, грустной лирики, философского пессимизма, в режиссуре — повторения уже закрепленных приемов. И хотя театр останавливал свое преимущественное внимание на классике, он все с большим отчаянием видел, что его искусство теряет нужное общественное окружение. Неверие и безнадежность окутывали современную ему жизнь интеллигентного общества. Ряд современных пьес, попадавших на сцену МХТ, был проникнут глубочайшим пессимизмом. Художественный театр увидел, что его спектакли — при всей эстетической ценности — не заражают аудиторию, как хотел театр. Он чаще стал встречать неожиданное равнодушие или поддельное восхищение. Внутри театра все сильнее назревало беспокойство. Он не находил достаточно сил, чтобы разорвать замыкающийся вокруг него круг, искал спасения в классике и в усиленной разработке вопросов актерского воспитания. Но живой художественный организм с сильной творческой волей не может надолго замкнуться в педагогическую экспериментальную работу, как бы значительна она ни была. Театр, который ранее год за годом показывал блестящие спектакли, отрекся, по сути, от новых постановок. Ему предстояло или открыто признать катастрофическую невозможность дальнейшего художественного роста при созданных {473} реакцией и войной общественных условиях, либо энергично искать прорыва к новым темам и задачам. Октябрьская революция принесла театру спасительный выход.

Страна видела, что она получает в наследство от прошлой культуры замечательную сокровищницу, накопленную талантливыми режиссерами и актерами, их высокой художественной требовательностью. Никто не торопил театр и не заставлял его служить примитивно-агитационным целям. Силу этого мощного и честного художественного коллектива, представлявшего высококвалифицированную часть интеллигенции, великолепно учитывало советское правительство. Во всех трудных переживаниях, которые приходилось испытывать Художественному театру, оно охотно приходило ему на помощь. Но дело шло, конечно, не о быстро наладившихся взаимоотношениях театра с Советской властью, а о внутреннем понимании и принятии революции.

Вероятно, Художественному театру было бы внешне легко признать революционную тематику и правильность ожиданий, предъявляемых массовым зрителем. Но он мог ответить на них, лишь внутренне и серьезно приняв революцию. Он хотел говорить языком творчества, а не словесных деклараций. Творить — для него значило показать этическую правоту и социальную правду революции. Театр мог выбирать лишь между двумя возможностями: или открыто замолчать, отвергнув эту правду, или горячо работать дальше, приняв ее. Третьего пути дано не было. Его искусство не было предназначено для лжи.

Создание новых спектаклей в Художественном театре было задержано объективными обстоятельствами: он лишился значительной части труппы, предпринявшей летнюю гастрольную поездку и в обстановке гражданской войны отрезанной от Москвы. Только в 1924 году театр восстановил утраченное единство, и с этого-то времени и можно начинать творческую историю молодого МХАТ, молодого потому, что наряду с его постоянными руководителями — Станиславским и Немировичем-Данченко — и остальной группой «стариков» в его среду влилось крепкое ядро молодежи, воспитанной уже за годы революции.

Тут-то со всей резкостью встала проблема будущего пути МХАТ. Театр, глубоко выражавший тончайшие переживания человека, был ли он способен заменить психологическую изысканность высотами социального пафоса? Часть театральных критиков предсказывала несомненную гибель его якобы отмирающего искусства. Часть недобрых друзей {474} пыталась удержать его на необременительном повторении пройденного, которое означало творческую смерть, — на сохранении себя как театра-музея, удаленного от запросов современности. Наконец, третья часть, считая его традиции не совместимыми с задачами современности, призывала к их решительной ломке, равносильной ликвидации своеобразия МХАТ. Правда не лежала на стороне ни одной из этих трех яростно споривших групп.

Первой современной пьесой на сцене МХАТ оказались «Дни Турбиных». Тема спектакля — крушение белогвардейского движения. Но театр отвергал примитивно-агитационный показ катастрофы белогвардейщины. Он хотел глубже, изнутри рассмотреть происходившие в белогвардейской среде процессы. Он расширял проблему. Он взял расслоение средней интеллигентской семьи, которая постепенно переживает пересмотр своих прежних политических взглядов и признание тупика, в который приходит контрреволюция. Театр не приукрашивал и не опорочивал действительности. Он рассказывал о судьбах живых людей, с их простой человеческой страстностью и переживаниями.

Однако эта глубокая и тонкая пьеса Булгакова при всех ее сценических, литературных и психологических достоинствах не была широким историческим полотном, где конкретно сталкиваются два миросозерцания, две исторические враждебные силы. Ощущение большой социальной правды, ради которой творится революция, с потрясающей силой зазвучало в постановке «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова, осуществленной Станиславским. Слова одного из действующих лиц его повести: «Ради правды горит наша Россия» — стали, по терминологии Художественного театра, «сквозным действием» пьесы, ее этической и социальной «сверхзадачей». Это выразилось в ясной простоте, с которой театр изобразил партизанское восстание в Сибири. Актеры Художественного театра несли на сцену внутренний опыт революции, соединивший их с автором пьесы. Театр как будто долго ждал пьесы простой и непосредственной, обобщающей события, не теряя ощущения живой жизни и той ее теплоты и глубины, которые всегда составляли силу Художественного театра. И тогда, приложенные к новому материалу, очищенные и углубленные, методы Художественного театра получили новую силу. Театр освободил свою актерскую систему от того мелкого, что заставляло обращать чрезмерное внимание на узколичные переживания, применял ее к чувствам, порожденным большими социальными событиями.

{475} С тех пор все силы Художественного театра направлялись к тому, чтобы слить свое понимание человеческой личности и мастерство больших актеров с таким же проникновенным анализом социальной психологии. Театр не отказывался от основных принципов своей работы, от своих действительных и богатых ценностей, но как бы раздвигал рамки творчества, смотрел на жизнь шире и свободнее.

Ранее порою с чрезмерной осторожностью отгораживавшийся от политики, театр посвящает ряд спектаклей политическим проблемам. Он задумался над переоценкой этических норм и заповедей. Привычные вопросы встали перед ним заново в свете новых социальных отношений. И только в зависимости от вторжения новых взглядов, подчиняясь им, театр ставил вопросы формального разрешения спектаклей, ибо, как и прежде, для него форма являлась лишь средством наиболее тонкой и точной передачи внутреннего замысла. Поэтому режиссерские поиски Станиславского и Немировича-Данченко стали намного разнообразнее, а методы воспитания актера и создания сценического образа углубились и уточнились.

Актер по-прежнему остается для МХАТ центром театрального искусства. Вряд ли нужно опровергать рассуждения тех, кто готов был считать внимание к актеру утверждением индивидуализма на сцене. Театр воспринял актера как основной и главенствующий материал своего искусства, а отнюдь не как способ утверждения самодовлеющей личности. Вспомним, что он с самого начала своего творчества не мог принять условные фигуры, закрепленные традиционным театром. В свое время основатели театра восстали против закрепленных приемов игры. Как режиссерам МХАТ, так и актерам, пьесы Чехова и Горького помогли понять основной смысл театрального искусства. Постепенно создавался творческий метод Художественного театра, в том числе и «система» Станиславского, оказавшая такое большое влияние на остальные театры. Окончательно «система» сложилась в послереволюционные годы. Эта «система» является итогом творческой практики театра. Упорно трудясь и изобретая, Художественный театр углублялся в тайны актерского мастерства. Невозможно в нескольких словах изложить «систему». Помимо своего внутреннего смысла, она состоит из тончайших приемов, ведущих актера к созданию полноценного сценического образа и помогающих быть на сцене живым и убедительным; нося практический характер, «система» целиком вытекает, однако, из глубокого понимания {476} искусства в целом. Она основана на неразрывном единстве физическою и психического начал в человеке и, непрестанно развиваясь, не может и не должна быть сведена к сумме обязательных к исполнению параграфов.

Художественный театр стремится создать спектакль, способный всей совокупностью явлений жизни, которые он показывает, волновать и потрясать зрителя. У его режиссеров существует принцип: только тот режиссер хорош, которого не заметно в спектакле. На сцене актер должен не играть образ, а должен им быть. Искусство режиссера заключается в том, чтобы, не навязывая ничего актеру и освобождая его от наигрыша, помочь ему понять образ наиболее смело и свежо и на сцене жить всей полнотой чувств Это свойство «системы» проводится при помощи тонких и подробных «сценических приспособлений», что делает работу над образом в Художественном театре живой, лишенной предвзятости и схоластики.

Чем дальше работал театр, тем яснее для него становилось, что именно искусство актера способно оживить самые мощные и изобретательные режиссерские построения. В своей защите актера и в своем понимании актерского искусства театр был упорен и настойчив. Он считал, что насыщенность актерского искусства необходима в эпоху революции более чем когда-либо. Он полагал, что фальшивая декламационность, нарочитый пафос так же чужды строгой и мощной эпохе, как и всякая мишура, фальшь и красивость. Оттого он зачастую бывал в своих спектаклях гораздо более аскетичен, чем другие театры. Оттого он предпочитал внешнюю строгость яркости декораций и пестроте костюма.

Начиная с первых послереволюционных лет, Художественный театр сохраняет в репертуаре в прежнем режиссерском рисунке наиболее крупные достижения прошлых лет: «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого (1898), «На дне» Горького (1902), «Вишневый сад» Чехова (1904), «Синюю птицу» Метерлинка (1908), так как видит в них образцы своего прежнего мастерства, с волнением воспринятого массовым зрителем.

Вместе с тем уже после революции Станиславским и Немировичем-Данченко были поставлены «Каин» Байрона, «Отелло» Шекспира, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горячее сердце» и «Гроза» Островского, «Мертвые души» Гоголя, «Пиквикский клуб» Диккенса. В эти работы театр привнес нечто существенно новое, что отличало их от спектаклей предреволюционных лет.

{477} Театр отлично почувствовал особую природу великолепной комедии Островского «Горячее сердце». Станиславский нашел в ритме спектакля выражение тяжкой, увесистой, не меняющейся жизни патриархальной провинции, в то же время используя традиции народной игры для пылающего смелыми красками изображения реальной жизни, и довел комедию до яркого масленичного представления. Он показал, что подлинными чертами ленивой провинции было не спокойное благодушие и тупоумие, а жадность и злоба. В декорациях, в мизансценах, в толковании отдельных образов, в общей атмосфере спектакль описывал городок уездной России, в котором стоят пузатые купеческие дома за крепкими воротами с семью замками. Он рисовал раскинувшиеся вокруг этого городка степи и леса. Он воссоздал всю поэзию русской природы. И чем красивее и поэтичнее была эта природа, чем ярче были чувства молодежи, тем более смешными и отвратительными становились самодурство разгульного подрядчика Хлынова и безобразная жестокость купеческого мира. МХАТ создал блистательный образец народной комедии, соединившей психологическую правду со смелой театральностью и поднятой до высоких обобщений.

В противоположность условным, подчеркнуто театральным постановкам комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», обращавшим преимущественное внимание на изобретательный комизм положений и на блеск диалога, Художественный театр разгадал ее народность, остроту мысли Бомарше, реалистическую свежесть образов. Великолепные декорации Головина перебрасывали зрителя то в пышные апартаменты графини, то в уютный кабинет графа, то на задворки, где происходит свадьба, то в маленькую комнату Марселины, то в увитую плющом башню, то в беседки и боскеты, окруженные подстриженными деревьями и клумбами ночного сада. Передавая всю прелесть запутанных положений и искрящийся ритм комедии Бомарше, Художественный театр умел показать, что образы Бомарше взяты не из устаревших масок старого театра, а из живой действительности.

Большой и сложной проблемой стала постановка Немировичем-Данченко романа Л. Толстого «Воскресение», сложной и потому, что театр имел дело с эпическим материалом, лишенным драматургического блеска Островского и Бомарше, и потому, что ему предстояло вскрыть социальное зерно и философскую глубину романа в сценической манере, не только родственной Толстому, но и в полной {478} мере передающей поэтическую красоту его письма, Театр должен был ставить Толстого так, чтобы сценическая манера полностью совпадала с авторской манерой. Театру грозили две одинаково роковые опасности: либо подчиниться проповеди Толстого, став на его философские позиции и отодвинув на второй план художественную красоту и психологическую правду романа, либо, напротив, выветрить его социальное и философское содержание, приняв за основу чувствительную историю Нехлюдова и Катюши, как неизбежно случалось в предшествовавших инсценировках. Театр умно увидел в «Воскресении» богатое психологическое и социальное полотно, характеризующее царскую Россию, Россию угнетения, крестьянской темноты и аристократической роскоши. В основу спектакля легла беспощадная критика Толстым самодержавного государства. Театр выявил в романе четыре большие темы: суд, тюрьма, деревня, каторга. Через многочисленные характерные образы театр рисовал формализм царского суда, безнадежность тюрьмы, лицемерие богослужения, тяжкий мрак деревни, произвол каторги. В каждой из этих картин жили полными и глубокими чувствами искривленные эпохой люди. Они возникали с прозрачной ясностью, составляющей неповторимый стиль Толстого. За каждым из них вставали сотни и тысячи им подобных. Театр смело ввел в спектакль «лицо от автора», которое великолепно изображал Качалов. Вторгаясь в развертывающееся действие, он устанавливал авторское, а вместе с тем и театральное отношение к происходящему, в отдельных кусках рассказывая авторские описания, погружая зрителя в атмосферу искусства Толстого, в его жизнеощущение. Театр вместе с Толстым размышлял о жизни.

Чем глубже театр захватывал социальное зерно каждого спектакля, тем человечнее, глубже и проще становились его образы.

Еще ярче изменения, пережитые Художественным театром за послереволюционные годы, сказались на спектаклях современного репертуара. Естественно, что при рассказе о современной жизни театр был верен своей основной художественной точке зрения. Он стремился к тому, чтобы зритель во все время действия был захвачен, взволнован, обрадован, опечален, потрясен спектаклем и чтобы затем, возвращаясь к нему памятью и мыслью, вновь и вновь приходил бы к окончательному выводу относительно заключенной в спектакле идеи. Основываясь на таком понимании театра и погружаясь в живую атмосферу действительности, {479} МХАТ дал целую серию современных спектаклей, сочетавших острую режиссерскую мысль с жизненной правдивостью актера.

Наполняя сцену дыханием действительности, театр опирался на «раскрытие внутреннего образа» — как принято говорить в Художественном театре. Через понимание большой психологической правды, через человека шел Художественный театр к изображению гражданской войны («Бронепоезд 14-69»), борьбы в науке («Страх»), современной деревни («Хлеб») и современной молодежи (инсценировка повести В. Кина «По ту сторону»), к показу новой морали («Платон Кречет» Корнейчука). И чем ближе он соприкасался с действительностью, тем более его спектакли захватывали и потрясали зрителя.

Путь каждого художника сложен и единствен. Сложным и единственным путем шел Художественный театр. Эпоха говорит через людей. Они интересуют театр не как самодовлеющие ценности: в психологических бурях внутри человека отражаются социальные сдвиги. Так соединяется МХАТ с революцией, с ее философией, с ее этической и социальной сущностью.

## 4

Противоположную Художественному театру эстетическую позицию занимал Мейерхольд. За время своей страстной и бурной тридцатипятилетней сценической деятельности Мейерхольд пережил крупнейшую эволюцию.

Новатор и искатель, он еще до революции ввел на сцену принципы условной стилизации. Он возрождал великолепные и пышные мольеровские представления. Он реформировал оперное представление, в «Орфее» Глюка создав спектакль строгой и тонкой красоты. Неутомимо двигаясь вперед, он живет большими театральными задачами. Октябрьская революция открыла перед ним глубокие возможности. Свое отношение к ней Мейерхольд четко и резко формулировал в первых же послереволюционных постановках. Он провозгласил формулу «Театрального Октября», то есть решительной необходимости революционизирования содержания и формы спектакля.

Его давняя борьба со старым театром слилась теперь с борьбой против идеалистического миросозерцания и политической реакционности. Яростный и страстный художник обрушился не только на устаревшую для него форму психологического театра. Он связывал разрушение старого {480} театра в одно целое с разрушением бытовых норм, которые были для него отвратительны. Его увлекательная проповедь, поддержанная теоретиками театра и критиками, сопровождалась постановками исключительной художественной ценности.

Вопреки отсутствию репертуара Мейерхольд, вызывая гнев одних и надежды других, приступил к осуществлению «Театрального Октября». Не имея репертуара, он его сам создал.

Следуя традиции предельно театральных эпох — театров, имевших своих драматургов, — Мейерхольд, по существу, взял на себя роль отсутствующего драматурга. Видя коренное противоречие между придворно-феодальным типом театра, его сценической коробкой, с одной стороны, и нуждами нашего времени — с другой, Мейерхольд решительно восстал против обычной сценической архитектуры. Ненавидя интимность игры, столь чуждую резкой и жесткой эпохе гражданской войны, Мейерхольд искал для актеров новых, плакатных приемов. Он осуществлял театр, который помогал бы прямо и непосредственно тому же делу строительства и защиты Советского государства, как и все органы государственной власти.

Давно осознанная самостоятельность театрального искусства и право режиссера на свободное прочтение пьесы привели Мейерхольда к более крайним выводам. Дело заключалось не только в субъективном освещении образа (режиссер распределял симпатии и антипатии к персонажам согласно классовому чувству), не только в сокращении или вымарках, обычно принятых даже в самых консервативных театрах, — дело шло о фундаментальной переработке текста, способной придать произведению характер, близкий современности и порою самим автором непредвиденный, — умелый резец Мейерхольда по-новому оживлял старые пьесы.

Первый спектакль 1920 года резко порывал с обычными формами театрального представления. Трагедию Верхарна «Зори» Мейерхольд поставил как символическое выражение революционной борьбы. В пьесу Верхарна вставлены очередные донесения о победах Красной Армии в гражданской войне. Спектакль кончается «Интернационалом». Хор, использованный в постановке, одет в современные костюмы и связывает зрительный зал со сценой. Подчеркивая разъясняющими репликами происходящие на сцене события, он вызывал в зрителях ненависть к одним из героев, любовь к другим, восторг к третьим. После «Зорь» {481} в ряде театров приступили к решительному обращению с классикой. Впрочем, тогдашний спутник Мейерхольда, Валерий Бебутов, еще до постановки «Зорь» свел трагедию Шиллера «Вильгельм Телль» к двум коротким и ударным актам, выделив линию борьбы Телля с Гесслером.

В своих последующих постановках Мейерхольд отменил занавес, различными способами соединяя зрительный зал со сценой и подчеркивая условность театрального представления.

Безоговорочный противник натурализма, Мейерхольд не верит в жизненное правдоподобие и создает свой особый сценический мир, который, по его мнению, дает ощущение современности более глубокое, нежели ее реальное бытоизображение.

Единый воплотитель замыслов, именующий себя «автором спектакля», Мейерхольд как бы отводит на второй план и художника, и автора, и актера, видя в них лишь отдельные элементы театрального действия, которые он, основной руководитель, должен направлять твердой и уверенной рукой. В каждом из спектаклей он экспериментирует, зачастую доводя свои приемы до крайнего выражения и приходя порою в противоречие с самим собой.

Сильная лирическая субъективная стихия Мейерхольда подчиняет себе весь спектакль, и ради ее выражения он восторженно и страстно работает с актером, художником, автором, декоратором, композитором и т. д.

Войдя в эпоху революции, Мейерхольд стремится охватить жизнь во всей ее широте. Его остро направленный взгляд падает на отдельные явления, которые он раскрывает с предельной яркостью. В противоположность МХАТ, стремящемуся к большому монументальному спектаклю и в редких случаях работающему над пьесой, раздробленной на большое количество эпизодов, Мейерхольд разлагает драму на отдельные картины, ища в каждом эпизоде наиболее характерные выражения. Он как бы монтирует спектакль, подобно тому, как монтируют хорошую кинокартину.

Он развертывает свою тему не по линии последовательного сюжетного развития, а как сумму картин, построенных по ассоциации смежности и противоположности. Он смотрит на жизнь не в ее вертикальном, а в ее горизонтальном разрезе. Художественный театр смотрит вглубь, Мейерхольд охватывает жизнь во всей ее широте, добиваясь яркости и мощи соединением разнообразных и порою прямо противоположных эпизодов.

{482} Основным драматическим законам, методу построения спектаклей он учился у Шекспира. Он готов с настойчивой последовательностью соединять трагическое и комическое, торжественное и низкое. Он готов поднимать зрителя до трагического пафоса, с тем чтобы через минуту бросить его к откровенной, обнаженной буффонаде. Он не может себе представить зрителя вне смены резких впечатлений и вне постоянно возбуждаемого и раздражаемого интереса и любопытства.

В каждом из спектаклей он решительно борется со своим прошлым. Он хочет убить в себе тот эстетизм, который диктовала ему обстановка предреволюционных лет. Он хочет избавиться от того идеалистического и отвлеченного миросозерцания, которое позволяло ему в девятисотых годах ставить «Балаганчик» Блока, находить тонкие приемы для пьес символистов и декадентов. Мейерхольд вырывает из себя прошлое для того, чтобы строить новую форму театра.

Первоначальную опору он нашел в лозунге агитационно-политического театра. В годы военного коммунизма Мейерхольд почувствовал необходимость бросить театр в сердцевину бушующей жизни и через театр влиять на зрителя с агитационно-пропагандистскими целями.

Мейерхольд противопоставил методам психологического и бытового театра традиции театра шекспировского и площадного и искал новых приемов игры в истоках восточного сценического искусства.

В противоположность внутренней технике Художественного театра Мейерхольд выдвинул внешнюю технику. Однако он не хотел эстетизировать театр.

Искания его театрального противника Таирова были для него неприемлемы. Весь опыт Таирова Мейерхольд отрицал резко и категорически. Он искал основ «нового актера» не в бытоизображении и не в эстетической изысканности, а в целесообразности движений и в физкультурной легкости, которая позволила бы создать актера, наиболее совершенно и точно владеющего своим телом.

Мейерхольд строил гротесково преувеличенные образы, жестами, движениями, мимикой выражающие социальную сущность изображаемого лица.

Чем дальше Мейерхольд работал в этой плоскости, тем более он определял музыкальность как подлинную основу производимой им сценической революции. Дело не только в том, что он сопровождает свои спектакли музыкой (что обычно для большинства московских театров), а в том, что {483} он ищет особого ритма, различного для каждого образа. Более того, он строит и внутренний рисунок спектакля как подобие музыкальной симфонии, как бы находя сценическую музыку революционной эпохи.

У Мейерхольда, как всегда, эстетические задания сливаются с идеологическими. Исходя из психики современного зрителя, Мейерхольд требует ударности, точности и резкого воздействия на зрителя. Он уходит от психологизма. Переключая образ, он полагает необходимым выдвинуть и подчеркнуть в нем черты положительные и отрицательные с точки зрения современного классового чувства, доведя отрицательные до сгущенной маски, а положительные — до высокого и ясного героического пафоса. В противоположность актеру «представления», «переживания» или «эмоции» Мейерхольд мечтает об «актере-трибуне», который поведет воодушевленную им массу, подобно тому, как ею предводительствовали великие актеры театральных эпох или вела ее великая русская актриса Ермолова. В поисках приемов для «актера-трибуна» он создает собственную актерскую систему, которую называет «биомеханикой». Он освобождается как от психологически-бытового штампа, так и от заново сложившегося штампа эстетического, с его напевностью и изощренной красивостью движений. Свою сценическую систему Мейерхольд основывает на рефлексологии и на изучении физических данных актера, который должен обладать хорошо натренированным телом и выполнять в любой момент любое задание режиссера. Разнообразные упражнения помогают воспитанию актера. Внутренний смысл системы Мейерхольда обнаружил в одной из дискуссий Луначарский, предложив для теории Мейерхольда название «социомеханика», поскольку система предназначена для сценического показа наиболее резких классовых качеств изображаемого на подмостках лица.

В некоторых работах Мейерхольда принцип «показа» проведен с полной отчетливостью. В экспериментальной работе над «Великодушным рогоносцем» актер играл почти без грима, базируясь исключительно на актерском умении. Общая для всех прозодежда облегчала выполнение технических приемов и мешала спрятаться за внешней затейливостью костюма. По существу, обнажая актерское мастерство, подчеркивая его агитационную роль, Мейерхольд все более сближал актера с жизнью — это было, соответственно, обнажение жизни — ее действенного костяка, ее воли, ее социальных истоков. Увод театра от формальной {484} изощренности в сторону реальной жизненности становятся ясным в дальнейших работах Мейерхольда. Главнейший удар Мейерхольда направлен не столько против психологического и бытового театра, сколько против отвлеченно формального. Мейерхольд поспешно освобождал сцену от чрезмерных украшений, которые связались в его представлении с мещанским и буржуазным театром. Его не удовлетворяла узкая сценическая коробка — в мечтах вставал театр монументальных масштабов. Отменив занавес, убрав боковые кулисы, обнажив колосники и задник сцены, уничтожив рампу; он расширил сценическое пространство вверх, вдоль и вниз. Не ограниченный условными рамками, глаз зрителя видел все сценическое пространство, на котором происходило действие. Еще в прежних постановках в Александринском и Мариинском театрах в Петербурге Мейерхольд широко пользовался просцениумом, ища способов соединить сцену со зрительным залом. То, что ранее казалось отвлеченным художественным приемом, теперь для Мейерхольда становится внутренней необходимостью. Зритель не должен быть отделен от актера. Мейерхольд помещает в «Зорях» хор в непосредственном соседстве со зрителем, а в «Мистерии-буфф» — агитационном представлении Маяковского, — не ограничиваясь снятой рампой, путем настилок непосредственно соединяет зал со сценой и переносит действие в ложи, которые таким способом включаются в сценическую площадку.

И до Мейерхольда в ряде театров возникали конструктивные постановки. Но Мейерхольд, как во всей деятельности, подготовленной «левыми», восставшими против традиционного искусства художниками, был, однако, гораздо смелее в проведении своих идей и гораздо оригинальнее в их внешнем выражении. Вместе с ним пришел на сцену обнаженный материал — железо и дерево — параллель с обнажением сценического действия. В жестких лицах как бы звучало соответствие суровой и строгой эпохе, не допускавшей лишних украшений. Рассеянный свет прожектора подчеркивал холод железа, блеск стали и твердость дерева. В «Земле дыбом» Мейерхольд изобразил подобие железнодорожного моста, вокруг которого и на котором развертывалось действие противоимпериалистической трагедии. В «Рогоносце» конструкция хранила как бы скелет дома, где происходили приключения и страдания влюбленного рогоносца. Реализм материала должен был подчеркивать ясное и последовательное развитие драмы.

Освободившись от психологических и эстетических изысков, {485} Мейерхольд самым решительным образом борется с беспредметничеством. Он резок, определенен и категоричен. Отныне он оперирует только с конкретным материалом, выбирая из него наиболее выразительные элементы, необходимые для изображения целого. Он вносит в спектакль новые элементы. Он не боится резкого вторжения жизни на сцену, передавая ритм гражданской войны через треск автомобиля и мотоцикла, мчащихся по зрительному залу, или сосредоточивая внимание на подчеркнуто балаганном изображении страха и ужаса у отрицательных героев. Он учитывал силу кино, разгадывая в нем новые способы воздействия на зрителя. Он считал, что зритель эпохи гражданской войны, перегруженный восприятием быстро летящих и громадных событий, не может фиксировать внимание на одном длительном явлении. Так появилось деление пьес на сгущенные и выразительные эпизоды. Мейерхольд увидел также, что один из основных приемов киномонтажа — принцип противоположности. Так явилось густое смешение трагического и комического, возвышенного и пародийного в большинстве спектаклей Мейерхольда, как, например, в «Земле дыбом», где черты балагана и фарса связаны с чертами высокой трагедии. Мейерхольд увидел, что и на зрителя действует явное и подчеркнутое разделение действующих лиц по категориям добра и зла. В качестве предков мейерхольдовского театра справедливо вспомнить шекспировский театр, театр средневековый, площадной театр народной мелодрамы, строившийся по тем же законам, что и мейерхольдовский театр. Особенно ясен стал путь Мейерхольда после постановки «Леса» Островского. Спектакль, обогащенный могучей волной лирики, показал, что театр Мейерхольда допускает новое эстетическое использование выдвинутых им принципов. Мейерхольд возрождал театр народной мелодрамы не в качестве беспредметно равнодушной эстетической игры, но, наоборот, сближая его с окружающей жизнью, так решительно обнаженной им до ее истоков, наполнив театр своим личным отношением и громким протестующим содержанием. В годы гражданской войны он нес зрителю призыв к победоносной мировой революции — в «Зорях» Верхарна; убийственную насмешку над сопротивляющимся враждебным миром — в «Мистерии-буфф»; раскрытие героического пафоса гражданской войны — в «Земле дыбом» и, позже, в «Командарме 2». Вместе с концом военного коммунизма и наступлением эпохи мирного строительства страстный художник, борец за «Театральный Октябрь», {486} Мейерхольд пошел по пути окончательного художественного утверждения добытых им законов. Эстетизация естественно завершила подробную и глубокую работу Мейерхольда. Он утвердил ее уже в последние годы, когда советский театр приобрел четкие и ясные очертания.

Он доводит теперь свои приемы до их высокого эстетического выражения. Разбив старую мишурную красивость, Мейерхольд нашел для себя основы новой красоты, отвечающей его мастерству и тонкому вкусу.

Ставя комедию из современной жизни Запада — «Учитель Бубус» Файко, Мейерхольд в грустных мотивах Шопена ищет обреченность Западной Европы, а во всем внешнем выражении спектакля — мертвящую красивость, которой не суждено ожить вновь. Он изыскан в приемах и изобретателен в построениях. Он окружает действующих лиц сетью бамбуковых палок, при соприкосновении издающих особый тягучий, грустный музыкальный звук. Танцующие ленивые движения актеров в сочетании с неожиданностью мизансцен придают спектаклю ритм безнадежности и мертвенной красоты.

Разбивая комедию Н. Эрдмана «Мандат» на эпизоды, он обнаруживал перед зрителем клочки мещанского быта. В отдельных гиперболизированных деталях Мейерхольд саркастически издевается над застоявшимся бытом. Спектакль заставлял думать. Как Эрдман собирал отдельные человеческие черты, страшные и смешные подробности быта, чтобы вылить их в форму новой комедии, так и Мейерхольд конденсировал свои наблюдения в форме нового и сгущенного реализма.

Инсценированный роман Ю. Германа «Вступление» Мейерхольд строит на противопоставлении двух линий — западноевропейской цивилизации и советской культуры. С первой он связывает черты, общие с «Бубусом», со второй — бодрый ритм, светлые тона, детали, передающие ощущение мужественности, жизнерадостности и силы.

Мейерхольд последних лет становится мастером художественных деталей, способных возбудить в зрителе наивозможное количество богатых и сложных ассоциаций.

Он умеет вырвать такое сценическое положение актера, поставить его в такую мизансцену, бросить на него такое освещение, что образ запомнится надолго одним внешним выражением. Так во «Вступлении» построена картина похорон убитого сына немецкого коммуниста: на застывшую фигуру отца насильно надевают торжественный сюртук; бледное освещение свечей, несколько бледных венков; {487} аккорды печальной музыки оставляют щемящее и мучительное впечатление.

За последние годы Мейерхольд все более обращается к классике. Метод постановки своеобразен. Мейерхольд почти не интересуется темой данной пьесы. Он всегда взволнован жизненной, личной темой автора, перерастающей рамки пьесы.

В «Ревизоре» Гоголя он думает не столько о данной пьесе, сколько о раскрытии миросозерцания Гоголя. В великолепных изысканных сценах он передает ощущение эпохи Николая I. Находя скупой фон и четкие конструктивные построения, он лепит монументальные яркие фигуры. Музыка пронизывает спектакль. Тончайшие сочетания красок костюмов создают как бы ожившую картину. Мейерхольд строит мизансцены, вспоминая великие живописные традиции. Весь блеск своего вкуса он подчиняет своему философскому замыслу.

В «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина он легко разрывает с французской комедийной формой данной пьесы, чтобы сквозь нее увидеть горькое и пессимистическое миросозерцание автора, осуждающего жизнь и отрицающего старую Россию.

Он как бы переходит за рамки комедии и драмы к философскому раскрытию зерна того или иного автора.

Иногда невозможно принять толкования данной пьесы, тем более отдельных сцен, актерских исполнений или режиссерских приспособлений, но невозможно не быть увлеченным и потрясенным глубоким пониманием Мейерхольдом больших русских писателей.

Никогда еще на сцене не была дана с такой яркостью мрачная фантасмагория Гоголя («Ревизор»), или горчайшая ирония Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского»), или идеалистический скептицизм Грибоедова («Горе от ума»), как в данных постановках Мейерхольда. Точно так же раздвигая рамки современных произведений, Мейерхольд через их темы подходит к обобщению больших современных явлений.

В пьесе «Последний решительный» Вс. Вишневского проблему будущих войн за социализм Мейерхольд связывает со столкновением прошлого и настоящего в современной жизни.

В «Командарме» Сельвинского Мейерхольд создает торжественный спектакль «памяти гражданской войны», а в комедиях Маяковского — острейший сценический плакат.

{488} Задумываясь над жизнью, Мейерхольд постепенно приходит к большому социально и философски насыщенному театру. Он по-своему прочитывает классику. Он по-своему смотрит на современную жизнь, а потому слово, звук, поведение актера, рисунок, декорация, характер мебели, свет и краска становятся выражением его социального опыта. И не удивительно, что его театр оказал и оказывает каждой своей работой влияние на жизнь советского народа.

## 5

Когда в 1914 году Таиров основывал Камерный театр, он следовал лозунгу «театрализации театра» — борьбе с господствовавшим типом бытового и психологического театра.

Таиров воспринимал сцену как пространство для условного театрального действия, которое вводит в мир утонченных и обостренных образов. В годы реакции и пессимизма он открыл публике праздничный, энергичный и радостный театр. В соответствии с декларациями Таирова театр стремился достичь музыкальности речи и пластической гармонии движений. Актеры порою скорее танцевали и пели, чем играли свои роли.

Отрицая ведущую роль драматургии, Камерный театр, однако, прибегал лишь к большой литературе. Он ставил Бомарше, Кальдерона, Шекспира, Расина. Театр не ограничивал себя определенным сценическим жанром. В репертуаре Камерного театра стояли рядом трагедия и комедия, пантомима и оперетта, но во всех спектаклях он сохранял свое собственное лицо, доводя принцип эстетического театра до предела.

Когда после революции театральное искусство оказалось перед необходимостью идеологического обогащения, Таиров, естественно, не мог оставаться на прежних позициях и в то же время, как последовательный художник, не мог вернуться к давно отвергнутым им принципам бытового театра. Таиров оказался как бы между двух лагерей. Ему приходилось более решительно, чем кому-либо из других режиссеров, искать новых точек опоры.

Уже к двадцатым годам методы «театрализации театра» обнаружили свою внутреннюю противоречивость. Таиров встал перед грозной опасностью обездушенного актера и спектакля: прежде он готов был рассматривать творчество актера как сумму внешних приемов, а спектакль как {489} сочетание графических линий. За напевностью речи, за стремительным ритмом движения, за яркостью декораций, за молодым темпераментом актеров, за изломами сценической площадки зачастую пропадала тема и философский смысл спектакля. Таиров встал перед явной необходимостью сойти с умопостигаемых высот, занятых им в искусстве.

Теория Таирова основывалась преимущественно на признании самодовлеющего, восторженного театрального мастерства, для которого автор служил лишь внешним предлогом: так сказать, не Камерный театр существовал для Шекспира, а Шекспир существовал для Таирова. Таиров возвышал самодовлеющую игру актера, цвета, света в театре, видя в их сочетании основной источник наслаждения зрителя, и добивался в этом немалых успехов.

Чем последовательнее развертывал Таиров свою театральную систему, тем ярче становилась ее узость. Это понимание театра сказывалось и на методах его воспитания актера, которого он заражал волей к жизни и наполненной энергией, приучал к акробатической легкости, напевности и жонглерству. Таирову нужно было многое пережить, для того чтобы расширить свое понимание театра, нащупать внутренний необходимый путь развития своего театра и непрерывно двигаться вперед.

Подобно Мейерхольду, он нес в себе богатый запас художественных знаний, связанных с деятельностью изощренной художественной интеллигенции предреволюционных лет.

С первых лет революции Таиров искал в своих спектаклях «созвучия» ей.

Он переживал борьбу двух тенденций: с одной стороны, все возрастающее стремление к внутренне насыщенному спектаклю, требующему наиболее выразительных, строгих и сдержанных форм; с другой стороны, изживающая себя тенденция к яркому, бездумному театральному представлению, фактически сводящемуся к ряду неожиданных театральных приемов.

Эта вторая линия деятельности Таирова наиболее смелое проявление нашла в полной режиссерской изобретательности «Принцессе Брамбилле» — «каприччо в стиле Гофмана», как писал Таиров на афише, — в эпигонском по отношению к самому себе подражании кинематографической «Розите», и, наконец, в комической опере на текст Демьяна Бедного «Богатыри».

Все эти спектакли основаны не столько на желании раскрыть внутренний смысл и идею произведения, сколько на {490} самодовлеющей театральной идее, которая в результате рассыпается блестящим театральным фейерверком.

Таиров сам не замечает, как, ставя «Розиту», он вместо подлинной народной испанской яркости, вместо движения народных масс, о чем он мечтал, следует штампам «испанщины», показывает на сцене не красоту Испании, а исходит в своем восприятии из театральных представлений об Испании.

В «Богатырях», воспользовавшись забытой музыкой Бородина к пародийной опере, он пытался создать игрушечное представление на основе русского народного эпоса, не замечая кричащего противоречия между темой, текстом, музыкой оперы и насмешливыми театральными приемами. Он превратил весь спектакль в изысканную бонбоньерку со стилизованными «русскими» декорациями.

Так Таирову мстила за себя в этих случаях его прежняя теория о самодовлеющем значении театрального искусства. Поэтому он искал выхода в других областях, которые приводили его к победе над прежним обожествлением «театрального театра».

Он нашел нужную для себя пищу в пьесах О’Нила. Начиная с «Косматой обезьяны», через «Любовь под вязами» и «Негра», Таиров, не впадая в сценический натурализм и постепенно отказываясь от отвлеченных конструкций, переходит к сгущенному изображению человеческих отношений. О’Нил близок Таирову и сжатой характерностью, и сконденсированностью речи, и неподробным развертыванием образа. Можно сказать, что Таиров любит сценические знаки чувства более самих чувств, он любит символическое обозначение, которое должно пробуждать в зрителе богатство переживания. Его интересуют основные душевные категории. Темами его спектаклей становятся жадность, ревность, любовь, смерть в обстановке западной цивилизации. Его интересует процесс крушения буржуазной культуры. Здесь происходит смычка между Таировым и современностью. Он смотрит на мир собственности глазами обвинителя. «Любовь под вязами» — историю об Эбби Кабот, убившей своего сына, — он развертывает в потрясающую картину трагедии собственничества. Быт фермеров он берет в строгих чертах и по скупости сценического выражения, по насыщенности образов, по категоричности жеста и движений он сближает О’Нила с античной трагедией.

Таирова влечет к трагическому миропониманию и к строгости сценических форм. Отказавшись от увлечения {491} былыми красивостями и не принимая более обнаженного конструктивизма, он нашел для себя опору в строгости форм и в монументальности мизансцен. Если он раньше любил буйство сценических красок, то теперь он предпочитает строгую однокрасочность. Если раньше он учил актера ритмическому многообразию движения, пению и декламации, то теперь он ищет скупости жеста и аскетической четкости дикции.

Рационалист Таиров видит жизнь не в ее становлении, а в ее результатах. Он не из тех художников, кто изображает современную ему действительность, угадав стремительность ее развития и ее постепенно меняющийся облик.

Таиров отвергает подробности психологической драмы, грузность быта и обнаженность плаката. В «Машинали» Тредуэлл он дает обобщенное выражение обездушенной и механической жизни Америки. Он подметил жестокость стандартизованной жизни. Основное наблюдение предопределило характер спектакля. Его темой стали «стандартизованность» отношений, любви, долга, службы. Актеры таировского театра играют не столько жанровые фигуры, сколько обобщенные «типы» и «сущности», за ними скрывающиеся. Таиров освобождает сцену от всего лишнего и случайного. Он полюбил прямые линии и четкость движения. Он заставляет и зрителя мыслить и видеть обобщенно — подобно ему самому. Его занимает показать не столько комнату инженера X со всеми ее живыми и индивидуальными подробностями, сколько вообще комнату инженера с ее немногими индивидуальными чертами; не столько «улицу Нью-Йорка», сколько «улицу капиталистического Запада» вообще. Такое миросозерцание перебрасывается и на актера. Таиров борется с мелкой характерностью — она его не увлекает, с тяжестью бытовой нагрузки — она кажется ему нетеатральной.

В пределе мечтаний он видит строгие рамки спектаклей, в которых неуклонно, в железном ритме, раскрывается действенный костяк пьесы; он видит сосредоточенного, но активного актера; он видит смысл жизни и эпохи раскрытым логикой художественной мысли. Он хотел бы, чтобы зритель, придя в театр, видел эпоху в ее обобщенном выражении. «Негр» О’Нила и «Федра» Расина в постановке Таирова — образцы силы и мастерства режиссерской логики.

Упорная борьба за сближение своего пути с задачами современности привела Таирова к большой и достойной победе. Показанная им пьеса Вишневского «Оптимистическая {492} трагедия» открывает перед Камерным театром новые возможности. Таиров воспринял гражданскую войну — тему пьесы Вишневского — как героическую поэму. С этой точки зрения он и осветил события недавнего прошлого. Он перенес в свой новый спектакль и ритмическую точность, и сдержанность актерской игры, и условную выразительность декоративного оформления; но все свои режиссерские качества он подчинил основной мысли: как из тумана воспоминаний выступал анархический отряд матросов, в боях гражданской войны перековывающийся в организованную и дисциплинированную когорту красных бойцов. Спектакль по праву носит свое название. Трагическая гибель Комиссара полна человеческой силы и достоинства, и потому ее гибель воспринимается не с отчаянием, а с верой и утверждением идей революции.

## 6

Вахтангов умер рано (в 1922 году ему не было и сорока лет), осуществив лишь несколько постановок, но оставив неизгладимый след в истории русского театра.

Творчество Вахтангова замечательно прежде всего тем, что, будучи воспитанником Художественного театра и усвоив традиции этого театра, он пытался найти для них наиболее яркие театральные формы, в зависимости от идеи и смысла изображаемой вещи.

Расцвет его деятельности падает именно на революционное пятилетие, то есть на годы 1917 – 1922. До этого он был молодым начинающим актером и режиссером Художественного театра и его Первой студии. Уже в те времена он обращал настойчивое внимание своих руководителей остротой игры и изобретательностью режиссерской фантазии.

Осуществленные им в Первой студии постановки предсказывали в нем будущего режиссера-мастера. И Станиславский и Немирович-Данченко справедливо видели в нем наследника и продолжателя их путей. В эти годы он представлял собой самое «левое» политическое и художественное крыло МХТ.

Те смутные переживания, которыми была охвачена интеллигенция в первые месяцы революции, кончились для него быстро и категорически. Он понял значение и смысл социального переворота и отразил это признание в ряде своих высказываний, а главным образом в той направленности, которую он придал своей работе.

{493} Вахтангов всегда таил в себе черты учителя и воспитателя. Он не только играл и ставил в Первой студии, он непрестанно организовывал вокруг себя группы молодых учеников, школы, студии, стремясь наиболее широко распространить свое понимание театра и воспитать в нужном ему духе и направлении учеников и последователей. Он понимал театр не как собрание актеров, рассортированных по точному амплуа, а как соединение одинаково понимающих театр художников, вместе со своим учителем создающих театр.

Перед своими учениками он выдвигает в первые же годы Октябрьской революции идею создания народного театра. Живой, впечатлительный, страстный, великолепно понимающий психологию актера, умеющий воспитывать и в то же время с предельной четкостью ощущающий театральную форму, Вахтангов хотел наполнить и своих учеников и созданный им театр, который носит теперь название Театра имени Вахтангова, живым ощущением современности.

Вахтангов нес на себе след противоречивых переживаний, испытанных интеллигенцией по пути к полному пониманию революции. Его восприятие революции было скорее эстетическим и этическим, чем политическим. Еще не постигнув глубины социально-политических идей, выдвинутых революцией, он уже восторгался бурной красотой ее размаха и тем внутренним переворотом, который она производила в душе и сознании людей.

Еще не анализируя точно революционной действительности, он, однако, был наполнен тем пафосом созидания, освобождения, переворота, которым была охвачена страна с первых же дней Октября. Он видел мир ярким и выразительным. Он хотел темпераментного и насыщенного театра. Вслед за Блоком он призывал актеров «слушать революцию» и «творить вместе с ней». Он видел соединение глубокой идеи с предельно четкой и выразительной формой. Поэтому он отрицал в родном для него Художественном театре заторможенность темпов работы, осуждал замедленный поворот театра к новой действительности, но признавал правду его актерского восприятия. Он не мирился с существованием в Художественном театре «штампов МХТ», невыразительных мизансцен, а требовал, на основе актерского метода МХТ, обостренных, пламенных спектаклей.

Он не мог пройти мимо тех идей, которые выдвинул тогда Мейерхольд. Но в то же время, признавая режиссерскую {494} изобретательность Мейерхольда и видя в нем одного из наиболее острых художников современности, Вахтангов отвергал обращение актера в покорного исполнителя замыслов режиссера.

Особенно яростны были его нападки на Таирова, так как в Камерном театре лично он видел обездушенный театр и «мертвых» актеров.

«Чудо святого Антония», «Принцесса Турандот», «Гадибук» соединяли предельно выразительную театральную форму с богатым внутренним переживанием. В этом была их неповторимая особенность. Вахтангов облекал каждый спектакль в особую, только ему присущую форму. Каждая новая вещь в результате как бы давала «новый театр» со своим стилевым выражением. Закончив ее, Вахтангов в следующей работе переходил к «новому театру», тем более что он — почти единственный из режиссеров предреволюционного театра — в те переходные годы особенно резко акцентировал железную необходимость современного мироощущения и, следовательно, острого и смелого освещения пьесы.

Ему казалось важным прочитывать пьесу по-новому, отбросив поверхностные толкования. В своем непосредственном ощущении автора, в понимании художественных особенностей, в оригинальности темы он находил особый стиль спектакля. Но его требовательную фантазию не удовлетворяли ни эстетическая изысканность Таирова, ни беспредметное формотворчество «левых» режиссеров.

Наоборот, он считал, что, лишь добравшись до самой правдивой сердцевины человеческих переживаний, на их прочной основе можно возводить новое и прекрасное здание театральности.

Действительно, его постановки не походили друг на друга, сохраняя всегда непререкаемую убедительность. В «Принцессе Турандот» он возродил своеобразный театр импровизации. В «Гадибуке» старая еврейская легенда выросла в трагедию. Антибуржуазную пьесу Метерлинка «Чудо святого Антония» он облек в резкую форму сатирического гротеска.

В учение Станиславского и Немировича-Данченко он ввел существенные поправки. Воспитанный в духе творческого метода Художественного театра, он принимал его как основу дальнейшего и блистательного развития актерской техники и мастерства. Он не останавливался на пройденном. Он ясно видел опасности для МХТ: чрезмерное преобладание внутренней техники над внешней, которое {495} порой легко уводило в глубь одиноких, замкнутых переживаний и оставляло в пренебрежении внешнюю четкость и яркость, без которых Вахтангов не мыслил театра.

В «Принцессе Турандот» его актеры демонстрировали предельную сценическую легкость, почти акробатизм в движении, большую музыкальность и стремительную импровизацию в слове. В «Гадибуке», исполненном на древнееврейском языке, он довел до некоторого обобщения напевную музыку языка, характерность жеста.

По мнению Вахтангова, глубина требовала соответственно острого обнаружения и противоречила тихой обыденности бытового театра. Он как бы восполнил разрыв между формой и содержанием, приводивший к катастрофе формалистов и делавший серыми произведения «бытовиков». Сила его переживаний и напряженность его мыслей разорвали старые театральные формы. Ученик, ревизующий своих учителей, оказался смелым, но умным новатором. В его творчестве на первый взгляд ясны две доминирующие струи: иронический пафос (в этом плане сделана «Принцесса Турандот») и сгущенный, преувеличенный, переходящий почти в фантастику трагизм.

После его смерти Вахтанговский театр, горько переживавший утрату рано умершего учителя, был внутренне поставлен перед необходимостью развития основных положений его учения. Развивать их — значило не просто повторить их, но, поняв, применить к новым задачам.

Театру его имени предстоял выбор пути. Ему предстояло думать, куда повернул бы Вахтангов руль своего театра. Легко было увлечься блестящим успехом «Принцессы Турандот» и принять ироническую струю творчества Вахтангова за основную, тем более что приемы, которыми был осуществлен этот спектакль, были заразительны, увлекательны и создавали ему явный успех у зрителя.

Но чем глубже присматриваешься к творчеству Вахтангова, тем больше видишь, что эта ироническая струя является только производной, вторичной от глубокого миросозерцания и мироощущения Вахтангова.

В этом-то и крылся основной смысл «Принцессы Турандот». Для того чтобы понять эту постановку Вахтангова, нужно сравнить ее со спектаклем «Принцесса Турандот», поставленным в Москве незадолго до революции Комиссаржевским. Комиссаржевский увидел в «Принцессе Турандот» Гоцци красивую театральную сказку и поставил ее как китайскую легенду, с фонариками, со стилизованными декорациями и пышными костюмами. За бутафорской {496} пышностью, по сути, исчез дух подлинной любви Калафа и принцессы Турандот, которая составляет романтическую основу сказки Гоцци.

Вахтангов же прибегнул к новому, неожиданному приему. На незатейливой площадке сцены показывались одетые во фраки и бальные платья молодые актеры его театра. На глазах у зрителя слуги просцениума драпировали площадку, а актеры и актрисы набрасывали поверх своих фраков и бальных платьев куски материи, шали, плащи, подчеркивая ироничность всего представления.

Но после того как развертывался спектакль, освобожденный от всех бутафорских украшений прежних представлений «Турандот», яснее и глубже торжествовала тема доблести, любви и верности, которая оправдывала все иронические приемы представления. Спектакль «Турандот» был гораздо глубже, чем он представлялся его многочисленным подражателям.

Театру предстояло не столько выбирать между двумя струями, сколько понять основное, определяющее их театральное миросозерцание Вахтангова и законы, положенные им в фундамент его спектаклей. Театру не сразу удалось добиться такого понимания своего учителя. Это было не удивительно. Иронические приемы построения спектакля с легкой руки «Турандот» распространились по советскому театру и служили одним из соблазнительных рецептов построения современного спектакля. Они перебросились в самые противоположные театры. Было увлекательно подчеркнуто ломать границы реальности и фантазии или бросать насмешливый отсвет на прошлое.

Театр имени Вахтангова достиг в этом направлении полного блеска, почти вплоть до злоупотребления приемом, который для Вахтангова, повторяю, был лишь одним из методов построения спектакля и притом не главенствующим.

Старинный легкий водевиль о Льве Гурыче Синичкине, парадоксальные комедии Мериме, насмешливое изображение купеческого быта Островским («Правда — хорошо, а счастье лучше») промелькнули на его сцене.

Вместе с ростом страны выдвигались, однако, другие, более серьезные требования и более значительные ожидания. Уже нельзя было отмахнуться легкой насмешкой от культуры прошлого и нужно было попытаться воплотить современную драматургию.

Здесь-то театр и должен был вспомнить заветы своего учителя во всей их силе и убедительности. Они заключались, {497} во-первых, в необходимости для любого спектакля больших философских идей, какими бы легкими, увлекательными театральными приемами они ни были выражены.

Эти идеи заключались и в «Турандот», с ее импровизированной манерой исполнения, и в «Чуде святого Антония», с его преувеличенными, гротесковыми образами мещан, и в «Гадибуке», с его обнаженным трагизмом.

Тем самым Вахтангов требовал, чтобы в глубине всякого представления — будь то представление трагическое или комическое — жило глубокое, серьезное восприятие мира. Даже при исполнении легкого водевиля актеры должны были раскрывать значительные свои качества как личности, как художника. Он требовал выразительности и остроты от актерской игры и от режиссерского построения. Он беспощадно отсекал в спектакле то, что мешало его выразительности и что казалось в нем случайным и лишним.

Потому-то он предъявлял повышенные требования к сценической форме, которая должна быть совершенной, в то же время целиком сливаясь с содержанием, — содержанием, обусловленным современностью.

Вахтангов никогда не принимал поверхностного подхода к действительности или недостойного приспособленчества.

Он понимал, что только глубокое мировоззрение делает художника крупным мастером, что без такого широко объемлющего все части жизни миропонимания невозможно создание больших и глубоких произведений.

В последние годы работы Вахтанговский театр и занят упорным овладением современной тематикой и поиском сценической и выразительной для нее формы. Не всегда это ему удавалось. Порою формальные задачи господствовали над глубиной темы, и тогда спектакли получались противоречивыми и не удовлетворяли в должной мере ни театр, ни зрителя.

Таким противоречивым по содержанию оказался спектакль «Гамлет». Порвав с привычным толкованием великой трагедии Шекспира и пересмотрев прежние комментарии к «Гамлету», театр не удовлетворился ни одним из них. Он ясно сознавал, что традиционному, меланхолическому и томному Гамлету не место на сцене. Но, выбрасывая и отвергая старые традиции, театр встал на позицию только отрицательную, не раскрыв философской основы трагедии Шекспира. Он рассматривал пьесу как {498} рассказ о борьбе наследника престола Гамлета с королем-узурпатором. Он выдвинул на первый план внешнее действие и пренебрег философской сущностью. Поэтому спектакль принял очертание пышное и нарядное, непрерывно держа зрителя в состоянии напряжения, но не подводя его к глубине шекспировских образов.

Заново перечитывая текст «Гамлета», театр бросил на большинство действующих лиц ироническое освещение, которое в корне противоречит трагедии Шекспира. Предмет для иронического отношения был выбран явно неудачно. Нельзя было мириться ни с Офелией-куртизанкой, ни с расчетливым Гамлетом. Романтическая сказка «Принцесса Турандот» и философская трагедия Шекспира не имели точек соприкосновения.

Ценность Вахтанговского театра лежала в другом. Спектакли «Барсуки» Л. Леонова (1927), «Разлом» Б. Лавренева (1927), «Заговор чувств» Ю. Олеши (1929), «Егор Булычов» М. Горького (1932), «Интервенция» Л. Славина (1933) показали подлинный путь Вахтанговского театра. Каждый из них выдвигал большую проблему нашей современности. Каждый из них был наполнен живыми людьми; театр подчеркивал в этих людях выразительные черты, характерные для эпохи. В отличие от Художественного театра, который наиболее полно и законченно раскрывал образ во всех его деталях, вахтанговские актеры с блеском полного мастерства угадывают несколько характерных черт и доводят их до предельной театральной четкости и выразительности. Театр затушевывает менее важные, с его точки зрения, черты образа, для того чтобы выделить другие, необходимые, по его мнению, для наиболее убедительного раскрытия пьесы. Действующие лица спектаклей вахтанговцев окрашены немногими, но яркими красками; театр с зоркой наблюдательностью отмечает внешнюю типичность и внутреннюю характерность образов и с настороженным вниманием работает над особенностями речи, походки, движения, жеста. В «Интервенции», действие которой происходит во время оккупации Одессы французами, театр тончайшими наблюдениями и штрихами, как прекрасный рисовальщик, показывает характерность французских матросов и особенности одесской жизни, выразительную южную речь и весь внешний наряд русского южного портового города. Театр раскрывает в красочном и увлекательном спектакле эпоху, ее аромат, ее дыхание.

Так же в основном театр воспринял и замечательную пьесу Горького «Егор Булычов и другие». Вахтанговский {499} театр разделил трехактную пьесу на эпизоды. Режиссура пользовалась каждым намеком для воссоздания атмосферы кануна революции (декабрь 1916 — февраль 1917 года). Театр внес в пьесу чтение документов эпохи — газет и речей политических деятелей; герои пьесы цитировали стихи Блока и Зинаиды Гиппиус; характерность грима и костюма резко подчеркивала историзм пьесы. В каждом из образов театр искал психологического и социального зерна, типичного для героев Горького; вместе с характерностью быта воскресла и характерность психологии эпохи.

Своим спектаклем Вахтанговский театр обнаружил способность к художественному социальному анализу. Разбросанные в прежних спектаклях черты собраны в «Булычове» в единое и убедительное целое.

Вахтанговский театр из поры первых юношеских увлечений переходит к годам мужественной художественной зрелости.

От своего учителя он воспринял и развил оптимизм миросозерцания, но он нашел этому оптимизму прочную социальную опору. Театр упорно защищает внутреннюю действенность спектакля. Намеренная аскетичность Художественного театра кажется ему пресной, а театральность Мейерхольда привлекательной и заманчивой. Но одновременно он отвергает гиперболизованное господство режиссера у Мейерхольда и верит в силу актерского воздействия. Я бы сказал, что Вахтанговскому театру в глубочайшей степени свойственна внутренняя энергичность — при всех его ошибках в нем бьется ритм эпохи — в той же мере, как безостановочное стремление к изобретательности, к обновлению взгляда на пьесу. У вахтанговцев зоркие глаза. Какими бы путями они ни шли — они менее всего склонны к схоластике. Они великолепно помнят старинное изречение о гибельности скуки в искусстве. Они берегут свежесть восприятия, которая позволяет видеть события и людей вне готовых предвзятостей и штампованных образов. В каком-то смысле они великолепные и технически современные «затейники». Будучи психологически правдивыми, они ни на минуту не забывают о театральной природе своего искусства. Оттого они постоянно возвращаются к романтическому репертуару. «Марион Делорм» Гюго, комедии Мериме, «Коварство и любовь» Шиллера послужили источником для ярких театральных представлений. В каком-то смысле даже противоречивый «Гамлет» восходит к тем же корням и истокам. Ненавидя схоластику школьных толкований, они акцентировали внешнюю {500} интригу и картинность трагедии, но «занимательность» менее всего органична для «Гамлета».

Они заставляют зрителя смотреть так же свежо, как смотрят сами. Оттого их театр — один из самых любимых в Советском Союзе и влияние его широко распространяется на молодые театры столицы и провинции, охватывая и национальные театры.

В Москве основываются молодые «театры-студии» под руководством учеников Вахтангова — Ю. Завадского и Р. Симонова. Руководитель бывшей Студии Малого театра (ныне Драматического театра) Ф. Каверин в своей работе соединяет принципы бытового театра, воспринятые им от Малого театра, с приемами вахтанговской режиссуры, создав своеобразный и интересный театр. Все три режиссера, каждый по-своему, истолковывают современность и ревизуют классику.

В этом отношении особенно интересны постановки пьес Островского «Таланты и поклонники» (в Студии под руководством Р. Симонова), «Без вины виноватые» у Каверина, в которых очень ярко вскрыта эпоха. Завадский в «Ученике дьявола» Шоу дал великолепное по смелости и пониманию автора ироническое и дерзкое представление. Руководимый им театр работает в Ростове-на-Дону, где Завадский осуществил такие монументальные спектакли, как «Любовь Яровая», «Враги», «Слава».

## 7

Творческий опыт ведущих театров страны перекинулся и в другие театры. Испытывая художественное влияние МХАТ, Мейерхольда и Вахтангова, они в еще большей мере испытывают воздействие жизни страны в целом и ищут свое место в театральной культуре современности.

Наиболее традиционные, перевалившие за столетний возраст бывшие императорские театры (Московский Малый, Ленинградский, бывший Александринский, ныне Театр драмы) представляют собой исконную традицию русского актерства. В течение XIX века они были сосредоточением лучших реалистических традиций русского театра. Имена Щепкина, Ермоловой, Ленского — в Москве, Мартынова, Савиной, Давыдова, Варламова — в Петербурге, — лучшие имена нашего театрального прошлого. Но крупная реалистическая традиция постепенно мельчала уже с начала XX века. Эти театры по своему положению, силой государственного административного воздействия постепенно {501} оторвались от живой действительности. Ранее питаясь творчеством таких замечательных русских классиков, как Грибоедов, Гоголь, Островский, они к началу XX века имели в своем распоряжении художественно неполноценный и жизненно неправдоподобный репертуар, основанный на пьесах таких плохих, ремесленных драматургов, как Крылов или Рышков. Казалось, что реалистическая традиция прерывается и что актеры, которым суждено заменить собой Ермолову или Савину, стоят перед грозной опасностью повторять раз навсегда установленные приемы, ставшие сценическими штампами.

Революция остановила опасные процессы, протекавшие в этих театрах, и освободила богатые творческие силы актеров. Одновременно с очищением репертуара высокое искусство актеров получило новый источник в классическом репертуаре, отнюдь не превалировавшем в этих театрах в предреволюционные годы. Постепенно обновлялись и обогащались труппы театров.

Не так легко было решить для этих театров режиссерскую проблему. Лишь режиссер, учитывающий традиции Малого театра, мог освободить его творческие силы и соединить их в едином ансамбле, в едином понимании пьесы, в едином ее стилевом решении. Все попытки внесения внешних приемов, чуждых существу актерского искусства театра, естественно приводили к категорическим неудачам. Сама природа театра противилась этим попыткам и отвергала их. Истинная природа театра ярко обнаружила себя уже в первых классических и современных спектаклях, особенно таких, как «Любовь Яровая» Тренева, «Растеряева улица» Глеба Успенского и «Враги» Горького. Малый театр отнюдь не отказался от былых основ своего яркого реалистического творчества. Не нужно только представлять их себе как соединение привычных театральных штампов или как натуралистическое подражание жизни. Но ранее не объединенные в стройное целое, блестящие исполнения теперь подчинены ансамблю, служа раскрытию единого смысла пьесы. Актеров Малого театра уже не интересует роль сама по себе — как бы выигрышна она ни была, — их влечет понять роль каждого в пьесе; их не интересует характерность как яркий сценический прием — они ищут таких реальных и типичных черт в образе, которые обозначат его психологическую и социальную сущность. Их интересует познание жизни в самом широком смысле: они как бы вырвались из удушливого предреволюционного репертуара на широкие жизненные {502} просторы; здесь-то и торжествуют их наблюдательность, их полнокровие, их темпераменты, умение в ярчайших красках передать сущность образа. От этого их яркие исполнения только выиграли в своей увлекательности и силе.

Новый, массовый зритель высоко оценил реалистическую манеру игры, господствующую в этих театрах. Он понял, что эти театры имеют в своей основе ряд драгоценных качеств, которыми нельзя пренебрегать. С первых лет после революции начинается новый период Малого и бывшего Александринского театров, основанный на освобождении ранее затемненных реалистических традиций. Эта реалистическая традиция и представляет сейчас одну из основных магистралей советского театра.

Современность широкой волной вливается на сцену. Новый типаж ставит трудные задачи актеру. В Москве большую роль в этом смысле сыграли Театр имени МГСПС и Театр Революции.

Театр Революции характерен попыткой привести к синтезу основные течения советского театра. Одно время им руководил Алексей Попов, ученик Художественного театра, испытавший явное влияние Вахтангова и Мейерхольда. Он использует принципы очищенного конструктивизма для создания спектакля, протестуя против психологической замкнутости актера, он требует, однако, его психологической насыщенности, выраженной в яркой и четкой форме. Вместе с тем он особенно подчеркивает важность современной тематики на сцене. Мастер народных сцен, он придает им живую современную типичность. Театр Революции все свои постановки (за исключением двух-трех) отдает пьесам современных советских и западных драматургов. В этом отношении театр сыграл очень большую роль для развития всего советского театра. Театр не сдал своих общественно-художественных позиций. Его задачей остается дать социальное обобщение пьесе, поднять ее над уровнем отдельного случая до общей проблемы. Этим целям служат и внешняя форма спектакля и актерское исполнение.

В противоположность Театру Революции Театр имени МГСПС с первых же шагов деятельности пошел по пути фиксации явлений современной жизни. Отодвинув на второй план формальные задачи, он явился рассказчиком о днях гражданской войны и социалистического строительства. Его деятельность в 1925 – 1929 годы принесла ему признание, поскольку этот театр стремительно вносил на сцену новый типаж. Она вызывала споры, поскольку, ограничиваясь {503} своеобразным собиранием материала, театр не поднимался над фиксацией действительности до больших философских обобщений. Театр был очень заразителен, так как с его сцены неслись чувства и переживания участников гражданской войны и строителей социализма. Но эти чувства и переживания он первоначально не ввел в большие и монументальные формы — над ними он задумался лишь впоследствии, смеете с ростом театра.

Тем не менее значение его деятельности несомненно. Живой, порою хаотический материал владел этим театром. Он нес его зрителю с простотой и ясностью свидетеля пережитых лет, он передавал рассказ о революции эпически и просто, проповедуя ненависть к врагу и защиту республики. Простота и непосредственность игры перебрасывались зрителю, и зритель явно ощущал несущийся со сцены оптимизм и веру в конечную победу социализма. Если он еще не видел в Театре имени МГСПС полнокровного образа героев наших дней, то в отдельных умно подмеченных наблюдениях уже вырисовывались его очертания. Зритель с жадностью ловил их правдивые изображения. Чем смелее и проще смотрел театр на эпоху, тем больших результатов он добивался в передаче страданий, героизма и радости, вырастающих из суровой революционной борьбы. Взглянув на окружающую жизнь, он заставил ее говорить на сцене. Он правильно понял красоту красноармейских шинелей, рабочих ритмов, он понял, что мишура отнюдь не отвечает красоте эпохи.

## 8

Живопись, архитектура, музыка включаются сейчас в общее целое спектакля как мощные элементы воздействия на зрителя, но они не заслоняют своим блеском и великолепием актерскую игру, как это порою бывало, когда центром спектакля становились декорации, созданные известными живописцами.

Во время борьбы с бытовым театром, перегружавшим спектакль лишними подробностями и точно копировавшим жизнь, возник конструктивизм. Конструктивисты не только отказывались от копирования жизни — они отбрасывали всякое реальное правдоподобие. В их спектаклях фигурировали пересечения лестниц и ломанных площадок, они использовали сцену не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлении, они смотрели на сцену преимущественно как на станок для игры актера.

{504} Конструктивизм, борясь с подражанием жизни, впал в противоположную крайность. Он не создавал вокруг актера нужной для него сценической атмосферы. Он не питал и не грел его. В конце концов, конструктивно-изобретательные площадки «левых» художников годились для любой пьесы. В некоторых из них в равной мере можно было играть Шекспира и Гольдони, Островского и Расина. И, не передавая внутреннего образа пьесы, конструкции в то же время досаждали зрителю однообразием построения. Они обедняли содержание пьесы и помогали не столько игре актера, сколько его движению по сцене.

Конструктивизм был реакцией на натурализм и увлечение живописью, обращавшее театр в выставку картин. Он подчеркнул необходимость всемерного и гибкого использования сценического пространства. Взяв от конструктивизма его требование удобной сценической площадки, позволяющей актеру проявить свое мастерство, советский театр сближает это требование с образным раскрытием событий.

Образное решение спектакля допускает различие приемов. Например, Театр Красной Пресни в Москве (молодой театр, работающий под руководством одного из учеников Мейерхольда — Н. Охлопкова) произвел интересный опыт при постановке «Разбега» — переделанных в пьесу очерков В. Ставского. Пьеса распадается на большое количество эпизодов. Действие происходит в колхозе и развертывается вокруг борьбы за вступление в колхоз. Сцены написаны с ярким реализмом и большой типичностью. Обычной сценической интриги нет. Молодой режиссер исходил из замысла сделать зрителя свидетелем и участником происходящих в деревне событий. Он решил возможно более приблизить зрителя к развернутому спектаклем действию. Поэтому он отменил сценическую площадку в ее обычном понимании. Спектакль идет по середине зрительного зала на особой площадке, от нее через зрительный зал направляется ряд специальных дорожек, на которых тоже происходит действие. Вдоль стен зрительного зала расположен двойной ряд дополнительных площадок. На них установлены нужные по действию строенные заборы, изба, ворота — действие переброшено в среду самих зрителей. Зрители как бы непосредственно вовлечены в центр происходящих в деревне событий, и пьеса достигает сильного и выразительного впечатления.

Другой характерный прием — использование единой сценической площадки, остающейся неизменной на всем {505} протяжении спектакля, но допускающей перемену ее деталей. Основная сценическая площадка теми или иными приемами передает образ спектакля в целом. Меняющиеся детали дополняют содержание отдельных сцен. Эти детали обычно глубоко реальны и образны в своей основе. Они подчеркивают те или иные характерные черты обстановки, на которые хотят обратить внимание художник и режиссер.

Наиболее интересны в этом смысле опыты Театра Революции в Москве (художник И. Шлепянов) и Ленинградского театра драмы (художник Н. Акимов).

Шлепянов в постановке пьесы Н. Зархи «Улица радости» дает общий фон в виде дворика, замкнутого высокими домами стандартного западного типа. Высокие унылые дома передают тусклость, обыденность и замкнутость обездоленной жизни. Пьеса изображает жизнь бедняков в капиталистическом городе. Этот фон остается неизменным на протяжении всей пьесы. Напротив, спектакль «Мой друг» Н. Погодина (тот же художник) идет на радостном фоне, дающем ощущение широких просторов — просторов строительства и энергичной жизни.

Художник Акимов при постановке пьесы «Робеспьер» в Ленинградском театре драмы пользовался приемом киномонтажа. Он построил перед сценой, уходящей в оркестр, серебряную лестницу-портал, она подчеркивала торжественно-трагический смысл происходящих в пьесе событий. Фоном служили чередующиеся «куски» старого Парижа, показанные условно, — фрагмент остроконечной крыши дома, силуэт колонны, уличный фонарь — впечатления о старом городе, насыщенные трагической окраской. Акимов, порой гиперболизирующий роль художника на сцене и заявляющий о праве художника на режиссуру, в своей ранней работе «Разлом» в Вахтанговском театре сознательно ограничил свою фантазию. Режиссер спектакля А. Попов так характеризовал свою задачу: «Основная мысль спектакля заключена в его заголовке “Разлом”. Разламывается общество и происходят группировки по классовому признаку. Разламывается семья и возникают группировки внутри семьи — за революцию и против нее… Для того чтобы разлом в семье и в каждом отдельном человеке был только частью большой социальной катастрофы, необходимо: 1) создать для всех семейных сцен особый шумовой фон в виде происходящих манифестаций, только тогда отдельная человеческая трагедия будет перспективно правильна. Этим подчеркивается ее интимный и личный {506} характер на фоне происходящих событий; 2) замкнуть декоративно-постановочно все семейные и личные сцены в отдельные небольшие прорезы, изображающие собой или часть столовой, или часть прихожей, или окно. Чтобы уйти в постановке от бытовых мелочей, от загроможденной сцены, все действия в квартире даются отдельными кусками, в небольших разрезах».

Постепенно на сцену возвращаются живописные принципы, понятые, однако, по-новому. Театр вновь завоевывает богатство красок. Очень любопытны в этом смысле работы художников П. Вильямса, И. Рабиновича и В. Дмитриева.

Рабинович вводит на сцену принцип архитектурного построения декораций. В «Лизистрате» Аристофана он создал зрелище высокой, благородной красоты. На круге он построил декорацию, состоящую из сочетания площадок, лестниц и колонн. Их прозрачная белизна кажется ослепительной на фоне глубокой синевы неба. Под каким бы углом стоящая на вращающемся круге декорация ни поворачивалась по отношению к зрителю, она все равно оставляет впечатление строгой цельности. Рабинович не подражает Элладе, он не фотографирует Акрополь. Он дает поэтическое о нем представление в спокойных архитектурных фермах. Архитектурные декорации Рабиновича помогают, а не мешают актеру. При постановке «Дон Карлоса» цепь сумрачных полукруглых арок давала впечатление пышного, но душного испанского дворца. В «Карменсите» комбинация узких переходов вызывала ощущение таких же узких, обожженных солнцем улочек Севильи. Архитектурные построения Рабиновича получают особую силу из-за умелого использования цвета и в особенности света, который оживляет декорацию. Рабинович как бы ищет в декорации сгущенного выражения существа произведения. Поэтому, придерживаясь преимущественно архитектурного принципа, он внутри его допускает смелые вариации.

Иными приемами пользуется Вильямс, пришедший в театр от живописного станка. Он считает необходимым, не превращая декорацию в живописную выставку, в то же время наполнять сцену богатством и тонкостью красок. Он восстает против обеднения сцены, торжествовавшего у конструктивистов.

Один из излюбленных его приемов — употребление на заднем плане сцены панно, характеризующего действие. В инсценированном «Пиквикском клубе» Диккенса (МХАТ) Вильямс заполняет небольшое пространство типичной мебелью {507} эпохи на фоне задника-панно, изображающего то маневры, то заднюю стену в доме гостеприимных хозяев Пиквика, то иронические портреты судей в сцене суда. В «Травиате» он использует занавес, помещенный в глубине сцены. Занавес раздвигается с началом каждого акта и открывает панно. Панно связывается с действием по ассоциации: оно представляет собой то горную лужайку с фигурами юной девушки и молодого человека, расположившимися под развесистым деревом (идиллическая жизнь Альфреда и Виолетты в деревне), то сумрачную ночную Венецию с ее каналами и мостиками (смерть Виолетты).

Дмитриев после своих первоначальных конструктивистских постановок ищет наиболее характерное и поэтическое выражение пьесы. Он выбирает детали, которые он доводит до крайней выразительности и типичности. В «Воскресении» он широко использует сцену, распахивая ее предельно. Встречу барина Нехлюдова с крестьянами он рисует на фоне прозрачных зеленых березок.

Таким образом, сценическое оформление от натуралистических декораций и конструктивизма постепенно приходит к созданию построений, в которых все элементы, начиная с линейного рисунка и кончая цветом, служат наиболее поэтическим и захватывающим выражением смысла произведения.

Театр не отказывается ни от одного из приемов, способных донести до зрителя замысел пьесы.

1936 – 1937

# **{****520}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаринова А. И. — [181](#_page181), [192](#_page192)

Аблесимов А. О. — [10](#_page010), [14](#_page014)

Аверкиев Д. В. — [172](#_page172), [433](#_page433)

Автушкевич А. — [23](#_page023)

Айхенвальд Ю. И. — [328](#_page328), [330](#_page330), [340](#_page340), [348](#_page348)

Акимов Н. П. — [505](#_page505)

Аксаков С. Т. — [21](#_page021), [40](#_page040)

Алексеев В. С. — [454](#_page454)

Амиель А. — [357](#_page357)

Андерсен Г.‑Х. — [468](#_page468)

Андреев Л. Н. — [244](#_page244), [265](#_page265), [266](#_page266), [272](#_page272) – [274](#_page274), [324](#_page324) – [327](#_page327), [332](#_page332), [333](#_page333), [360](#_page360), [420](#_page420), [450](#_page450), [452](#_page452), [460](#_page460)

Андреева М. Ф. — [436](#_page436)

Андреянова Е. И. — [117](#_page117)

Антокольский П. Г. — [453](#_page453)

Арапов А. А. — [449](#_page449)

Арапов П. Н. — [40](#_page040)

Аристофан — [88](#_page088), [459](#_page459), [462](#_page462), [468](#_page468), [506](#_page506)

Арнольд Ю. К. — [118](#_page118)

Артем (Артемьев) А. Р. — [444](#_page444)

Арцыбашев М. П. — [322](#_page322), [323](#_page323), [325](#_page325), [347](#_page347)

Асенкова В. Н. — [68](#_page068) – [70](#_page070), [127](#_page127), [180](#_page180)

Афиногенов А. Н. — [468](#_page468)

Аш Ш. — [243](#_page243)

Бабанова М. И. — [446](#_page446)

Бабель И. Э. — [464](#_page464)

Базаров В. (Руднев В. А.) — [328](#_page328)

Байрон Дж.‑Г. — [48](#_page048), [86](#_page086), [357](#_page357), [476](#_page476)

Бакст Л. С. — [280](#_page280)

Балтрушайтис Ю. К. — [419](#_page419)

Бальзак О. — [462](#_page462)

Бантышев А. О. — [70](#_page070)

Баранчеева А. И. — [36](#_page036), [40](#_page040), [43](#_page043)

Барсова В. В. — [446](#_page446)

Барсовы (братья) — [94](#_page094)

Бар Г. — [243](#_page243)

Батайль А. — [326](#_page326)

Батюшков К. Н. — [24](#_page024), [28](#_page028)

Бахрушин А. А. — [427](#_page427), [429](#_page429) – [431](#_page431)

Бебутов В. М. — [432](#_page432), [481](#_page481)

Бедный Демьян — [489](#_page489)

Безыменский А. И. — [464](#_page464), [467](#_page467), [468](#_page468)

Бейерлейн Ф.‑А. — [442](#_page442), [447](#_page447)

Беклешев А. А. — [23](#_page023)

Белинский В. Г. — [44](#_page044), [45](#_page045), [48](#_page048) – [50](#_page050), [52](#_page052), [67](#_page067) – [70](#_page070), [76](#_page076) – [79](#_page079), [83](#_page083), [91](#_page091), [97](#_page097), [100](#_page100), [101](#_page101)

Белый Андрей — [341](#_page341), [419](#_page419), [430](#_page430), [431](#_page431)

Беляев Ю. Д. — [324](#_page324)

Бенкендорф А. Х. — [46](#_page046), [47](#_page047)

Бенуа А. В. — [280](#_page280), [332](#_page332)

Бергер Г. — [318](#_page318), [363](#_page363)

Берсенев И. Н. — [416](#_page416)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [465](#_page465), [466](#_page466)

Бирман С. Г. — [368](#_page368), [410](#_page410), [413](#_page413), [422](#_page422)

Блок А. А. — [244](#_page244), [253](#_page253), [284](#_page284), [325](#_page325), [328](#_page328), [329](#_page329), [332](#_page332), [407](#_page407), [419](#_page419), [428](#_page428), [446](#_page446), [482](#_page482), [493](#_page493), [499](#_page499)

Боборыкин П. Д. — [184](#_page184), [228](#_page228)

Бодровский Е. — [36](#_page036)

Болеславский Р. В. — [352](#_page352), [363](#_page363), [369](#_page369) – [371](#_page371), [382](#_page382), [383](#_page383), [414](#_page414), [444](#_page444)

Бомарше П.‑О. (Карон) — [11](#_page011), [92](#_page092), [204](#_page204), [221](#_page221), [342](#_page342), [446](#_page446), [476](#_page476), [477](#_page477), [488](#_page488)

Борзи — [130](#_page130)

Борисов Б. С. — [440](#_page440)

Борисова А. М. — [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043)

Бородин А. П. — [490](#_page490)

Бравич К. В. — [247](#_page247)

Бромлей Н. Н. — [382](#_page382), [392](#_page392), [393](#_page393), [411](#_page411)

Брошель А. К. — [192](#_page192), [198](#_page198)

Бруннер Д. — [88](#_page088)

Брюсов В. Я. — [277](#_page277), [327](#_page327), [336](#_page336), [341](#_page341), [434](#_page434)

Булгаков М. А. — [464](#_page464), [474](#_page474)

Булгарин Ф. В. — [62](#_page062)

Бурдин Ф. А. — [168](#_page168), [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199)

Бутенброк М. И. — [36](#_page036)

Бюхнер Г. — [442](#_page442)

Вальберх И. И. — [25](#_page025)

Варламов К. А. — [166](#_page166), [192](#_page192), [201](#_page201), [207](#_page207), [208](#_page208), [500](#_page500)

{521} Васильев П. В. — [159](#_page159), [166](#_page166), [168](#_page168), [173](#_page173), [180](#_page180), [190](#_page190) – [193](#_page193), [200](#_page200), [201](#_page201), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207) – [209](#_page209)

Васильев С. В. — [112](#_page112)

Васильева Н. С. — [192](#_page192), [201](#_page201)

Вахтангов Е. Б. — [318](#_page318) – [320](#_page320), [347](#_page347), [350](#_page350), [354](#_page354), [363](#_page363), [364](#_page364), [374](#_page374), [376](#_page376) – [382](#_page382), [385](#_page385) – [396](#_page396), [401](#_page401), [403](#_page403), [405](#_page405), [407](#_page407) – [412](#_page412), [416](#_page416), [418](#_page418) – [427](#_page427), [432](#_page432), [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [453](#_page453), [492](#_page492) – [500](#_page500), [502](#_page502), [506](#_page506)

Ведекинд Ф. — [244](#_page244), [446](#_page446)

Вербицкая А. А. — [322](#_page322)

Верстивский А. Н. — [69](#_page069)

Вертинский А. Н. — [438](#_page438)

Верхарн Э. — [297](#_page297), [434](#_page434), [447](#_page447), [463](#_page463), [480](#_page480), [485](#_page485)

Вигель Ф. Ф. — [18](#_page018)

Вильямс П. В. — [506](#_page506)

Винниченко В. К. — [323](#_page323), [438](#_page438)

Виргилий — [123](#_page123)

Вишневский В. В. — [466](#_page466), [487](#_page487), [491](#_page491), [492](#_page492)

Висковатов С. И. — [25](#_page025)

Воеводин В. — [36](#_page036)

Волков Л. А. — [416](#_page416)

Волконский П. М. — [103](#_page103)

Волькенштейн В. М. — [270](#_page270), [363](#_page363), [365](#_page365), [370](#_page370), [371](#_page371)

Волькенштейны — [94](#_page094)

Вольтер (Аруэ Ф.‑М.) — [9](#_page009), [16](#_page016), [462](#_page462)

Вольф А. И. — [168](#_page168)

Воробьева М. С. — [36](#_page036), [41](#_page041)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. — [431](#_page431)

Гайдаров В. Г. — [452](#_page452)

Галеви Л. — [185](#_page185)

Гамсун К. — [244](#_page244), [267](#_page267), [472](#_page472)

Гарин С. — [323](#_page323)

Гауптман Г. — [238](#_page238), [263](#_page263), [273](#_page273), [318](#_page318), [326](#_page326), [334](#_page334), [360](#_page360), [363](#_page363), [365](#_page365), [379](#_page379) – [381](#_page381), [420](#_page420), [421](#_page421), [425](#_page425), [447](#_page447), [450](#_page450)

Геббель Ф. — [249](#_page249)

Гейерманс Г. — [352](#_page352), [360](#_page360), [363](#_page363), [369](#_page369), [397](#_page397), [441](#_page441)

Гейрот А. А. — [411](#_page411)

Герман М. — [338](#_page338)

Герман Ю. П. — [486](#_page486)

Германова М. П. — [452](#_page452)

Герцен А. И. — [52](#_page052), [97](#_page097), [101](#_page101), [109](#_page109), [231](#_page231)

Гете И.‑В. — [415](#_page415), [462](#_page462)

Гиацинтова С. В. — [413](#_page413)

Гиппиус З. Н. — [499](#_page499)

Глюк Х.‑В. — [249](#_page249), [314](#_page314), [479](#_page479)

Гнедич Н. И. — [31](#_page031)

Гнедич П. П. — [217](#_page217), [220](#_page220), [228](#_page228)

Гоголь Н. В. — [9](#_page009), [26](#_page026), [47](#_page047), [52](#_page052), [66](#_page066), [72](#_page072), [89](#_page089) – [92](#_page092), [97](#_page097), [99](#_page099), [101](#_page101), [109](#_page109), [110](#_page110), [165](#_page165), [182](#_page182), [197](#_page197), [204](#_page204), [205](#_page205), [212](#_page212), [272](#_page272), [317](#_page317), [340](#_page340), [462](#_page462), [476](#_page476), [487](#_page487), [501](#_page501)

Головачева-Панаева А. Я. — [116](#_page116), [128](#_page128)

Головин А. Я. — [477](#_page477)

Гольдони К. — [342](#_page342), [462](#_page462), [504](#_page504)

Гомер — [48](#_page048)

Гончарова Н. С. — [342](#_page342)

Горбунов И. Ф. — [176](#_page176), [179](#_page179), [192](#_page192), [212](#_page212)

Горев Ф. П. — [192](#_page192), [201](#_page201)

Горький А. М. — [236](#_page236) – [238](#_page238), [240](#_page240) – [242](#_page242), [244](#_page244), [324](#_page324), [426](#_page426), [436](#_page436), [440](#_page440), [443](#_page443), [469](#_page469), [470](#_page470), [475](#_page475), [476](#_page476), [498](#_page498), [499](#_page499), [501](#_page501)

Готовцев В. В. — [414](#_page414), [416](#_page416)

Гофман Э.‑Т.‑А. — [293](#_page293), [336](#_page336), [489](#_page489)

Гофмансталь Г. — [244](#_page244), [246](#_page246)

Гоцци К. — [319](#_page319), [423](#_page423), [462](#_page462), [495](#_page495), [496](#_page496)

Грабарь И. Э. — [430](#_page430), [431](#_page431)

Градов-Соколов Л. М. — [192](#_page192)

Гран Л. — [117](#_page117)

Грановская Е. М. — [439](#_page439)

Грибоедов А. С. — [26](#_page026), [34](#_page034), [89](#_page089) – [92](#_page092), [101](#_page101), [110](#_page110), [178](#_page178), [182](#_page182), [197](#_page197), [204](#_page204), [221](#_page221), [272](#_page272), [325](#_page325), [462](#_page462), [487](#_page487), [501](#_page501)

Грибунин В. Ф. — [452](#_page452)

Григорович Д. В. — [357](#_page357)

Григорьев А. А. — [44](#_page044), [68](#_page068), [79](#_page079), [83](#_page083), [86](#_page086), [101](#_page101)

Григорьев П. И. (Григорьев 1‑й) — [64](#_page064), [118](#_page118), [120](#_page120), [192](#_page192), [197](#_page197)

Григорьев П. Г. (Григорьев 2‑й) — [64](#_page064)

Грильпарцер Ф. — [249](#_page249)

Гримм (братья) — [468](#_page468)

Грузинский А. П. — [439](#_page439)

Гуревич Л. Я. — [236](#_page236)

Гусев В. М. — [468](#_page468)

Гюго В. — [52](#_page052), [73](#_page073), [113](#_page113), [462](#_page462), [499](#_page499)

Давыдов В. Н. — [166](#_page166), [180](#_page180), [192](#_page192), [201](#_page201), [207](#_page207), [208](#_page208), [216](#_page216), [253](#_page253), [346](#_page346), [503](#_page503)

Д’Аннунцио Г. — [249](#_page249), [381](#_page381), [382](#_page382)

Данте Алигьери — [231](#_page231)

Даргомыжский А. С. — [214](#_page214)

Дейкун Л. И. — [369](#_page369), [412](#_page412)

Державин Г. Р. — [29](#_page029)

Джакометти П. — [441](#_page441)

Джонсон Б. — [462](#_page462)

Дидло Ш.‑Л. — [105](#_page105)

Дидро Д. — [11](#_page011)

{522} Дикий А. Д. — [370](#_page370), [416](#_page416), [453](#_page453)

Диккенс Ч. — [363](#_page363), [365](#_page365), [371](#_page371), [373](#_page373), [381](#_page381), [440](#_page440), [476](#_page476), [506](#_page506)

Дмитревский И. А. — [38](#_page038), [95](#_page095)

Дмитриев В. В. — [506](#_page506), [507](#_page507)

Добров В. (В. А. Дьяченко) — [172](#_page172)

Добролюбов Н. А. — [133](#_page133), [134](#_page134), [149](#_page149)

Добужинский М. В. — [272](#_page272), [280](#_page280), [332](#_page332)

Достоевский Ф. М. — [177](#_page177), [206](#_page206), [231](#_page231), [273](#_page273), [274](#_page274), [280](#_page280), [325](#_page325), [326](#_page326), [333](#_page333), [335](#_page335), [336](#_page336), [360](#_page360), [397](#_page397), [398](#_page398), [404](#_page404), [420](#_page420), [425](#_page425)

Дузе Э. — [233](#_page233), [248](#_page248)

Дункан А. — [362](#_page362), [454](#_page454)

Дурасова М. А. — [413](#_page413)

Дьяченко В. А. — [166](#_page166), [169](#_page169), [184](#_page184), [190](#_page190), [191](#_page191), [198](#_page198), [235](#_page235), [207](#_page207)

Дюжикова А. М. — [192](#_page192), [201](#_page201)

Дюма А. (отец) — [71](#_page071)

Дюр Н. О. — [66](#_page066)

Дюси Ж.‑Ф. — [31](#_page031)

Евгеньев-Максимов В. Е. — [118](#_page118)

Евреинов Н. Н. — [287](#_page287), [327](#_page327), [337](#_page337), [339](#_page339), [340](#_page340)

Ермолова М. Н. — [104](#_page104), [108](#_page108), [113](#_page113), [114](#_page114), [210](#_page210), [225](#_page225), [232](#_page232), [238](#_page238), [255](#_page255), [443](#_page443), [449](#_page449), [483](#_page483), [500](#_page500), [501](#_page501)

Живокини В. И. — [50](#_page050) – [52](#_page052), [61](#_page061), [65](#_page065) – [70](#_page070), [82](#_page082), [87](#_page087), [93](#_page093), [96](#_page096), [98](#_page098), [109](#_page109), [112](#_page112)

Жихарев С. П. — [21](#_page021), [37](#_page037), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [168](#_page168)

Жихарева Е. Т. — [324](#_page324), [440](#_page440)

Жорж (Веймер М.‑Ж.) — [21](#_page021), [41](#_page041), [95](#_page095), [105](#_page105)

Жуков В. — [36](#_page036)

Жуковский В. А. — [21](#_page021), [24](#_page024), [28](#_page028)

Жулева Е. Н. — [192](#_page192), [200](#_page200)

Жюдик (Дамьен А.) — [130](#_page130)

Завадовский П. В. — [23](#_page023)

Завадский Ю. А. — [426](#_page426), [433](#_page433), [453](#_page453), [500](#_page500)

Загоскин М. Н. — [21](#_page021), [34](#_page034), [35](#_page035), [88](#_page088), [89](#_page089), [97](#_page097)

Зархи Н. А. — [505](#_page505)

Захава Б. Е. — [433](#_page433)

Зимин С. И. — [430](#_page430)

Злов П. В. — [36](#_page036), [41](#_page041)

Знаменский Н. А. — [448](#_page448)

Зонов А. П. — [291](#_page291), [445](#_page445)

Зубов М. Н. — [36](#_page036)

Зубров П. И. — [168](#_page168), [192](#_page192), [199](#_page199)

Зудерман Г. — [221](#_page221), [223](#_page223), [235](#_page235)

Ибсен Г. — [221](#_page221), [238](#_page238), [239](#_page239), [244](#_page244), [263](#_page263), [273](#_page273), [274](#_page274), [312](#_page312), [318](#_page318), [335](#_page335), [385](#_page385), [409](#_page409), [421](#_page421), [425](#_page425), [447](#_page447)

Иванов Вяч. И. — [327](#_page327), [329](#_page329), [341](#_page341), [419](#_page419), [429](#_page429) – [431](#_page431)

Иванов Вс. В. — [464](#_page464) – [466](#_page466), [474](#_page474)

Игнатов С. С. — [431](#_page431)

Ильин Н. И. — [28](#_page028), [29](#_page029), [35](#_page035)

Ильинский И. В. — [446](#_page446), [454](#_page454)

Кавалеров К. П. — [36](#_page036)

Кавалерова Е. М. — [36](#_page036), [93](#_page093)

Каверин Ф. Н. — [422](#_page422), [500](#_page500)

Калидаса — [341](#_page341), [342](#_page342)

Кальдерон П. де ла Барка — [314](#_page314), [415](#_page415), [462](#_page462), [488](#_page488)

Каменская М. Н. — [184](#_page184)

Каменский А. П. — [461](#_page461)

Каменский В. В. — [343](#_page343), [448](#_page448), [465](#_page465)

Капнист В. В. — [10](#_page010)

Карамзин Н. М. — [14](#_page014), [25](#_page025), [30](#_page030)

Караневичева А. — [36](#_page036), [40](#_page040)

Каратыгин В. А. (Каратыгин 1‑й) — [62](#_page062), [63](#_page063), [79](#_page079), [82](#_page082), [98](#_page098), [155](#_page155) – [160](#_page160), [167](#_page167), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [192](#_page192), [197](#_page197), [204](#_page204), [206](#_page206)

Каратыгин П. А. (Каратыгин 2‑й) — [54](#_page054), [55](#_page055), [64](#_page064), [168](#_page168), [192](#_page192), [197](#_page197)

Карнакова Е. И. — [413](#_page413)

Карпов Е. П. — [216](#_page216), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228)

Касаткин А. И. — [36](#_page036)

Катаев В. П. — [469](#_page469)

Качалов В. И. — [231](#_page231) – [233](#_page233), [238](#_page238), [338](#_page338), [344](#_page344), [407](#_page407), [444](#_page444), [478](#_page478)

Квитко-Основьяненко Г. Ф. — [120](#_page120)

Кемпер М. Н. — [414](#_page414)

Керженцев П. М. — [435](#_page435)

Кетчер Н. Х. — [52](#_page052)

Кизеветтер А. А. — [97](#_page097), [100](#_page100)

Кин В. П. — [479](#_page479)

Киршон В. М. — [468](#_page468)

Киселевский И. П. — [192](#_page192), [201](#_page201), [218](#_page218), [219](#_page219)

Клейст Г. — [462](#_page462)

Климов М. М. — [442](#_page442)

Клодель П. — [445](#_page445)

Книппер-Рабенек Э. И. — [454](#_page454)

Книппер-Чехова О. Л. — [409](#_page409), [444](#_page444)

Княжнин Я. Б. — [10](#_page010), [14](#_page014), [16](#_page016) – [18](#_page018), [26](#_page026), [33](#_page033), [104](#_page104)

Коган П. С. — [419](#_page419), [435](#_page435)

Кокошкин Ф. Ф. — [21](#_page021), [35](#_page035), [43](#_page043), [76](#_page076)

Колин Н. Ф. — [382](#_page382), [415](#_page415), [416](#_page416)

Коллонтай А. М. — [236](#_page236), [237](#_page237)

Коломнин — [228](#_page228)

Колпаков П. Р. — [36](#_page036)

Колпакова А. — [37](#_page037)

Колышко И. И. — [323](#_page323)

Кольцов А. В. — [85](#_page085), [108](#_page108)

{523} Комиссаржевская В. Ф. — [210](#_page210) – [254](#_page254), [315](#_page315), [327](#_page327), [331](#_page331), [332](#_page332), [337](#_page337), [460](#_page460)

Комиссаржевский Ф. П. — [211](#_page211), [212](#_page212) – [217](#_page217)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [248](#_page248), [279](#_page279) – [283](#_page283), [285](#_page285), [291](#_page291), [315](#_page315), [326](#_page326) – [328](#_page328), [335](#_page335), [336](#_page336), [347](#_page347) – [349](#_page349), [415](#_page415), — [127](#_page127), [445](#_page445), [446](#_page446), [495](#_page495)

Кондаков М. К. — [36](#_page036)

Кони Ф. А. — [54](#_page054), [55](#_page055), [64](#_page064), [106](#_page106), [116](#_page116) – [119](#_page119)

Коонен А. Г. — [448](#_page448)

Корнейчук А. Е. — [479](#_page479)

Корнель П. — [9](#_page009), [11](#_page011), [27](#_page027)

Коровкин Н. А. — [117](#_page117)

Косоротов А. И. — [323](#_page323), [440](#_page440)

Коцебу А. — [28](#_page028), [30](#_page030), [31](#_page031), [41](#_page041), [109](#_page109), [171](#_page171), [206](#_page206)

Краевский А. А. — [168](#_page168)

Красин Л. Б. — [237](#_page237)

Кронеберг З. Д. — [181](#_page181)

Крэг Г. — [316](#_page316), [331](#_page331), [348](#_page348), [372](#_page372)

Крылов В. А. (В. Александров) — [166](#_page166), [169](#_page169), [184](#_page184), [198](#_page198), [205](#_page205), [220](#_page220), [501](#_page501)

Крылов И. А. — [25](#_page025), [62](#_page062)

Кторов А. П. — [454](#_page454)

Кузнецов П. В. — [342](#_page342), [367](#_page367), [448](#_page448)

Кукольник Н. В. — [46](#_page046), [71](#_page071), [72](#_page072), [106](#_page106), [169](#_page169), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174), [205](#_page205) – [207](#_page207)

Куликов Н. И. (Н. Крестовский) — [176](#_page176)

Кумов Р. П. — [439](#_page439)

Кураева С. — [36](#_page036)

Кустодиев Б. М. — [332](#_page332)

Кюхельбекер В. К. — [48](#_page048)

Лабиш Э. — [301](#_page301)

Лавренев Б. А. — [498](#_page498)

Лавров М. И. — [67](#_page067)

Лавров Н. В. — [70](#_page070)

Лажечников И. И. — [172](#_page172)

Лазарев И. В. — [415](#_page415), [453](#_page453)

Лафатер И.‑К. — [99](#_page099)

Лебедев В. Ф. — [455](#_page455)

Лебедев К. Ф. — [455](#_page455)

Левкеева Е. И. — [192](#_page192), [200](#_page200)

Лейкин Н. А. — [176](#_page176)

Лекок М. — [178](#_page178), [179](#_page179), [459](#_page459)

Ленин В. И. — [161](#_page161), [162](#_page162), [243](#_page243), [241](#_page241)

Ленский А. А. — [433](#_page433)

Ленский А. П. — [113](#_page113), [255](#_page255), [344](#_page344), [530](#_page530)

Ленский Д. Т. — [51](#_page051), [55](#_page055), [61](#_page061), [64](#_page064) – [66](#_page066), [70](#_page070), [91](#_page091) – [93](#_page093), [118](#_page118), [120](#_page120)

Лентулов А. В. — [342](#_page342), [367](#_page367)

Леонидов Л. Л. — [170](#_page170), [174](#_page174), [192](#_page192), [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200)

Леонидов Л. М. — [344](#_page344), [409](#_page409)

Леонов Л. М. — [464](#_page464), [469](#_page469), [498](#_page498)

Лермонтов М. Ю. — [73](#_page073), [74](#_page074), [208](#_page208)

Лешковская Е. К. — [443](#_page443)

Лялина М. П. — [368](#_page368)

Лилло Д. — [10](#_page010)

Линская Ю. Н. — [192](#_page192), [200](#_page200)

Лисицын А. В. — [36](#_page036), [42](#_page042)

Лисицына А. И. — [37](#_page037), [43](#_page043)

Лисицына Ф. И. — [36](#_page036), [43](#_page043)

Лихачев В. И. — [439](#_page439)

Лихачев В. С. — [228](#_page228)

Лобанова О. — [36](#_page036)

Лобанова П. — [36](#_page036)

Лобанова Ф. — [36](#_page036)

Ломоносов М. В. — [118](#_page118)

Лондон Дж. — [309](#_page309), [452](#_page452)

Лопе де Вега — [16](#_page016), [113](#_page113), [297](#_page297), [443](#_page443), [462](#_page462), [463](#_page463)

Лотар Р. — [445](#_page445)

Лужский В. В. — [217](#_page217), [218](#_page218), [453](#_page453)

Лукин В. И. — [16](#_page016)

Луначарский А. В. — [327](#_page327), [429](#_page429) – [432](#_page432), [435](#_page435) – [437](#_page437), [439](#_page439), [441](#_page441), [443](#_page443), [447](#_page447), [456](#_page456), [483](#_page483)

Львов Н. М. — [184](#_page184)

Львова-Синецкая М. Д. — [43](#_page043), [51](#_page051), [76](#_page076), [77](#_page077), [81](#_page081)

Лядова В. А. — [166](#_page166), [180](#_page180), [192](#_page192)

Майков А. А. — [40](#_page040)

Максимов А. М. — [116](#_page116), [174](#_page174), [192](#_page192), [197](#_page197) – [199](#_page199)

Максимов В. В. — [440](#_page440)

Макиавелли Н. — [462](#_page462)

Мачиновская Е. К. — [436](#_page436)

Малышева О. — [37](#_page037)

Манн И. А. — [184](#_page184)

Мансурова Ц. Л. — [426](#_page426)

Марджанов К. А. — [282](#_page282), [324](#_page324), [326](#_page326), [340](#_page340), [341](#_page341)

Маркевич Б. М. — [183](#_page183), [439](#_page439)

Марковецкий С. Я. — [170](#_page170)

Мартине М. — [299](#_page299)

Мартынов А. Е. — [116](#_page116), [157](#_page157) – [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [174](#_page174) – [176](#_page176), [191](#_page191) – [193](#_page193), [199](#_page199), [200](#_page200), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207) – [209](#_page209), [500](#_page500)

Массалитинов Н. О. — [349](#_page349)

Матинский М. А. — [14](#_page014)

Маяковский В. В. — [467](#_page467), [468](#_page468), [484](#_page484), [487](#_page487)

Медведев И. С. — [36](#_page036)

Медокс М. Е. — [36](#_page036), [103](#_page103)

Мейерхольд В. Э. — [208](#_page208), [245](#_page245) – [247](#_page247), [279](#_page279) – [290](#_page290), [297](#_page297), [299](#_page299) – [306](#_page306), [308](#_page308), [309](#_page309), [314](#_page314), [315](#_page315), [327](#_page327), [328](#_page328), [330](#_page330) – [338](#_page338), {524} [340](#_page340) – [342](#_page342), [345](#_page345) – [349](#_page349), [353](#_page353), [376](#_page376), [386](#_page386), [391](#_page391), [394](#_page394), [418](#_page418), [419](#_page419), [421](#_page421), [437](#_page437), [440](#_page440), [460](#_page460), [464](#_page464), [479](#_page479) – [489](#_page489), [493](#_page493), [494](#_page494), [499](#_page499), [500](#_page500), [502](#_page502), [504](#_page504)

Мельяк А. — [185](#_page185)

Менжинская В. Р. — [436](#_page436)

Мережковский Д. С. — [325](#_page325), [336](#_page336)

Мериме П. — [434](#_page434), [463](#_page463), [496](#_page496), [499](#_page499)

Мерсье Л.‑С. — [94](#_page094)

Метерлинк М. — [244](#_page244), [246](#_page246), [267](#_page267), [280](#_page280), [312](#_page312), [328](#_page328), [476](#_page476), [494](#_page494)

Мещерский П. В. — [95](#_page095), [96](#_page096)

Милославский (Фридберг) Н. К. — [167](#_page167)

Мирбо О. — [238](#_page238)

Миронова В. А. — [439](#_page439)

Миртов О. (Котылева О. Э.) — [323](#_page323), [438](#_page438)

Михайлов В. М. — [444](#_page444)

Мицкевич А. — [231](#_page231)

Моисси А. — [344](#_page344), [407](#_page407), [450](#_page450)

Мольер Ж.‑Б. — [10](#_page010), [11](#_page011), [34](#_page034), [92](#_page092), [93](#_page093), [97](#_page097), [101](#_page101), [120](#_page120), [169](#_page169), [204](#_page204), [208](#_page208), [272](#_page272), [325](#_page325), [328](#_page328), [443](#_page443), [462](#_page462), [463](#_page463)

Монахов Н. Ф. — [166](#_page166), [180](#_page180), [181](#_page181), [192](#_page192), [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201)

Монье А. — [119](#_page119)

Москвин И. М. — [444](#_page444)

Моцарт В.‑А. — [33](#_page033), [445](#_page445)

Мочалов П. С. — [9](#_page009), [40](#_page040), [43](#_page043) – [45](#_page045), [50](#_page050) – [52](#_page052), [62](#_page062), [63](#_page063), [74](#_page074), [76](#_page076) – [87](#_page087), [90](#_page090), [92](#_page092), [93](#_page093), [96](#_page096) – [98](#_page098), [102](#_page102) – [114](#_page114), [158](#_page158)

Мочалов С. Ф. — [36](#_page036), [37](#_page037), [39](#_page039), [105](#_page105)

Муромцев Ф. — [36](#_page036)

Мусоргский М. П. — [212](#_page212), [214](#_page214), [340](#_page340)

Мэнри Д. — [381](#_page381)

Нагродская Е. А. — [322](#_page322)

Найденов С. А. — [238](#_page238), [240](#_page240)

Нарежный В. Т. — [118](#_page118)

Нароков М. С. — [440](#_page440), [442](#_page442)

Нарышкин А. Л. — [8](#_page008)

Насова Е. А. — [36](#_page036)

Невежин П. М. — [207](#_page207), [441](#_page441)

Незлобии К. Н. — [219](#_page219), [221](#_page221), [326](#_page326), [348](#_page348), [438](#_page438), [439](#_page439)

Некрасов Н. А. — [115](#_page115) – [131](#_page131)

Нелидов А. П. — [439](#_page439)

Немирович-Данченко Вл. И. — [98](#_page098), [218](#_page218), [221](#_page221), [222](#_page222), [267](#_page267), [273](#_page273), [317](#_page317), [328](#_page328), [335](#_page335), [357](#_page357), [385](#_page385), [418](#_page418), [420](#_page420), [421](#_page421), [432](#_page432), [436](#_page436), [444](#_page444), [452](#_page452), [460](#_page460), [461](#_page461), [471](#_page471), [473](#_page473), [475](#_page475) – [477](#_page477), [492](#_page492), [494](#_page494)

Никифоров Н. М. — [70](#_page070), [91](#_page091) – [93](#_page093)

Никифорова М. — [36](#_page036)

Николев Н. П. — [16](#_page016)

Николини Э.‑Н. — [159](#_page159)

Никулина-Косицкая Л. П. — [111](#_page111), [112](#_page112)

Нильский А. А. — [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199), [200](#_page200), [201](#_page201)

Новиков И. А. — [419](#_page419), [434](#_page434)

Новиков Н. И. — [17](#_page017)

Огюст (Пуаро А. Л.) — [25](#_page025)

Ожье Э. — [182](#_page182)

Озеров В. А. — [25](#_page025) – [28](#_page028), [43](#_page043), [78](#_page078), [79](#_page079), [197](#_page197)

Оленин А. Н. — [20](#_page020)

Олеша Ю. К. — [464](#_page464), [468](#_page468), [469](#_page469), [498](#_page498)

О’Нил Ю. — [490](#_page490), [491](#_page491)

Орленев П. Н. — [238](#_page238)

Орлов П. Н. — [91](#_page091), [92](#_page092)

Орлова П. И. — [45](#_page045), [68](#_page068), [70](#_page070), [77](#_page077) – [79](#_page079), [81](#_page081), [102](#_page102), [192](#_page192)

Островский А. Н. — [9](#_page009), [72](#_page072), [89](#_page089) – [98](#_page098), [103](#_page103), [110](#_page110) – [113](#_page113), [132](#_page132) – [154](#_page154), [165](#_page165), [169](#_page169), [172](#_page172), [178](#_page178), [182](#_page182) – [184](#_page184), [188](#_page188) – [191](#_page191), [193](#_page193), [199](#_page199), [204](#_page204), [205](#_page205), [221](#_page221), [223](#_page223), [225](#_page225), [238](#_page238), [243](#_page243), [255](#_page255), [280](#_page280), [299](#_page299), [306](#_page306), [309](#_page309), [314](#_page314), [325](#_page325), [443](#_page443), [462](#_page462), [476](#_page476), [477](#_page477), [485](#_page485), [496](#_page496), [500](#_page500), [501](#_page501), [504](#_page504)

Остужев А. А. — [449](#_page449)

Оффенбах Ж. — [178](#_page178), [341](#_page341), [445](#_page445), [450](#_page450), [459](#_page459)

Охлопков Н. П. — [504](#_page504)

Павлова (Зейтман) Т. П. — [440](#_page440)

Пальм А. И. — [185](#_page185), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191), [228](#_page228)

Парни Э.‑Д. де Форж — [24](#_page024)

Патти А. — [159](#_page159)

Пашенная В. Н. — [443](#_page443)

Певцов И. Н. — [440](#_page440), [441](#_page441), [450](#_page450)

Петипа М. М. — [192](#_page192), [199](#_page199), [201](#_page201)

Петровский А. П. — [442](#_page442)

Пиксанов Н. К. — [89](#_page089)

Пиксерекур Р.‑Ш. де — [28](#_page028), [32](#_page032), [33](#_page033)

Писарев А. И. — [25](#_page025), [34](#_page034), [54](#_page054), [55](#_page055), [61](#_page061), [97](#_page097), [106](#_page106), [175](#_page175)

Писемский А. Ф. — [168](#_page168), [172](#_page172), [188](#_page188)

Плавильщиков П. А. — [16](#_page016), [36](#_page036) – [40](#_page040), [42](#_page042), [104](#_page104)

Плавт — [462](#_page462)

Погодин М. П. — [46](#_page046)

Погодин Н. Ф. — [468](#_page468), [469](#_page469), [505](#_page505)

Погосский А. Ф. — [433](#_page433)

Подгорный В. А. — [416](#_page416)

Полевой Н. А. — [39](#_page039), [40](#_page040), [47](#_page047), [48](#_page048), [52](#_page052), [53](#_page053), [61](#_page061), [62](#_page062), [71](#_page071) – [74](#_page074), [83](#_page083), [87](#_page087), [97](#_page097), [106](#_page106), [117](#_page117), [118](#_page118), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174), [205](#_page205)

{525} Полтавцев К. Н. — [167](#_page167)

Поляков С. Л. — [347](#_page347)

Померанцев В. П. — [41](#_page041)

Попов А. Д. — [502](#_page502), [505](#_page505)

Попов В. А. — [415](#_page415)

Попова А. И. — [415](#_page415)

Потанчиков Ф. С. — [92](#_page092)

Потапенко И. Н. — [208](#_page208), [228](#_page228)

Потехин А. А. — [169](#_page169), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191)

Потехин Н. А. — [183](#_page183), [185](#_page185), [188](#_page188), [190](#_page190), [228](#_page228)

Прусаков А. Н. — [36](#_page036), [41](#_page041), [43](#_page043)

Прут И. Л. — [466](#_page466)

Пушкин А. С. — [12](#_page012), [24](#_page024), [28](#_page028), [46](#_page046) – [48](#_page048), [88](#_page088), [90](#_page090), [92](#_page092), [135](#_page135), [169](#_page169), [212](#_page212), [231](#_page231), [325](#_page325), [328](#_page328), [465](#_page465)

Пшибышевский С. — [244](#_page244), [324](#_page324)

Пыжова О. И. — [410](#_page410), [411](#_page411)

Рабинович И. М. — [321](#_page321), [506](#_page506)

Радин Н. М. — [439](#_page439), [440](#_page440), [442](#_page442)

Радищев А. Н. — [17](#_page017)

Радлов С. Э. — [304](#_page304)

Расин Ж. — [9](#_page009), [11](#_page011), [27](#_page027), [462](#_page462), [488](#_page488), [491](#_page491), [504](#_page504)

Ремизов А. М. — [247](#_page247), [328](#_page328), [332](#_page332), [333](#_page333), [419](#_page419), [433](#_page433)

Репина А. П. — [213](#_page213), [214](#_page214), [215](#_page215)

Репина Н. В. — [61](#_page061), [68](#_page068) – [70](#_page070), [79](#_page079)

Рерих Н. К. — [280](#_page280), [332](#_page332)

Роллан Р. — [463](#_page463)

Романов И. — [36](#_page036)

Ростан Э. — [441](#_page441)

Рощин-Инсаров Н. П. — [219](#_page219)

Рощина-Инсарова Е. Н. — [324](#_page324), [439](#_page439)

Рыбников Н. Н. — [442](#_page442)

Рыкалов В. Ф. — [42](#_page042), [43](#_page043)

Рышков В. А. — [208](#_page208), [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [347](#_page347), [501](#_page501)

Сабуров А. М. — [42](#_page042)

Сабуровы — [41](#_page041), [42](#_page042)

Савина М. Г. — [166](#_page166), [167](#_page167), [180](#_page180), [192](#_page192), [198](#_page198), [201](#_page201), [202](#_page202), [207](#_page207), [208](#_page208), [225](#_page225), [500](#_page500), [501](#_page501)

Садовская О. О. — [112](#_page112), [443](#_page443)

Садовские — [103](#_page103), [112](#_page112), [113](#_page113), [133](#_page133)

Садовский П. М. — [110](#_page110) – [112](#_page112), [165](#_page165), [174](#_page174), [190](#_page190), [199](#_page199)

Садовский П. М. — [449](#_page449)

Сазонов Н. Ф. — [180](#_page180), [181](#_page181), [192](#_page192), [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [325](#_page325), [333](#_page333)

Самарин И. В. — [102](#_page102), [110](#_page110)

Самойлов В. В. — [116](#_page116), [117](#_page117), [119](#_page119), [159](#_page159), [166](#_page166) – [168](#_page168), [173](#_page173), [174](#_page174), [180](#_page180), [191](#_page191), [192](#_page192), [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198), [199](#_page199), [204](#_page204), [207](#_page207), [209](#_page209)

Самойлов П. В. — [407](#_page407)

Самойлова Н. В. — [192](#_page192), [198](#_page198)

Сандунов Н. Н. — [23](#_page023)

Сандунов С. Н. — [36](#_page036), [37](#_page037), [41](#_page041), [42](#_page042)

Сандунова Е. С. — [36](#_page036), [37](#_page037), [42](#_page042)

Сандуновы — [41](#_page041), [42](#_page042)

Санин А. А. (Шенберг) — [341](#_page341), [443](#_page443), [448](#_page448), [449](#_page449)

Сапунов Н. Н. — [331](#_page331)

Сариотти (Сироткин М. И.) — [212](#_page212)

Сахновский В. Г. — [112](#_page112), [134](#_page134), [137](#_page137), [291](#_page291), [328](#_page328), [335](#_page335), [336](#_page336), [349](#_page349), [432](#_page432), [445](#_page445)

Сац И. А. — [332](#_page332)

Сельвинский И. Л. — [468](#_page468), [487](#_page487)

Семенова Е. С. — [40](#_page040), [41](#_page041), [105](#_page105)

Сервантес М. — [452](#_page452), [462](#_page462)

Серов Г. В. — [416](#_page416)

Симов В. А. — [332](#_page332)

Симонов Р. Н. — [500](#_page500)

Синельников Н. Н. — [218](#_page218), [219](#_page219)

Скабичевский А. М. — [134](#_page134)

Скотт В. — [52](#_page052)

Скриб Э. — [33](#_page033), [88](#_page088), [119](#_page119), [182](#_page182), [197](#_page197)

Скрябин А. Н. — [447](#_page447)

Славин А. П. — [45](#_page045)

Славин Л. И. — [498](#_page498)

Словацкий Ю. — [381](#_page381), [382](#_page382), [384](#_page384)

Смирнов Д. А. — [439](#_page439)

Смышляев В. С. — [304](#_page304), [309](#_page309), [415](#_page415), [454](#_page454)

Снеткова Ф. А. — [192](#_page192), [199](#_page199)

Собинов Л. В. — [439](#_page439)

Соколов А. А. — [172](#_page172)

Соколов С. П. — [184](#_page184)

Соколов Я. Я. — [36](#_page036)

Соловьев Н. Я. — [184](#_page184), [221](#_page221), [223](#_page223)

Соловьева В. В. — [370](#_page370), [412](#_page412)

Сологуб Ф. К. — [244](#_page244), [245](#_page245), [327](#_page327) – [329](#_page329), [332](#_page332), [333](#_page333), [433](#_page433)

Сорен Б. — [10](#_page010)

Сосницкий И. И. — [91](#_page091), [180](#_page180), [192](#_page192), [196](#_page196), [197](#_page197)

Софокл — [27](#_page027), [37](#_page037), [462](#_page462)

Ставский В. П. — [504](#_page504)

Станиславский К. С. — [98](#_page098), [139](#_page139), [212](#_page212), [217](#_page217), [218](#_page218), [222](#_page222), [232](#_page232), [238](#_page238), [252](#_page252), [267](#_page267) – [272](#_page272), [286](#_page286), [287](#_page287), [304](#_page304), [317](#_page317), [320](#_page320), [327](#_page327), [328](#_page328), [331](#_page331), [332](#_page332), [334](#_page334), [335](#_page335), [338](#_page338), [348](#_page348) – [354](#_page354), [356](#_page356), [357](#_page357), [362](#_page362) – [364](#_page364), [368](#_page368), [375](#_page375), [379](#_page379), [387](#_page387), [416](#_page416), [418](#_page418), [420](#_page420), [438](#_page438), [444](#_page444), [451](#_page451) – [453](#_page453), [455](#_page455), [460](#_page460), [461](#_page461), [464](#_page464), [471](#_page471), [473](#_page473) – [477](#_page477), [492](#_page492), [494](#_page494)

{526} Станкевич Н. В. — [44](#_page044)

Стахович М. А. — [176](#_page176)

Степанов П. Г. — [62](#_page062), [70](#_page070), [91](#_page091) – [93](#_page093)

Столыпин А. Е. — [36](#_page036), [103](#_page103)

Стравинский Ф. И. — [212](#_page212)

Стрельская В. В. — [180](#_page180), [192](#_page192), [207](#_page207)

Стрепетова П. А. — [201](#_page201)

Стриндберг А. — [388](#_page388), [390](#_page390), [391](#_page391), [403](#_page403), [405](#_page405)

Струйская Е. П. — [192](#_page192), [198](#_page198)

Суворин А. С. — [177](#_page177), [194](#_page194), [438](#_page438)

Судейкин С. Ю. — [331](#_page331), [342](#_page342)

Сулержицкий Л. А. — [347](#_page347), [350](#_page350), [352](#_page352) – [367](#_page367), [369](#_page369), [371](#_page371) – [382](#_page382), [386](#_page386), [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397), [401](#_page401), [408](#_page408)

Сумароков А. П. — [9](#_page009), [11](#_page011) – [14](#_page014), [16](#_page016) – [18](#_page018), [26](#_page026), [35](#_page035), [74](#_page074), [94](#_page094), [95](#_page095), [104](#_page104)

Сухачева Е. Г. — [411](#_page411)

Сухово-Кобылин А. В. — [97](#_page097), [165](#_page165), [169](#_page169), [182](#_page182), [188](#_page188), [205](#_page205), [440](#_page440), [487](#_page487)

Сушкевич Б. М. — [363](#_page363), [371](#_page371), [372](#_page372), [381](#_page381), [392](#_page392), [411](#_page411), [444](#_page444)

Тагор Р. — [452](#_page452)

Таиров А. Я. — [292](#_page292), — [294](#_page294), [327](#_page327), [337](#_page337), [340](#_page340) – [346](#_page346), [386](#_page386), [421](#_page421), [445](#_page445), [450](#_page450), [482](#_page482), [488](#_page488) – [492](#_page492), [494](#_page494)

Тальони М. — [65](#_page065), [117](#_page117)

Теляковский В. А. — [228](#_page228)

Терехов Г. М. — [441](#_page441)

Тик Л. — [453](#_page453)

Тимковский Н. И. — [347](#_page347)

Тихонович В. В. — [435](#_page435)

Толстая М. Л. — [354](#_page354), [355](#_page355)

Толстой А. К. — [172](#_page172), [173](#_page173), [261](#_page261), [448](#_page448), [476](#_page476)

Толстой А. Н. — [326](#_page326), [327](#_page327), [347](#_page347), [442](#_page442), [465](#_page465)

Толстой Л. Л. — [354](#_page354)

Толстой Л. Н. — [217](#_page217), [231](#_page231), [255](#_page255), [325](#_page325), [477](#_page477), [478](#_page478)

Тредиаковский В. К. — [13](#_page013), [15](#_page015), [123](#_page123)

Тредуэлл С. — [491](#_page491)

Тренев К. А. — [465](#_page465), [466](#_page466), [531](#_page531)

Трофимов А. Т. — [176](#_page176)

Тургенев И. С. — [97](#_page097), [137](#_page137), [176](#_page176), [182](#_page182), [188](#_page188), [189](#_page189), [204](#_page204), [212](#_page212), [221](#_page221), [231](#_page231), [243](#_page243), [255](#_page255), [325](#_page325), [455](#_page455)

Тютчев Ф. И. — [231](#_page231)

Уайльд О. — [244](#_page244), [249](#_page249), [347](#_page347), [440](#_page440), [445](#_page445)

Уварова О. — [37](#_page037)

Угаров И. Ф. — [96](#_page096)

Украсов А. А. — [36](#_page036)

Ульянов Н. П. — [443](#_page443)

Уралов И. М. — [440](#_page440)

Урванцев М. А. — [440](#_page440)

Успенская М. А. — [415](#_page415)

Успенский Г. И. — [501](#_page501)

Фадеев А. А. — [465](#_page465)

Файко А. М. — [486](#_page486)

Федоров — [36](#_page036)

Федоров В. М. — [28](#_page028), [29](#_page029)

Федоров П. С. — [119](#_page119), [120](#_page120), [160](#_page160), [161](#_page161), [167](#_page167), [168](#_page168), [194](#_page194)

Федотов А. Ф. — [217](#_page217)

Федотова Г. Н. — [199](#_page199), [225](#_page225), [255](#_page255)

Фенелон Ф.‑С. — [24](#_page024)

Фердинандов Б. А. — [301](#_page301), [305](#_page305), [306](#_page306), [315](#_page315)

Филиппов В. А. — [433](#_page433)

Фонвизин Д. И. — [10](#_page010), [13](#_page013), [16](#_page016), [17](#_page017), [34](#_page034), [89](#_page089)

Фореггер Н. М. — [288](#_page288), [304](#_page304), [308](#_page308), [315](#_page315), [433](#_page433), [454](#_page454), [455](#_page455)

Фреццолини Э. — [130](#_page130)

Фриче В. М. — [328](#_page328)

Фрыгин И. — [36](#_page036)

Фурманов Д. А. — [466](#_page466)

Хмара Г. М. — [441](#_page441)

Хмельницкий Н. И. — [34](#_page034), [35](#_page035)

Ходотов Н. Н. — [232](#_page232)

Храповицкий А. И. — [72](#_page072)

Худяков С. Н. — [183](#_page183)

Цветаева М. И. — [433](#_page433)

Церетелли Н. М. — [450](#_page450)

Чаев Н. А. — [172](#_page172)

Чебан А. И. — [415](#_page415), [416](#_page416), [452](#_page452)

Чернышев И. Е. — [175](#_page175), [184](#_page184), [188](#_page188)

Черкасов — [36](#_page036)

Чернышевский Н. Г. — [137](#_page137), [163](#_page163)

Чернявский Н. И. — [184](#_page184)

Чехов А. П. — [220](#_page220), [224](#_page224), [231](#_page231), [238](#_page238), [240](#_page240), [244](#_page244), [263](#_page263), [265](#_page265) – [267](#_page267), [272](#_page272), [273](#_page273), [312](#_page312), [318](#_page318), [335](#_page335), [337](#_page337), [352](#_page352), [357](#_page357), [374](#_page374), [453](#_page453), [462](#_page462), [472](#_page472), [475](#_page475), [476](#_page476)

Чехов М. А. — [317](#_page317), [344](#_page344), [347](#_page347), [352](#_page352), [373](#_page373), [381](#_page381), [396](#_page396) – [408](#_page408), [410](#_page410), [415](#_page415), [418](#_page418), [420](#_page420), [422](#_page422), [453](#_page453), [454](#_page454)

Чириков Е. Н. — [238](#_page238), [447](#_page447)

Читау А. М. — [192](#_page192)

Чумаченко Ада (Гальперина А. А.) — [433](#_page433)

Шаляпин Ф. И. — [232](#_page232), [439](#_page439)

Шатрова Е. М. — [440](#_page440)

Шахалов А. Э. — [415](#_page415)

{527} Шаховской А. А. — [21](#_page021), [25](#_page025), [56](#_page056), [71](#_page071), [76](#_page076), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [88](#_page088), [97](#_page097), [105](#_page105), [175](#_page175)

Шевченко Ф. В. — [414](#_page414)

Шекспир В. — [16](#_page016), [31](#_page031), [44](#_page044), [45](#_page045), [48](#_page048), [78](#_page078), [83](#_page083), [84](#_page084), [88](#_page088), [92](#_page092), [109](#_page109), [113](#_page113), [169](#_page169), [170](#_page170), [182](#_page182), [204](#_page204), [261](#_page261), [274](#_page274), [316](#_page316), [317](#_page317), [325](#_page325), [328](#_page328), [381](#_page381), [382](#_page382), [398](#_page398), [404](#_page404), [413](#_page413), [415](#_page415), [443](#_page443), [446](#_page446), [462](#_page462), [463](#_page463), [476](#_page476), [482](#_page482), [488](#_page488), [489](#_page489), [497](#_page497), [498](#_page498), [504](#_page504)

Шеллер (Михайлов) А. К. — [214](#_page214)

Шелли П. — [49](#_page049), [231](#_page231)

Шепелева А. — [36](#_page036)

Шеридан Р. — [97](#_page097)

Шиллер Ф. — [31](#_page031), [44](#_page044), [48](#_page048), [78](#_page078), [84](#_page084), [92](#_page092), [113](#_page113), [169](#_page169), [170](#_page170), [204](#_page204), [221](#_page221), [238](#_page238), [298](#_page298), [462](#_page462), [481](#_page481), [499](#_page499)

Шкваркин В. В. — [469](#_page469)

Шкловский В. Б. — [373](#_page373)

Шлепянов И. Ю. — [505](#_page505)

Шницлер А. — [243](#_page243), [450](#_page450)

Шопен Ф. — [486](#_page486)

Шоу Б. — [452](#_page452), [500](#_page500)

Шпажинский И. В. — [207](#_page207)

Штейн И. Ф. — [94](#_page094)

Штеллер П. П. — [185](#_page185), [187](#_page187)

Шуберт А. И. — [192](#_page192)

Шульгина М. Н. — [211](#_page211), [215](#_page215)

Шулятиков В. М. — [328](#_page328)

Шумский С. В. — [91](#_page091), [102](#_page102), [165](#_page165), [174](#_page174), [190](#_page190), [199](#_page199)

Шушерин Я. Е. — [38](#_page038) – [41](#_page041)

Щеглов И. (Леонтьев И. Л.) — [220](#_page220)

Щеголев П. Е. — [465](#_page465)

Щепкин М. С. — [9](#_page009), [43](#_page043), [44](#_page044), [50](#_page050) – [52](#_page052), [70](#_page070), [76](#_page076), [78](#_page078), [90](#_page090), [91](#_page091), [93](#_page093) – [107](#_page107), [109](#_page109) – [113](#_page113), [123](#_page123), [174](#_page174), [193](#_page193), [233](#_page233), [255](#_page255), [500](#_page500)

Щигров В. Р. — [176](#_page176)

Щукин Б. В. — [426](#_page426)

Эйзенштейн С. М. — [299](#_page299), [304](#_page304), [308](#_page308), [309](#_page309)

Эйхенгольц М. Д. — [434](#_page434)

Экстер А. А. — [342](#_page342), [367](#_page367), [445](#_page445)

Эрве Ф. — [179](#_page179)

Эрдман Б. Р. — [301](#_page301)

Эрдман Н. Р. — [486](#_page486)

Эренбург И. Г. — [419](#_page419), [433](#_page433)

Эсхил — [462](#_page462)

Эфрос Н. Е. — [100](#_page100), [429](#_page429), [431](#_page431)

Южин (Сумбатов) А. И. — [113](#_page113), [328](#_page328), [432](#_page432), [436](#_page436), [443](#_page443), [445](#_page445), [449](#_page449)

Южный Я. Д. — [441](#_page441)

Юон К. Ф. — [443](#_page443)

Юренева В. Л. — [324](#_page324)

Юркевич П. И. — [168](#_page168)

Юшкевич С. С. — [238](#_page238), [325](#_page325), [332](#_page332), [447](#_page447)

Яблочкин А. А. — [194](#_page194), [195](#_page195)

Языков Н. (Шелгунов П. В.) — [133](#_page133)

Яковлев А. С. — [40](#_page040)

Яковлев К. Н. — [440](#_page440)

Яковлев М. А. — [62](#_page062), [228](#_page228)

Якулов Г. Б. — [445](#_page445), [450](#_page450)

# **{****528}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова — [238](#_page238), [240](#_page240)

«Аз и Ферт» П. С. Федорова — [177](#_page177), [188](#_page188)

«Актер» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [62](#_page062), [93](#_page093), [119](#_page119), [124](#_page124), [129](#_page129)

«Актер» Э. Скриба — [119](#_page119)

«Анатэма» Л. Н. Андреева — [317](#_page317), [325](#_page325)

«Аристофан, или Представление комедии “Всадники”» А. А. Шаховского — [84](#_page084), [88](#_page088)

«Арлекин — ходатай свадеб» Вольмара Люсциниуса (В. Н. Соловьева) — [290](#_page290)

«Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей — [392](#_page392), [393](#_page393), [396](#_page396), [397](#_page397), [410](#_page410), [415](#_page415)

«Аскольдова могила» А. Н. Верстовского — [45](#_page045)

«Балаганчик» А. А. Блока — [284](#_page284), [286](#_page286), [329](#_page329), [333](#_page333), [482](#_page482)

«Балладина» Ю. Словацкого — [382](#_page382) – [384](#_page384), [411](#_page411)

«Баня» В. В. Маяковского — [468](#_page468)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [426](#_page426), [498](#_page498)

«Беверлей» Б.‑Ж. Сорена — [10](#_page010)

«Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба — [188](#_page188)

«Бедная невеста» А. Н. Островского — [137](#_page137), [141](#_page141) (Добротворский)

«Бедность не порок» А. Н. Островского — [138](#_page138) – [140](#_page140), [144](#_page144), [148](#_page148), [153](#_page153) (Митя, Любовь), [188](#_page188)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [140](#_page140), [500](#_page500)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [426](#_page426), [498](#_page498)

«Беззаботная» — [178](#_page178)

«Безнадежная любовь» — [69](#_page069)

«Бесовское действо» А. М. Ремизова — [247](#_page247)

«Бесприданница» А. Н. Островского — [150](#_page150) (Карандышев, Лариса), [153](#_page153) (Лариса) [221](#_page221), [222](#_page222), [225](#_page225) – [227](#_page227), [229](#_page229) (Лариса), [232](#_page232), [238](#_page238), [240](#_page240) (Лариса), [248](#_page248), [250](#_page250) (Лариса)

«Блестящая партия» В. А. Дьяченко — [184](#_page184)

«Блоха» по Н. С. Лескову — [415](#_page415)

«Боб» — см. [«Феоклист Онуфриевич Боб»](#_Tosh0004101)

«Бобровая шуба» Г. Гауптмана — [447](#_page447)

«Бобыль» П. А. Плавильщикова — [42](#_page042)

«Богатые невесты» А. Н. Островского — [140](#_page140), [141](#_page141), [147](#_page147), [149](#_page149) (Цыплунов, Белесова)

«Богатыри» Д. Бедного — [489](#_page489), [490](#_page490)

«Богдан Хмельницкий» А. А. Соколова — [172](#_page172)

«Бой бабочек» Г. Зудермана — [221](#_page221), [223](#_page223), [250](#_page250) (Рози), [253](#_page253) (Рози)

«Большой человек» И. И. Колышко — [323](#_page323)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского — [214](#_page214)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина — [46](#_page046), [48](#_page048), [92](#_page092)

«Брак по неволе» Ж.‑Б. Мольера — [93](#_page093), [325](#_page325)

«Бранд» Г. Ибсена — [238](#_page238)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому — [273](#_page273), [326](#_page326), [414](#_page414)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова — [466](#_page466), [474](#_page474), [479](#_page479)

{529} «Будет радость» Д. С. Мережковского — [325](#_page325)

«Буря» В. Шекспира — [446](#_page446)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. Л. Гедеонова — [172](#_page172), [221](#_page221)

«Ведьма» по А. П. Чехову — [374](#_page374), [414](#_page414), [415](#_page415)

«Веер» К. Гольдони — [342](#_page342)

«Веер леди Уиндермир» О. Уайльда — [440](#_page440)

«Великодушный пастушок» Н. А. Некрасова — [118](#_page118)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [301](#_page301), [303](#_page303), [483](#_page483), [484](#_page484)

«Венецианский купец» В. Шекспира — [196](#_page196) (Шейлок), [334](#_page334)

«Вера Мирцева» Л. Н. Урванцева — [326](#_page326), [327](#_page327), [439](#_page439), [440](#_page440)

«Ветерок» («Фру-Фру») А. Мельяка и Л. Галеви — [185](#_page185)

«Вечер в Сорренте» И. С. Тургенева — [221](#_page221)

«Вечерняя заря» Ф.‑А. Бейерлейна — [442](#_page442), [447](#_page447)

«Вечная сказка» С. Пшибышевского — [246](#_page246), [282](#_page282)

«Вздорщица» А. П. Сумарокова — [94](#_page094)

«Взятие Бастилии» Р. Роллана — [463](#_page463)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — [298](#_page298), [481](#_page481)

«Виндзорские проказницы» В. Шекспира — [342](#_page342)

«Виновны — невиновны?» А. Стриндберга — [281](#_page281)

«Вишневый сад» А. П. Чехова — [264](#_page264), [476](#_page476)

«Вицмундир» П. А. Каратыгина — [188](#_page188), [262](#_page262)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — [262](#_page262)

«Водевильные сцены из журнальной жизни» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [120](#_page120)

«Воевода» А. Н. Островского — [172](#_page172)

«Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого — [35](#_page035)

«Волки и овцы» А. Н. Островского — [183](#_page183)

«Волшебное Кокорику, или Бабушкина курочка» пер. с франц. Перепельского (Н. А. Некрасова) — [120](#_page120)

«Ворона в павлиньих перьях» Н. И. Куликова — [176](#_page176)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому — [228](#_page228) (Катюша Маслова), [477](#_page477), [478](#_page478), [507](#_page507)

«Воспитанница» А. Н. Островского — [141](#_page141), [148](#_page148), [188](#_page188)

«Вот что значит влюбиться в актрису» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128)

«Враги» М. Горького — [500](#_page500), [501](#_page501)

«Время, вперед!» В. П. Катаева — [469](#_page469)

«Всеобщее ополчение» С. И. Висковатова — [25](#_page025)

«Всех скорбящих» Г. Гейерманса — [441](#_page441)

«Вспышка у домашнего очага» М. А. Федорова — [189](#_page189), [216](#_page216)

«В старом Гейдельберге» В. Мейер-Ферстера — [440](#_page440)

«Вступление» Ю. П. Германа — [486](#_page486)

«Выбор невесты» Э.‑Т.‑А. Гофмана — [336](#_page336)

«Выгодное предприятие» А. А. Потехина — [184](#_page184)

«Выстрел» А. И. Безыменского — [468](#_page468)

«Гадибук» С. Ан‑ского — [318](#_page318), [319](#_page319), [391](#_page391) – [393](#_page393), [422](#_page422), [424](#_page424), [494](#_page494), [495](#_page495), [497](#_page497)

«Гамлет» В. Шекспира — [51](#_page051), [77](#_page077) (Офелия), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081) – [85](#_page085), [87](#_page087), [92](#_page092), [96](#_page096) – [98](#_page098), [107](#_page107), [109](#_page109), [169](#_page169), [170](#_page170), [222](#_page222), [272](#_page272), [276](#_page276), [316](#_page316), [325](#_page325), [338](#_page338), [340](#_page340), [348](#_page348), [351](#_page351), [375](#_page375), [397](#_page397), [405](#_page405) – [407](#_page407), [412](#_page412), [416](#_page416), [463](#_page463), [472](#_page472), [497](#_page497) – [500](#_page500)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена — [245](#_page245), [246](#_page246), [281](#_page281) – [283](#_page283), [286](#_page286)

«Генерал-поручик Паткуль» Н. В. Кукольника — [46](#_page046), [108](#_page108)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — [352](#_page352), [363](#_page363) – [367](#_page367), [369](#_page369) – [371](#_page371), [374](#_page374), [394](#_page394), [397](#_page397), [398](#_page398) (Кобус), [402](#_page402) (Кобус), [403](#_page403), [410](#_page410) – [413](#_page413)

«Гибель Содома» Г. Зудермана — [223](#_page223)

{530} «Гимн рождеству» по Ч. Диккенсу — [282](#_page282), [283](#_page283)

«Говорун» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [116](#_page116)

«Голод» С. С. Юшкевича — [238](#_page238)

«Горе без ума» П. А. Каратыгина — [62](#_page062)

«Горе-злосчастье» В. А. Крылова (В. Александрова) — [184](#_page184)

«Горемыки» А. Т. Трофимова — [176](#_page176)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [26](#_page026), [50](#_page050), [76](#_page076), (Софья), [84](#_page084) (Чацкий), [89](#_page089) – [91](#_page091), [93](#_page093), [97](#_page097) (Фамусов), [101](#_page101) (Фамусов), [102](#_page102) (Фамусов), [106](#_page106), [109](#_page109), [174](#_page174), [178](#_page178), [197](#_page197) (Репетилов), [199](#_page199) (Чацкий), [221](#_page221), [270](#_page270) (Чацкий, Софья, Лиза), [271](#_page271) (Чацкий, Софья, Фамусов, Молчалин), [325](#_page325), [333](#_page333), [487](#_page487) («Горе уму»)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [141](#_page141) (Градобоев), [464](#_page464), [476](#_page476), [477](#_page477)

«Горящие письма» П. П. Гнедича — [217](#_page217)

«Гостиный двор» М. А. Матинского — [14](#_page014)

«Гражданский брак» Н. И. Чернявского — [184](#_page184)

«Графиня Клара д’Обервиль» О. Анисе-Буржуа и А. Деннери — [80](#_page080)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского — [144](#_page144), [148](#_page148), [151](#_page151)

«Гроза» А. Н. Островского — [112](#_page112) (Катерина), [139](#_page139) (Кудряш), [142](#_page142) – [144](#_page144), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153) (Катерина, Кабаниха), [188](#_page188), [192](#_page192), [194](#_page194), [199](#_page199) (Катерина), [306](#_page306), [314](#_page314), [317](#_page317), [346](#_page346), [476](#_page476)

«Гувернер» В. А. Дьяченко — [188](#_page188)

«Дама из Торжка» Ю. Д. Беляева — [324](#_page324)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына — [159](#_page159)

«Дар мудрых пчел» Ф. К. Сологуба — [433](#_page433)

«Дачники» М. Горького — [237](#_page237), [238](#_page238), [241](#_page241), [242](#_page242) (Варвара Михайловна)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира — [381](#_page381), [382](#_page382), [397](#_page397), [398](#_page398) (Мальволио), [400](#_page400) (Оливия, Мальволио), [402](#_page402) – [404](#_page404) (Мальволио), [411](#_page411), [413](#_page413) – [415](#_page415), [438](#_page438)

«Двенадцать молодцов из табакерки» Вс. В. Иванова — [465](#_page465)

«Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» А. А. Шаховского — [76](#_page076)

«Девушка-гусар» Ф. А. Кони — [58](#_page058)

«Дедушка русского флота» Н. А. Полевого — [47](#_page047), [72](#_page072)

«Дедушкины попугаи» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [119](#_page119)

«Действо о Теофиле» Рютбефа (пер. А. А. Блока) — [288](#_page288)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [189](#_page189)

«Демон» А. Г. Рубинштейна — [362](#_page362)

«Десять невест и ни одной жены» Ф. Зуппе — [178](#_page178)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова — [441](#_page441)

«Дети солнца» М. Горького — [238](#_page238), [241](#_page241), [248](#_page248)

«Дидона» Я. Б. Княжнина — [19](#_page019)

«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — [221](#_page221), [223](#_page223), [248](#_page248), [250](#_page250) (Варя)

«Димитрий Донской» В. А. Озерова — [25](#_page025), [27](#_page027)

«Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова — [14](#_page014), [15](#_page015), [74](#_page074)

«Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева — [172](#_page172)

«Дитя любви» А. Батайля — [326](#_page326)

«Днепровская русалка» Н. С. Краснопольского — Ф. Кауэра — [33](#_page033)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [474](#_page474)

«Добрые солдаты» М. М. Хераскова — Г. Ф. Раупаха — [18](#_page018)

«Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена — [238](#_page238), [264](#_page264), [447](#_page447)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — [10](#_page010), [288](#_page288), [314](#_page314)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера — [169](#_page169), [439](#_page439), [506](#_page506)

«Дон Сезар де Базан» А. Деннери и Ф. Дюмапуара — [171](#_page171)

«Достигаев и другие» М. Горького — [469](#_page469)

«Доходное место» А. Н. Островского — [188](#_page188), [302](#_page302)

{531} «Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио — [382](#_page382) – [384](#_page384), [412](#_page412)

«Дочь тамбур-мажора» Ж. Оффенбаха — [450](#_page450)

«Драма жизни» К. Гамсуна — [276](#_page276), [316](#_page316), [337](#_page337), [375](#_page375), [472](#_page472)

«Дурные пастыри» О. Мирбо — [238](#_page238)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [238](#_page238), [240](#_page240), [241](#_page241) (Соня), [263](#_page263), [265](#_page265), [256](#_page256) (Серебряков), [332](#_page332) (Астров), [389](#_page389) (Войницкий)

«Евгения» П. Бомарше — [11](#_page011)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского — [217](#_page217), [272](#_page272)

«Евреи» Е. Н. Чирикова — [447](#_page447)

«Езда на Остров Любви» В. К. Тредиаковского — [123](#_page123)

«Елка» Вл. И. Немировича-Данченко — [221](#_page221)

«Егор Булычев и другие» М. Горького — [426](#_page426), [469](#_page469), [470](#_page470), [498](#_page498)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева — [325](#_page325), [332](#_page332), [333](#_page333), [351](#_page351), [420](#_page420)

«Жакерия» П. Мериме — [434](#_page434), [463](#_page463)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона — [340](#_page340), [341](#_page341)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [91](#_page091), [200](#_page200) (Кочкарев)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского — [188](#_page188)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») П. Бомарше — [11](#_page011) (Альмавива), [76](#_page076) (графиня), [342](#_page342), [445](#_page445), [476](#_page476), [477](#_page477)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева — [175](#_page175), [188](#_page188)

«Женская чепуха» И. Щеглова — [220](#_page220)

«Жертва за жертву» В. А. Дьяченко — [184](#_page184)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [325](#_page325), [351](#_page351)

«Жизель» А. Адана — [117](#_page117)

«Жизнь есть сон» П. Кальдерона — [415](#_page415)

«Жизнь игрока» — см. [«Тридцать лет, или Жизнь игрока»](#_Tosh0004102)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева — [276](#_page276), [280](#_page280), [281](#_page281), [283](#_page283), [316](#_page316), [325](#_page325), [332](#_page332), [375](#_page375)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — [341](#_page341)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера — [169](#_page169), [442](#_page442)

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — [238](#_page238)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева — [465](#_page465)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши — [426](#_page426), [469](#_page469), [498](#_page498)

«За‑зе‑зи‑зо‑зю» В. Мартынова — [68](#_page068)

«Заира» Вольтера — [9](#_page009)

«За океаном» Я. М. Гордина — [441](#_page441)

«Зеленый попугай» А. Шницлера — [449](#_page449), [450](#_page450)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова (по пьесе М. Мартине «Ночь») — [299](#_page299), [301](#_page301), [302](#_page302), [305](#_page305), [391](#_page391), [484](#_page484), [485](#_page485)

«Злоба дня» Н. А. Потехина — [183](#_page183), [188](#_page188)

«Змейка» В. А. Рышкова — [323](#_page323)

«Знакомые незнакомцы» П. А. Каратыгина — [60](#_page060), [62](#_page062)

«Зоа» Л.‑С. Мерсье — [94](#_page094)

«Зойкина квартира» М. А. Булгакова — [423](#_page423)

«Золото» Вл. И. Немировича-Данченко — [221](#_page221)

«Зори» Э. Верхарна — [297](#_page297), [299](#_page299), [300](#_page300), [305](#_page305), [434](#_page434), [447](#_page447), [463](#_page463), [480](#_page480), [481](#_page481), [484](#_page484), [485](#_page485)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова — [238](#_page238)

«Иван царевич» Екатерины II – [19](#_page019)

«Иванов» А. П. Чехова — [444](#_page444)

«Иголкин, купец новгородский» Н. А. Полевого — [99](#_page099) (Иголкин), [72](#_page072), [73](#_page073) (Иголкин), [84](#_page084) (Иголкин)

«Игроки» Н. В. Гоголя — [91](#_page091), [99](#_page099)

{532} «Идиот» по Ф. М. Достоевскому — [279](#_page279), [280](#_page280) (Настасья Филипповна), [281](#_page281), [326](#_page326), [335](#_page335), [336](#_page336) (Рогожин, Настасья Филипповна)

«Интервенция» Л. И. Славина — [498](#_page498)

«Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева — [184](#_page184)

«Иудушка Головлев» по М. Е. Салтыкову-Щедрину — [439](#_page439)

«Каин» Дж.‑Г. Байрона — [444](#_page444), [452](#_page452), [476](#_page476)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна — [363](#_page363), [365](#_page365), [369](#_page369), [370](#_page370), [374](#_page374)

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского — [214](#_page214)

«Капитан Хантилла» Н. Н. Сандунова — [23](#_page023)

«Карманьола» Г. И. Чулкова — [456](#_page456)

«Карменсита и солдат» («Кармен») Ж. Бизе — [506](#_page506)

«Квадратура круга» В. П. Катаева — [469](#_page469)

«Клара д’Обервиль» — см. [«Графиня Клара д’Обервиль»](#_Tosh0004103)

«Клоп» В. В. Маяковского — [468](#_page468)

«Князь Игорь» А. П. Бородина — [281](#_page281)

«Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника — [85](#_page085) (Ляпунов)

«Князь Серебряный» по А. К. Толстому — [172](#_page172)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — [31](#_page031), [69](#_page069) (Луиза), [81](#_page081) (Миллер), [82](#_page082), [84](#_page084) (Фердинанд), [169](#_page169), [221](#_page221), [442](#_page442), [499](#_page499)

«Кольцо маркизы» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [119](#_page119)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [485](#_page485), [487](#_page487)

«Комедия любви» Г. Ибсена — [247](#_page247)

«Конец рода Кородомысловых» Р. П. Кумова — [439](#_page439)

«Копилка» Э. Лабиша — [301](#_page301)

«Король» С. С. Юшкевича — [447](#_page447)

«Король-Арлекин» («Шут на троне») Р. Лотара — [345](#_page345)

«Король темного чертога» Р. Тагора — [452](#_page452)

«Королева Мая» Х.‑В. Глюка — [249](#_page249)

«Королевский брадобрей» — А. В. Луначарского — [441](#_page441)

«Король на площади» А. А. Блока — [329](#_page329)

«Король Лир» В. Шекспира — [31](#_page031), [77](#_page077) (Корделия), [82](#_page082), [84](#_page084), [169](#_page169), [415](#_page415)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила — [490](#_page490)

«Которая из двух» Н. И. Куликова — [177](#_page177)

«Красавец-мужчина» А. Н. Островского — [138](#_page138)

«Крик жизни» А. Шницлера — [282](#_page282)

«Кромвель» — см. [«Оливер Кромвель»](#_Tosh0004104)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена — [238](#_page238), [239](#_page239), [248](#_page248), [250](#_page250), [440](#_page440) («Трагедия о Норе Гельмар»),

«Лакомый кусочек» В. А. Крылова — [184](#_page184)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [61](#_page061), [62](#_page062) (Лиза), [189](#_page189), [423](#_page423), [496](#_page496)

«Леда» А. П. Каменского — [438](#_page438), [461](#_page461)

«Ледяной дом» И. И. Лажечникова — [172](#_page172)

«Лекция о вреде табака» («О вреде табака») А. П. Чехова — [374](#_page374)

«Лес» А. Н. Островского — [443](#_page443), [485](#_page485)

«Лиза, или Следствия гордости и обольщения» В. М. Федорова — [29](#_page029)

«Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина — [29](#_page029)

«Лиза Фомина» М. Н. Каменской — [184](#_page184)

«Лизистрата» Аристофана — [317](#_page317), [321](#_page321), [506](#_page506)

«Лилия Карбонская, или Обет рыцаря» А. А. Шаховского — [105](#_page105)

«Липецкие воды» — см. [«Урок кокеткам, или Липецкие воды»](#_Tosh0004105)

«Лицедейство о Робене и Марион» — [288](#_page288)

«Лодка» (народная игра) — [455](#_page455)

«Лондонский купец» Д. Лилло — [10](#_page010)

{533} «Луиза де Липероль» Э. Легуве — [77](#_page077), [78](#_page078) (Луиза, Генрих, Элина)

«Лулу» Ф. Ведекинда — [446](#_page446)

«Любовное зелье» пер. Д. Т. Ленского — [56](#_page056), [58](#_page058)

«Любовь в полях» Х.‑В. Глюка — [445](#_page445)

«Любовь и преступление» — [439](#_page439)

«Любовь к отечеству» И. И. Вальберха и А. Л. Огюста — [25](#_page025)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила — [490](#_page490)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [466](#_page466), [500](#_page500), [501](#_page501)

«Магомет» Вольтера — [9](#_page009)

«Макбет» В. Шекспира — [31](#_page031), [45](#_page045), [169](#_page169)

«Маленькая женщина» О. Миртова — [323](#_page323)

«Мамаево побоище» Д. В. Аверкиева — [172](#_page172)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [486](#_page486)

«Манфред» Дж.‑Г. Байрона — [444](#_page444)

«Марион Делорм» В. Гюго — [499](#_page499)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — [31](#_page031), [76](#_page076)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [74](#_page074), [203](#_page203)

«Материнское благословение, или Бедность и честь», пер. Перепельского (Н. А. Некрасова) А. Деннери и Г. Лемуана — [120](#_page120), [441](#_page441)

«Матрос» Т. Соважа и Э. Делурье — [97](#_page097), [99](#_page099) (Матрос)

«Машиналь» С. Тредуэлл — [491](#_page491)

«Медведь» А. П. Чехова — [220](#_page220)

«Медведь и паша» Э. Скриба — [33](#_page033)

«Медвежья охота» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [120](#_page120)

«Мексиканец» по Дж. Лондону — [309](#_page309)

«Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова — [10](#_page010), [14](#_page014) (мельник), [18](#_page018)

«Мертвая петля» Н. А. Потехина — [185](#_page185)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю (инсценировка М. А. Булгакова) — [476](#_page476)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева — [325](#_page325), [414](#_page414)

«Мечта любви» А. И. Косоротова — [323](#_page323), [326](#_page326), [440](#_page440)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера — [10](#_page010), [326](#_page326)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера — [10](#_page010), [442](#_page442)

«Miserere» С. С. Юшкевича — [264](#_page264), [325](#_page325), [414](#_page414)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [300](#_page300), [484](#_page484), [485](#_page485)

«Младость» Л. Н. Андреева — [452](#_page452)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера — [325](#_page325), [351](#_page351)

«Много шума из ничего» В. Шекспира — [442](#_page442)

«Модная лавка» И. А. Крылова — [19](#_page019)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина — [468](#_page468), [505](#_page505)

Мольеровский спектакль («Мнимый больной», «Брак поневоле») — [338](#_page338)

«Москаль-чаровник» И. П. Котляревского — [97](#_page097)

«Мстислав Удалой» И. Л. Прута — [446](#_page446)

«Муж всех жен» Ф. А. Кони — [119](#_page119)

«Мужики» Е. Н. Чирикова — [238](#_page238)

«Мысль» Л. Н. Андреева — [325](#_page325), [351](#_page351), [420](#_page420)

«Мышеловка» И. Щеглова — [220](#_page220)

«Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова — [466](#_page466)

«На бойком месте» А. Н. Островского — [112](#_page112) (Аннушка), [139](#_page139), [140](#_page140) (Непутевый, Бессудный), [140](#_page140)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [142](#_page142), [148](#_page148), [264](#_page264) (Крутицкий), [299](#_page299), [309](#_page309), [325](#_page325)

«На дне» М. Горького — [262](#_page262), [332](#_page332) (Сатин), [444](#_page444), [476](#_page476)

{534} «На Песках» А. Т. Трофимова — [176](#_page176)

«Нахлебник» И. С. Тургенева — [97](#_page097), [99](#_page099) (Кузовкин), [444](#_page444)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [139](#_page139), [140](#_page140) (Баклушин), [148](#_page148), [149](#_page149)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского — [139](#_page139), [146](#_page146), [147](#_page147) (Вихорев), [148](#_page148), [149](#_page149)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского — [148](#_page148)

«Негр» Ю. О’Нила — [490](#_page490), [491](#_page491)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина — [19](#_page019), [68](#_page068), [314](#_page314)

«Незнакомка» А. А. Блока — [329](#_page329)

«Неизвестная» А. Биссона — [441](#_page441)

«Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу — [84](#_page084)

«Не от мира сего» А. Н. Островского — [138](#_page138), [150](#_page150), [151](#_page151) (Ксения)

«Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина — [10](#_page010)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского — [140](#_page140), [145](#_page145), [148](#_page148)

«Нечистая сила» А. Н. Толстого — [327](#_page327)

«Николай Ставрогин» (по роману Ф. М. Достоевского «Бесы») — [326](#_page326), [351](#_page351), [416](#_page416), [420](#_page420)

«Новый Стерн» А. А. Шаховского — [25](#_page025)

«Новоизобретенная краска» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [130](#_page130)

«Ножка» П. А. Каратыгина — [59](#_page059)

«Номер 13» С. А. Найденова — [238](#_page238)

«Ночи в Царском Селе» — [438](#_page438)

«Ночное» М. А. Стаховича — [176](#_page176)

«Обнаженная» А. Батайля — [326](#_page326)

«Обриева собака» Р.‑Ш. Гильбера де Пиксерекура — [28](#_page028)

«Обучение во сне» П. Г. Антокольского — [453](#_page453)

«Общее благо» И. А. Манна — [184](#_page184)

«Овечий источник» — см. [«Фуэнте Овехуна»](#_Tosh0004106)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана — [229](#_page229), [250](#_page250) (Марикка)

«Одинокие» Г. Гауптмана — [334](#_page334)

«Однодворец» П. Д. Боборыкина — [184](#_page184)

«О Иуде, принце Искариотском» А. М. Ремизова — [333](#_page333), [433](#_page433)

«Океан» Л. Н. Андреева — [441](#_page441)

«Оливер Кромвель» А. В. Луначарского — [443](#_page443)

«Опричник» И. И. Лажечникова — [172](#_page172)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского — [491](#_page491), [492](#_page492)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера — [31](#_page031)

«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха — [178](#_page178), [179](#_page179), [188](#_page188)

«Орфей» Х.‑В. Глюка — [314](#_page314), [479](#_page479)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — [351](#_page351)

«Осенняя скука» Н. А. Некрасова — [131](#_page131)

«Отелло» В. Шекспира — [31](#_page031), [45](#_page045), [81](#_page081), [82](#_page082), [84](#_page084), [108](#_page108), [476](#_page476)

«Отец семейства» Д. Дидро — [11](#_page011)

«Отец семейства» И. Е. Чернышева — [184](#_page184)

«Ошибки молодости» П. П. Штеллера — [185](#_page185), [187](#_page187)

«Падение язычества в Новгороде» — [172](#_page172)

«Параша Сибирячка» Н. А. Полевого — [71](#_page071), [72](#_page072), [117](#_page117), [172](#_page172)

«Паутина» И. А. Манна — [184](#_page184)

«Паяцы» Р. Леонкавалло — [291](#_page291)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка — [246](#_page246)

«Первая Конная» В. В. Вишневского — [466](#_page466)

«Первый чин» А. Т. Трофимова — [176](#_page176)

«Перикола» Ж. Оффенбаха — [180](#_page180), [188](#_page188)

{535} «Пески сыпучие» С. Гарина — [323](#_page323)

«Петербургские когти» С. Н. Худякова — [183](#_page183), [188](#_page188)

«Петербургский ростовщик» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [120](#_page120)

«Петр I» М. П. Погодина — [46](#_page046)

«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу — [440](#_page440), [476](#_page476), [506](#_page506)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука — [479](#_page479)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — [217](#_page217), [218](#_page218) (Бетси), [452](#_page452)

«Победа смерти» Ф. К. Сологуба — [247](#_page247)

«Под душистою веткой сирени» В. Корнелиевой — [220](#_page220)

«Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского — [19](#_page019)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского — [139](#_page139), [146](#_page146)

«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донаньи — [340](#_page340) – [342](#_page342)

«Поликсена» В. А. Озерова — [26](#_page026), [28](#_page028)

«Помолвка в Галерной гавани» В. Р. Щигрова — [176](#_page176)

«Портреты» Н. А. Некрасова — [129](#_page129)

«Поруганный» П. М. Невежина — [441](#_page441)

«Посадник» А. К. Толстого — [448](#_page448), [449](#_page449)

«Последние» М. Горького — [440](#_page440)

«Последний решительный» В. В. Вишневского — [487](#_page487)

«Последняя жертва» А. Н. Островского — [150](#_page150)

«Потоп» Г. Бергера — [318](#_page318), [363](#_page363), [365](#_page365), [367](#_page367), [374](#_page374), [377](#_page377), [379](#_page379) – [381](#_page381), [391](#_page391), [396](#_page396), [397](#_page397), [399](#_page399) (Фрэзер), [401](#_page401) – [404](#_page404) (Фрэзер), [409](#_page409) – [410](#_page410) (Фрэзер), [411](#_page411), [415](#_page415), [420](#_page420), [425](#_page425)

«По ту сторону» В. П. Кина — [479](#_page479)

«Похищение из сераля» В.‑А. Моцарта — [33](#_page033), [445](#_page445)

«Похождения Петра Степановича Столбикова» (по роману Г. В. Квитко-Основьяненко) Перепельского (Н. А. Некрасова), П. И. Григорьева, П. С. Федорова — [119](#_page119), [122](#_page122)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина — [469](#_page469)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского — [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150) (Платон, Мавра Тарасовна), [153](#_page153) (Поликсена, Платон), [496](#_page496)

«Праздник мира» Г. Гауптмана — [318](#_page318), [363](#_page363), [364](#_page364), [366](#_page366), [368](#_page368), [374](#_page374), [377](#_page377), [379](#_page379), [380](#_page380), [394](#_page394), [397](#_page397), [398](#_page398), [410](#_page410), [412](#_page412) – [414](#_page414), [420](#_page420)

«Праздничный сон — до обеда» А. Н. Островского — [148](#_page148)

«Праматерь» Ф. Грильпарцера — [249](#_page249)

«Предложение» А. П. Чехова — [220](#_page220), [374](#_page374)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха — [178](#_page178), [179](#_page179), [180](#_page180) (Елена), [282](#_page282), [340](#_page340), [341](#_page341)

«Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому — [442](#_page442)

«Привидения» Г. Ибсена — [238](#_page238), [335](#_page335)

«Приданое обманом» А. П. Сумарокова — [95](#_page095), [96](#_page096) (Салидар)

«Призраки» И. С. Тургенева — [455](#_page455)

«Принцесса Брамбилла» Э.‑Т.‑А. Гофмана — [293](#_page293), [294](#_page294), [346](#_page346), [489](#_page489)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [280](#_page280), [283](#_page283), [318](#_page318), [319](#_page319), [392](#_page392), [422](#_page422) – [425](#_page425), [426](#_page426) (Калаф, Турандот), [494](#_page494) – [498](#_page498)

«Прихоть кокетки» Д. Бруннера — [88](#_page088)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [403](#_page403)

«Проклятый принц» — см. [«О Иуде, принце Искариотском»](#_Tosh0004107)

«Против течения» В. В. Крылова — [184](#_page184)

«Прохожие» В. А. Рышкова — [323](#_page323)

«Псиша» Ю. Д. Беляева — [324](#_page324)

«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова — [448](#_page448)

«Птички певчие» — см. [«Перикола»](#_Tosh0004108)

«Пугачевщина» К. А. Тренева — [465](#_page465)

«Пустодомы» А. А. Шаховского — [82](#_page082)

«Пучина» А. Н. Островского — [140](#_page140), [145](#_page145), [146](#_page146)

{536} Пушкинский спектакль («Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы») — [338](#_page338)

«Разбег» В. П. Ставского — [504](#_page504)

«Разбойники» Ф. Шиллера — [169](#_page169), [317](#_page317), [442](#_page442)

«Разгром» А. А. Фадеева — [466](#_page466)

«Разлом» Б. А. Лавренева — [498](#_page498), [505](#_page505)

«Растеряева улица» по Г. И. Успенскому — [501](#_page501)

«Ревность» М. П. Арцыбашева — [323](#_page323)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [26](#_page026), [47](#_page047), [50](#_page050), [66](#_page066) (Хлестаков), [89](#_page089) – [91](#_page091), [92](#_page092) (Хлестаков, Ляпкин-Тяпкин, Хлопов), [93](#_page093), [97](#_page097) (городничий), [99](#_page099) (городничий), [101](#_page101) – [102](#_page102) (городничий), [106](#_page106), [109](#_page109) (городничий), [174](#_page174), [178](#_page178), [272](#_page272), [317](#_page317), [325](#_page325), [333](#_page333), [397](#_page397) (Хлестаков), [404](#_page404) – [406](#_page406) (Хлестаков), [464](#_page464), [487](#_page487)

«Рекрутский набор» Н. И. Ильина — [35](#_page035), [41](#_page041) (Абрам, Клим Гаврилович)

«Ричард III» В. Шекспира — [81](#_page081), [443](#_page443)

«Родина» Г. Зудермана — [235](#_page235)

«Розана и Любим» Н. П. Николева — [15](#_page015) (Любим), [18](#_page018)

«Розита» А. П. Глобы — [489](#_page489), [490](#_page490)

«Романтики» Э. Ростана — [441](#_page441)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира — [82](#_page082)

«Ромео и Джульетта» Ш. Гуно — [214](#_page214)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена — [318](#_page318), [379](#_page379), [381](#_page381), [382](#_page382), [385](#_page385), [386](#_page386), [389](#_page389), [391](#_page391), [395](#_page395), [409](#_page409), [411](#_page411) (Росмер), [420](#_page420), [421](#_page421), [425](#_page425)

«Росслав» Я. Б. Княжнина — [9](#_page009), [13](#_page013) – [15](#_page015)

«Рука всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника — [46](#_page046), [72](#_page072)

«Руслан и Людмила» М. И. Глинки — [117](#_page117)

«Рюи Блаз» В. Гюго — [442](#_page442)

«Ряженые» Н. А. Лейкина — [176](#_page176)

«Савва» Л. Н. Андреева — [450](#_page450)

«Сакунтала» Калидасы — [341](#_page341), [342](#_page342)

«Саломея» О. Уайльда — [249](#_page249), [345](#_page345)

«Сам у себя под стражей» П. Кальдерона — [442](#_page442)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского — [172](#_page172)

«Сбитеньщик» Я. Б. Княжнина — [10](#_page010), [18](#_page018), [33](#_page033)

«Свадьба» А. П. Чехова — [318](#_page318)

«Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя — [246](#_page246)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [97](#_page097), [189](#_page189), [487](#_page487)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [363](#_page363), [365](#_page365), [367](#_page367), [371](#_page371) – [374](#_page374), [384](#_page384), [397](#_page397), [399](#_page399), [400](#_page400) (Калеб), [402](#_page402) – [403](#_page403) (Калеб), [409](#_page409) (Текльтон), [411](#_page411), [412](#_page412), [413](#_page413), [415](#_page415)

«Свет не без добрых людей» Н. М. Львова — [184](#_page184)

«Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского — [136](#_page136), [148](#_page148)

«Свои собаки грызутся, чужая не приставай» А. Н. Островского — [148](#_page148)

«Сганарель» по Ж.‑Б. Мольеру — [10](#_page010)

«Севильский цирюльник» П. Бомарше — [221](#_page221)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому — [326](#_page326), [333](#_page333), [444](#_page444)

«Семира» А. П. Сумарокова — [19](#_page019)

«Семья преступника» П. Джакометти — [441](#_page441)

«Серафима Лафайль» О. Анисе-Буржуа и Г. Лемуана — [171](#_page171)

«Сердце не камень» А. Н. Островского — [148](#_page148)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка — [246](#_page246), [281](#_page281), [284](#_page284)

«Синяя птица» М. Метерлинка — [476](#_page476)

«Сиротка Сусанна» П. И. Григорьева — [57](#_page057), [59](#_page059)

«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — [291](#_page291), [445](#_page445)

«Скапиновы обманы» («Проделки Скапена») Ж.‑Б. Мольера — [10](#_page010), [41](#_page041)

{537} «Скопин-Шуйский» («Князь-Михаил Васильевич Шуйский») Н. В. Кукольника — [45](#_page045)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера — [99](#_page099) (Гарпагон), [169](#_page169)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина — [46](#_page046)

«Скутаревский» Л. М. Леонова — [469](#_page469)

«Слабая струна», пер. с франц. П. Н. Баташова — [177](#_page177)

«Слава» В. М. Гусева — [468](#_page468), [500](#_page500)

«Смерть Дантона» Г. Бюхнера — [442](#_page442)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — [172](#_page172), [173](#_page173), [174](#_page174) (Грозный), [196](#_page196) (Грозный), [334](#_page334) (Грозный), [449](#_page449)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина — [325](#_page325), [351](#_page351)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [189](#_page189), [301](#_page301) – [303](#_page303), [391](#_page391), [440](#_page440)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка — [283](#_page283), [325](#_page325), [333](#_page333)

«Смотрины» А. Т. Трофимова — [176](#_page176)

«Снегурочка» А. Н. Островского — [149](#_page149), [152](#_page152) (Берендей), [153](#_page153), [223](#_page223)

«Собор Парижской богоматери» по В. Гюго — [171](#_page171)

«Современники» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [120](#_page120)

«Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского — [340](#_page340), [341](#_page341)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши — [469](#_page469)

«Ставрогин» см. [«Николай Ставрогин»](#_Tosh0004109)

«Старик» М. Горького — [443](#_page443)

«Старый барин» А. И. Пальма — [185](#_page185), [187](#_page187)

«Старый друг лучше новых двух» А. Н. Островского — [148](#_page148)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [343](#_page343), [448](#_page448) (царевна Мейран), [465](#_page465)

«Стенька Разин» А. К. Глазунова — [448](#_page448)

«Стойкий принц» П. Кальдерона — [314](#_page314)

«Столбиков» — см. [«Похождения Петра Степановича Столбикова»](#_Tosh0004110)

«Страх» А. Н. Афиногенова — [468](#_page468), [479](#_page479)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена — [238](#_page238), [239](#_page239)

«Студент, артист, хорист и аферист» Ф. А. Кони — [119](#_page119)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — [151](#_page151), [221](#_page221), [238](#_page238), [240](#_page240) (Негина), [500](#_page500)

«Таня» С. П. Соловьева — [184](#_page184)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера — [169](#_page169)

«Татьяна Репина» А. С. Суворина — [438](#_page438)

«Титулярные советники в домашнем быту» Ф. А. Кони — [166](#_page166), [164](#_page164)

«Ткачи» Г. Гауптмана — [238](#_page238), [450](#_page450)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева — [326](#_page326), [327](#_page327)

«Травиата» Дж. Верди — [507](#_page507)

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа — [45](#_page045), [84](#_page084), [146](#_page146), [163](#_page163)

«Три сестры» А. П. Чехова — [264](#_page264), [265](#_page265), [266](#_page266) (Тузенбах)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши — [468](#_page468)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского — [149](#_page149), [152](#_page152) (Корпелов)

«Трумф» И. А. Крылова — [455](#_page455)

«Тушино» А. Н. Островского — [151](#_page151), [172](#_page172)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского — [149](#_page149)

«Увенчанная добродетель» А. Автушкевича — [23](#_page023)

«Уголино» Н. А. Полевого — [74](#_page074), [80](#_page080), [84](#_page084) (Нино), [85](#_page085), [107](#_page107)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна — [264](#_page264)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира — [68](#_page068) (Грумио), [317](#_page317), [415](#_page415)

«Улица радости» Н. А. Зархи — [505](#_page505)

«Умка — белый медведь» И. Л. Сельвинского — [468](#_page468)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова — [221](#_page221)

«Урок кокеткам, или Липецкие воды» — [25](#_page025)

{538} «Урок матушкам» М. Н. Загоскина — [88](#_page088)

«Ученик дьявола» Б. Шоу — [500](#_page500)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [486](#_page486)

«У царских врат» К. Гамсуна — [249](#_page249)

«Фауст» И.‑В. Гете — [64](#_page064), [222](#_page222), [280](#_page280), [326](#_page326), [340](#_page340), [415](#_page415)

«Фауст» Ш. Гуно — [214](#_page214), [217](#_page217)

«Фауст наизнанку» Ф. Эрве — [179](#_page179)

«Фебус» Н. А. Коровкина — [117](#_page117)

«Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра» А. А. Шаховского — [73](#_page073) (Волков), [84](#_page084) – [85](#_page085) (Волков), [88](#_page088)

«Федра» Ж. Расина — [294](#_page294), [320](#_page320), [341](#_page341), [491](#_page491)

«Федул с детьми» Екатерины II – [18](#_page018)

«Федя и Володя» Н. А. Некрасова — [118](#_page118)

«Феоклист Онуфриевич Боб» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [116](#_page116) (Боб), [119](#_page119) – [121](#_page121), [129](#_page129) (Боб)

«Флавия Тессини» Т. Л. Щепкиной-Куперник — [439](#_page439)

«Флорентийская трагедия» О. Уайльда — [249](#_page249)

«Фома Кампанелла» А. В. Луначарского — [439](#_page439)

«Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио — [249](#_page249)

«Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега — [167](#_page167), [297](#_page297), [324](#_page324), [441](#_page441), [463](#_page463)

«Харьковский жених, или Дом на две улицы» Д. Т. Ленского — [56](#_page056)

«Хищница» О. Миртова — [323](#_page323)

«Хлеб» В. М. Киршона — [468](#_page468), [479](#_page479)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони — [249](#_page249), [338](#_page338), [351](#_page351)

«Хорошо сшитый фрак» Р. Дрегеля — [439](#_page439)

«Хоть тресни, да женись» («Брак поневоле»), пер. Д. Т. Ленского — [93](#_page093)

«Хочу быть актрисой» П. С. Федорова — [119](#_page119)

«Христоф Колумб, или Открытие нового света» Р.‑Ш. Гильбера де Пиксерькура — [28](#_page028), [32](#_page032), [33](#_page033)

«Царевич Алексей» Д. С. Мережковского — [442](#_page442)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — [261](#_page261), [337](#_page337), [476](#_page476)

«Цимбелин» В. Шекспира — [47](#_page047)

«Цыганы» по А. С. Пушкину — [69](#_page069)

«Чад жизни» Б. М. Маркевича — [183](#_page183), [439](#_page439)

«Чайка» А. П. Чехова — [222](#_page222), [224](#_page224), [225](#_page225) (Нина Заречная, Тригорин, Треплев), [227](#_page227) (Нина), [229](#_page229) (Нина Заречная), [238](#_page238), [240](#_page240) (Нина Заречная)

«Черная пантера» В. К. Винниченко — [323](#_page323)

«Черные маски» Л. Н. Андреева — [326](#_page326), [327](#_page327)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка — [280](#_page280), [238](#_page238), [318](#_page318), [422](#_page422), [424](#_page424), [453](#_page453), [494](#_page494), [497](#_page497)

«Чужое добро в прок не идет» А. А. Потехина — [184](#_page184)

«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина — [469](#_page469)

«Шила в мешке не утаишь — девушки под замком не удержишь» Перепельского (Н. А. Некрасова) — [118](#_page118), [122](#_page122)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана — [281](#_page281), [283](#_page283), [326](#_page326)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [465](#_page465)

«Эдип в Афинах» В. А. Озерова — [19](#_page019), [26](#_page026), [27](#_page027), [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [79](#_page079), [84](#_page084) (Полиник)

{539} «Эмилия Галотти» Г.‑Э. Лессинга — [169](#_page169)

«Эрик XIV» А. Стриндберга — [382](#_page382), [385](#_page385) – [392](#_page392), [396](#_page396), [397](#_page397), [403](#_page403), [405](#_page405), [406](#_page406), [410](#_page410), [411](#_page411), [413](#_page413), [421](#_page421), [422](#_page422), [425](#_page425)

«Юбилей» А. П. Чехова — [374](#_page374), [415](#_page415)

«Юдифь» Ф. Геббеля — [249](#_page249)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира — [47](#_page047), [261](#_page261), [273](#_page273)

«Юность Ломоносова» Н. А. Некрасова — [117](#_page117), [118](#_page118)

«Ябеда» В. В. Капниста — [41](#_page041)

«Ярополк и Олег» В. А. Озерова — [27](#_page027)

# **{****508}** Примечания

1. Впервые опубликовано в кн. «Московский Малый театр. 1824 – 1924», М., 1924. [↑](#endnote-ref-2)
2. См.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 10‑ти томах, т. 10, М., «Наука», 1964, стр. 215. [↑](#endnote-ref-3)
3. «Драматический вестник», 1808, ч. I, стр. 97. [↑](#endnote-ref-4)
4. Ф. Ф. Вигель, Записки, т. I, М., 1928, стр. 195, 100 – 101. [↑](#endnote-ref-5)
5. «Драматический вестник», 1808, ч. 1, стр. 6. [↑](#endnote-ref-6)
6. См.: В. Тредиаковский, Стихотворения, М., 1935, стр. 331. [↑](#endnote-ref-7)
7. Н. В. Дризиен, Материалы к истории русского театра, М., 1913, стр. 122. [↑](#endnote-ref-8)
8. Там же, стр. 121. [↑](#endnote-ref-9)
9. См.: С. Т. Аксаков, Собрание сочинений в 5‑ти томах, т. 2, М., 1966, стр. 370. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-10)
10. Р. Зотов, Театральные воспоминания. Автобиографические записки, СПб., 1959, стр. 37. [↑](#endnote-ref-11)
11. П. О. Потапов, Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова, Одесса, 1915, стр. 547. [↑](#endnote-ref-12)
12. Там же, стр. 300. [↑](#endnote-ref-13)
13. А. И. Селин, Значение Озерова в истории русской литературы. — «Университетские известия», № 10, отд. 2, Киев, 1870, стр. 26. [↑](#endnote-ref-14)
14. Р. Зотов, Театральные воспоминания. Автобиографические записки, стр. 106. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же, стр. 57. [↑](#endnote-ref-16)
16. Н. И. Ильин, Лиза, или Торжество благодарности, М., 1817, стр. 14. [↑](#endnote-ref-17)
17. Там же, стр. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-18)
18. Там же, стр. X – XI. [↑](#endnote-ref-19)
19. В. Федоров, Лиза, или Следствия гордости и обольщения, СПб., 1817, стр. 100. [↑](#endnote-ref-20)
20. «Драматический вестник», 1808, ч. I, стр. 17. [↑](#endnote-ref-21)
21. Там же, стр. 33 – 34. [↑](#endnote-ref-22)
22. Пиксерекур, Христоф Колумб, или Открытие Нового света. Историческая мелодрама. Перевод Р. М. Зотова, СПб., 1821, стр. 1, 34 – 35, 57, 58. [↑](#endnote-ref-23)
23. {509} «Драматический вестник», 1808, ч. I, стр. 15. [↑](#endnote-ref-24)
24. В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. I, кн. I, СПб., 1906, стр. 147 – 148. [↑](#endnote-ref-25)
25. С. П. Жихарев, Записки современника, М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 20. [↑](#endnote-ref-26)
26. Там же, стр. 587. [↑](#endnote-ref-27)
27. А. А. Шаховской, Летопись русского театра. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 11, стр. 15. [↑](#endnote-ref-28)
28. См.: С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 589, 591, 594, 595, 590. [↑](#endnote-ref-29)
29. Федор Кони, Воспоминания о Московском театре. — «Пантеон русского театра», 1840, № 2, стр. 95 – 96. [↑](#endnote-ref-30)
30. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 588, 589, 590, 593, 595, 589, 590. [↑](#endnote-ref-31)
31. Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 7. [↑](#endnote-ref-32)
32. Там же. [↑](#endnote-ref-33)
33. Там же. [↑](#endnote-ref-34)
34. С. Т. Аксаков, т. 3, стр. 33. [↑](#endnote-ref-35)
35. Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 7. [↑](#endnote-ref-36)
36. С. Т. Аксаков, т. 3, стр. 33. [↑](#endnote-ref-37)
37. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 116. [↑](#endnote-ref-38)
38. Там же, стр. 110, 67. [↑](#endnote-ref-39)
39. Цит. по кн.: В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. I, кн. I, СПб., 1906, стр. 251 – 252. [↑](#endnote-ref-40)
40. С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 341. [↑](#endnote-ref-41)
41. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109. [↑](#endnote-ref-42)
42. Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 7. [↑](#endnote-ref-43)
43. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109; Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 7. [↑](#endnote-ref-44)
44. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 67. [↑](#endnote-ref-45)
45. Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 8. [↑](#endnote-ref-46)
46. А. А. Шаховской, Летопись русского театра. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 11, стр. 15. [↑](#endnote-ref-47)
47. Там же. [↑](#endnote-ref-48)
48. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 67. [↑](#endnote-ref-49)
49. Н. А. Полевой, Воспоминания о русском театре. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2, отд. 3, стр. 7. [↑](#endnote-ref-50)
50. С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109. [↑](#endnote-ref-51)
51. «Драматический вестник», 1808, ч. II, стр. 63, 79. [↑](#endnote-ref-52)
52. {510} Впервые опубликовано в кн. «Московский Малый театр. 1824 – 1924», М., 1924. [↑](#endnote-ref-53)
53. «Переписка Н. В Станкевича», М., 1914, стр. 221. [↑](#endnote-ref-54)
54. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13‑ти томах, т. 1, М., Изд‑во АН СССР, 1953 – 1958, стр. 79, 80. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только помер тома. [↑](#endnote-ref-55)
55. См. «Сочинения А. Григорьева», СПб., 1876, стр. 347 – 348. [↑](#endnote-ref-56)
56. П. А. Каратыгин, Записки, т. I, Л., «Academia», 1929, стр. 387. [↑](#endnote-ref-57)
57. В. Г. Белинский, т. III, стр. 368. [↑](#endnote-ref-58)
58. В Г. Белинский т. I, стр. 80. [↑](#endnote-ref-59)
59. Цит. по кн.: Н. Дризен, Драматическая цензура двух эпох, [Пг.], 1917, стр. 23. [↑](#endnote-ref-60)
60. Там же, стр. 9. [↑](#endnote-ref-61)
61. Там же, стр. 33. [↑](#endnote-ref-62)
62. См. там же, стр. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-63)
63. «Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого», СПб., 1888, стр. 445 – 446. [↑](#endnote-ref-64)
64. В. К. Кюхельбекер, Разговор с Ф. В. Булгариным. — «Мнемозина», 1824, ч. 3, стр. 173. [↑](#endnote-ref-65)
65. В. Г. Белинский, т. II, стр. 246 – 247. [↑](#endnote-ref-66)
66. Там же, т. I, стр. 79. [↑](#endnote-ref-67)
67. См.: В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. I, кн. III, СПб., 1908, стр. 72 – 73. [↑](#endnote-ref-68)
68. «Русская старина», 1880, № 10, стр. 330. [↑](#endnote-ref-69)
69. См.: Н. Долгов, Сценический стиль тридцатых годов. — «Аполлон», 1914, № 6 – 7; его же, Предвестник театра настроений. — «Ежегодник императорских театров», 1911. [↑](#endnote-ref-70)
70. В. Г. Белинский, т. II, стр. 478 – 479. [↑](#endnote-ref-71)
71. А. Д. Галахов, Литературная кофейня в Москве в 1830 – 1840‑е гг. — «Русская старина», 1886, № 6, стр. 703. [↑](#endnote-ref-72)
72. В. Г. Белинский, т. III, стр. 289. [↑](#endnote-ref-73)
73. М. И. Лавров, Воспоминания о Живокини. — «Исторический вестник», 1897, № 12, стр. 916. [↑](#endnote-ref-74)
74. Там же, стр. 921. [↑](#endnote-ref-75)
75. См.: А. А. Нильский, Закулисная хроника, СПб., 1900, стр. 301. [↑](#endnote-ref-76)
76. См.: А. И. Шуберт, Моя жизнь, Л., «Academia», 1929, стр. 117. [↑](#endnote-ref-77)
77. См.: Н. И. Куликов, Театральные воспоминания. — Жури. «Искусство», 1883, № 20, стр. 231. [↑](#endnote-ref-78)
78. См.: В. Г. Белинский, т. III, стр. 367. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же, стр. 92. [↑](#endnote-ref-80)
80. Там же, т. II, стр. 527. [↑](#endnote-ref-81)
81. {511} Там же, стр. 525. [↑](#endnote-ref-82)
82. Там же, стр. 395. [↑](#endnote-ref-83)
83. Там же, т. III, стр. 285. [↑](#endnote-ref-84)
84. «Дневник А. И. Храповицкого». — «Русская старина», 1879, февраль, стр. 353. [↑](#endnote-ref-85)
85. «Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого», стр. 452 – 453. [↑](#endnote-ref-86)
86. П. Р., Записки старого актера. — «Русская старина», 1905, № 1, стр. 135. [↑](#endnote-ref-87)
87. Сб. «М. С. Щепкин», СПб., 1914, стр. 340. [↑](#endnote-ref-88)
88. В. Г. Белинский, т. II, стр. 395. [↑](#endnote-ref-89)
89. Там же, стр. 339; т. III, стр. 285, 289. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же, т. II, стр. 234. [↑](#endnote-ref-91)
91. «Репертуар русского театра», кн. 3, 1840, стр. 38. [↑](#endnote-ref-92)
92. В. Г. Белинский, т. II, стр. 255. [↑](#endnote-ref-93)
93. См. «Сочинения А. Григорьева», стр. 287 – 288, 347. [↑](#endnote-ref-94)
94. В. Г. Бел и некий, т. II, стр. 330. [↑](#endnote-ref-95)
95. Там же, стр. 316, 311. [↑](#endnote-ref-96)
96. Сб. «П. С. Мочалов», М., «Искусство», 1953, стр. 345. [↑](#endnote-ref-97)
97. В. Г. Белинский, т. II, стр. 328. [↑](#endnote-ref-98)
98. Сб. «П. С. Мочалов», стр. 366. [↑](#endnote-ref-99)
99. Там же, стр. 343. [↑](#endnote-ref-100)
100. В. Г. Белинский, т. II, стр. 323. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же, стр. 321. [↑](#endnote-ref-102)
102. Там же. [↑](#endnote-ref-103)
103. Сб. «П. С. Мочалов», стр. 344. [↑](#endnote-ref-104)
104. В. Г. Белинский, т. II, стр. 340. [↑](#endnote-ref-105)
105. Там же, т. III, стр. 94. [↑](#endnote-ref-106)
106. См.: С. Т. Аксаков, т. 3, стр. 79 – 80. [↑](#endnote-ref-107)
107. В. Г. Белинский, т. III, стр. 94. [↑](#endnote-ref-108)
108. Там же, т. II, стр. 310, 314. [↑](#endnote-ref-109)
109. «Репертуар русского театра», кн. 3, 1840, стр. 38. [↑](#endnote-ref-110)
110. Сб. «П. С. Мочалов», стр. 370. [↑](#endnote-ref-111)
111. Там же. [↑](#endnote-ref-112)
112. «Сочинения А. Григорьева», стр. 279. [↑](#endnote-ref-113)
113. «Московский телеграф», 1828, № 24, стр. 494. [↑](#endnote-ref-114)
114. В. Г. Белинский, т. V, стр. 497. [↑](#endnote-ref-115)
115. «Московский телеграф», 1833, № 13, стр. 371. [↑](#endnote-ref-116)
116. А. А. Шаховской, Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828, стр. 33. [↑](#endnote-ref-117)
117. См «Телескоп», 1831, ч. V, стр. 593; «Северная пчела», 1831, № 80, стр. [3]. [↑](#endnote-ref-118)
118. Сб. «М. С. Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 174 – 175. [↑](#endnote-ref-119)
119. В. Г. Белинский, т. II, стр. 397. [↑](#endnote-ref-120)
120. Там же, стр. 365. [↑](#endnote-ref-121)
121. Там же, стр. 528. [↑](#endnote-ref-122)
122. {512} Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 127. [↑](#endnote-ref-123)
123. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин, М., 1917, стр. 9. [↑](#endnote-ref-124)
124. Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 114. [↑](#endnote-ref-125)
125. Там же, стр. 236. [↑](#endnote-ref-126)
126. Там же, стр. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-127)
127. Там же, стр. 115. [↑](#endnote-ref-128)
128. Там же, стр. 117. [↑](#endnote-ref-129)
129. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин, стр. 71. [↑](#endnote-ref-130)
130. «Киевское слово», 1880, № 531. [↑](#endnote-ref-131)
131. В. Г. Белинский, т. II, стр. 338 – 339. [↑](#endnote-ref-132)
132. Там же, стр. 339. [↑](#endnote-ref-133)
133. Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 358. [↑](#endnote-ref-134)
134. Там же. [↑](#endnote-ref-135)
135. Сб. «М. С. Щепкин», СПб., 1914, стр. 366. [↑](#endnote-ref-136)
136. В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 533. [↑](#endnote-ref-137)
137. Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 234, 356. [↑](#endnote-ref-138)
138. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин, стр. 99. [↑](#endnote-ref-139)
139. А. А. Григорьев, Представления классических произведений русской драматургии. — «Москвитянин», 1852, № 8, кн. 2, отд. 7, стр. 156. [↑](#endnote-ref-140)
140. В. Г. Белинский, т. XII, стр. 295. [↑](#endnote-ref-141)
141. С. Т. Аксаков, т. 4, стр. 208. [↑](#endnote-ref-142)
142. Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 251. [↑](#endnote-ref-143)
143. Там же, стр. 195. [↑](#endnote-ref-144)
144. Там же, стр. 358. [↑](#endnote-ref-145)
145. А. А. Григорьев, Представления классических произведений русской драматургии. — «Москвитянин», 1852, № 8, кн. 2, отд. 7, стр. 145. [↑](#endnote-ref-146)
146. «Библиотека для чтения», 1863, № 7, стр. 118. [↑](#endnote-ref-147)
147. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин, стр. 121. [↑](#endnote-ref-148)
148. В. Г. Белинский, т. III, стр. 95. [↑](#endnote-ref-149)
149. Впервые опубликовано в журн. «Художник и зритель», 1924, № 6 – 7. [↑](#endnote-ref-150)
150. Сб. «М. С. Щепкин», М., 1952, стр. 114 – 115. [↑](#endnote-ref-151)
151. Впервые опубликовано в жури. «Культура театра», 1922, № 1 – 2. См. также статью «Некрасов-водевилист» (подпись — ОВ) в журн. «Театральное обозрение», 1921, № 6. [↑](#endnote-ref-152)
152. {513} Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений в 13‑ти томах, т. X, М.‑Л., 1953, 1956, стр. 26. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-153)
153. Н. А. Белоголовый, Воспоминания и другие статьи, СПб., 1901, стр. 206. [↑](#endnote-ref-154)
154. А. Я. [Головачева]-Панаева, Воспоминания, М., 1956, стр. 99. [↑](#endnote-ref-155)
155. Н. А. Некрасов, т. X, стр. 18 – 19. [↑](#endnote-ref-156)
156. В. Е. Евгеньев-Максимов, Н. А. Некрасов, М., 1914, стр. 95. [↑](#endnote-ref-157)
157. Ю. Арнольд, Воспоминания, вып. 2, М., 1892, стр. 187. [↑](#endnote-ref-158)
158. В. Горленко, Литературные дебюты Некрасова. — «Отечественные записки», 1878, № 12, стр. 154. [↑](#endnote-ref-159)
159. Н. А. Некрасов, т. X, стр. 31. [↑](#endnote-ref-160)
160. См.: В. Е. Евгеньев-Максимов, Забытый водевиль Некрасова. — «Жизнь искусства», 1921, 6 декабря. [↑](#endnote-ref-161)
161. См. «Северная пчела», 1841, № 108, стр. 431; «Отечественные записки», 1841, т. XVI, стр. 119 – 120. [↑](#endnote-ref-162)
162. Н. А. Некрасов, т. IX, стр. 461. [↑](#endnote-ref-163)
163. Там же, т. V, стр. 508 – 509. [↑](#endnote-ref-164)
164. Там же, т. IX, стр. 453. [↑](#endnote-ref-165)
165. «Литературная газета», 1841, № 119, стр. 475. [↑](#endnote-ref-166)
166. Впервые напечатано в сб. «Творчество А. Н. Островского», М.‑Пг., 1923. [↑](#endnote-ref-167)
167. См.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 3‑х томах, т. 2, М., 1952. [↑](#endnote-ref-168)
168. Н. Языков [Н. Н. Шелгунов], Бессилие творческой мысли. — «Дело», 1875, кн. 2, стр. 16. [↑](#endnote-ref-169)
169. См.: А. М. Скабичевский, Особенности русской комедии. — «Отечественные записки», 1875, № 1 – 2. [↑](#endnote-ref-170)
170. В. Г. Сахновский, Театр А. Н. Островского, М., 1918, стр. 153. [↑](#endnote-ref-171)
171. А. Н. Островский, Полное собрание сочинений в 16‑ти томах, т. XIII, М., Гослитиздат, 1949 – 1953, стр. 164, 165, 166. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-172)
172. Там же, т. XII, стр. 124, 122. [↑](#endnote-ref-173)
173. Там же, т. XIV, стр. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-174)
174. И. С. Тургенев, Собрание сочинений, в 12‑ти томах, т. XI, М., 1956, стр. 140 – 141. [↑](#endnote-ref-175)
175. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15‑ти томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1949, стр. 235. [↑](#endnote-ref-176)
176. В. Г. Сахновский, Театр А. Н. Островского, стр. 153. [↑](#endnote-ref-177)
177. Там же, стр. 187. [↑](#endnote-ref-178)
178. {514} Впервые опубликовано в кн. «Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы. 1832 – 1932 гг.», Л., 1932. [↑](#endnote-ref-179)
179. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 20, стр. 167. [↑](#endnote-ref-180)
180. Там же, стр. 173. [↑](#endnote-ref-181)
181. Там же, стр. 174. [↑](#endnote-ref-182)
182. А. К. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 3, СПб., 1905, стр. 515. [↑](#endnote-ref-183)
183. А. С. Суворин, Театральные очерки (1866 – 1876 гг.), СПб., 1914, стр. 354 – 357. [↑](#endnote-ref-184)
184. Впервые опубликовано под названием «Юбилей б. Александринского театра» в «Красной газете», 1932, № 32, 11 сентября. [↑](#endnote-ref-185)
185. Впервые вышло отдельной книгой, М., «Искусство», 1950. [↑](#endnote-ref-186)
186. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 394. [↑](#endnote-ref-187)
187. Там же, стр. 4, 6. [↑](#endnote-ref-188)
188. «Алконост», кн. I, СПб., 1911, стр. 9. [↑](#endnote-ref-189)
189. «Сборник памяти В Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 18. [↑](#endnote-ref-190)
190. Там же, стр. 19. [↑](#endnote-ref-191)
191. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 83. [↑](#endnote-ref-192)
192. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. I, М., «Искусство», 1954, стр. 135. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-193)
193. Там же, стр. 137. [↑](#endnote-ref-194)
194. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 83 – 84. [↑](#endnote-ref-195)
195. «Алконост», кн. I, стр. 17. [↑](#endnote-ref-196)
196. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 40 – 41. [↑](#endnote-ref-197)
197. Там же, стр. 42. [↑](#endnote-ref-198)
198. «Алконост», кн. I, стр. 20 – 21. [↑](#endnote-ref-199)
199. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 51. [↑](#endnote-ref-200)
200. Там же, стр. 58, 60. [↑](#endnote-ref-201)
201. Там же, стр. 70. [↑](#endnote-ref-202)
202. Там же, стр. 70 – 72. [↑](#endnote-ref-203)
203. Также, стр. 53. [↑](#endnote-ref-204)
204. {515} «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 136. [↑](#endnote-ref-205)
205. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 54. [↑](#endnote-ref-206)
206. Там же, стр. 55. [↑](#endnote-ref-207)
207. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 136. [↑](#endnote-ref-208)
208. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 57. [↑](#endnote-ref-209)
209. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 138. [↑](#endnote-ref-210)
210. Там же, стр. 138 – 139. [↑](#endnote-ref-211)
211. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 83. [↑](#endnote-ref-212)
212. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 154. [↑](#endnote-ref-213)
213. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 150, 148. [↑](#endnote-ref-214)
214. Там же, стр. 151. [↑](#endnote-ref-215)
215. См.: Н. Н. Ходотов, Близкое — далекое, М.‑Л., «Academia», 1932, стр. 184. [↑](#endnote-ref-216)
216. Там же, стр. 185 – 186. [↑](#endnote-ref-217)
217. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 144, 145. [↑](#endnote-ref-218)
218. Н. Н. Ходотов, Близкое — далекое, стр. 184. [↑](#endnote-ref-219)
219. Там же, стр. 185 – 186. [↑](#endnote-ref-220)
220. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 146. [↑](#endnote-ref-221)
221. Там же, стр. 89. [↑](#endnote-ref-222)
222. «Алконост», кн. I, стр. 180. [↑](#endnote-ref-223)
223. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 76. [↑](#endnote-ref-224)
224. Там же, стр. 75. [↑](#endnote-ref-225)
225. Там же, стр. 77. [↑](#endnote-ref-226)
226. Там же, стр. 78. [↑](#endnote-ref-227)
227. «Алконост», кн. I, стр. 45. [↑](#endnote-ref-228)
228. Там же, стр. 47. [↑](#endnote-ref-229)
229. Там же, стр. 49. [↑](#endnote-ref-230)
230. Там же, стр. 48. [↑](#endnote-ref-231)
231. Там же, стр. 51. [↑](#endnote-ref-232)
232. Там же. [↑](#endnote-ref-233)
233. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 181. [↑](#endnote-ref-234)
234. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104. [↑](#endnote-ref-235)
235. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., 1931, стр. 60. [↑](#endnote-ref-236)
236. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 220. [↑](#endnote-ref-237)
237. А. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, М.‑Л., 1962, стр. 417. [↑](#endnote-ref-238)
238. «Алконост», кн. I, стр. 70. [↑](#endnote-ref-239)
239. Там же, стр. 61. [↑](#endnote-ref-240)
240. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 231. [↑](#endnote-ref-241)
241. «Алконост», кн. I, стр. 65. [↑](#endnote-ref-242)
242. Там же, стр. 68. [↑](#endnote-ref-243)
243. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 241 – 242. [↑](#endnote-ref-244)
244. Там же, стр. 252 – 253. [↑](#endnote-ref-245)
245. «Алконост», кн. 1, стр. 77. [↑](#endnote-ref-246)
246. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 320 – 322. [↑](#endnote-ref-247)
247. {516} «Алконост», кн. I, стр. 119. [↑](#endnote-ref-248)
248. «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 340. [↑](#endnote-ref-249)
249. Там же, стр. 339. [↑](#endnote-ref-250)
250. Впервые вышло отдельной книгой, М., 1924. [↑](#endnote-ref-251)
251. К. С. Станиславский, О ремесле. — «Культура театра», 1921, № 6, стр. 23. [↑](#endnote-ref-252)
252. «Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности», т. 1, изд. журн. «Рампа и жизнь», М., 1914, стр. 86 – 87. [↑](#endnote-ref-253)
253. Там же. [↑](#endnote-ref-254)
254. Л. Н. Андреев, Письма о театре. — Альманах издательства «Шиповник», кн. 22, СПб., 1914, стр. 251. [↑](#endnote-ref-255)
255. Там же, стр. 252. [↑](#endnote-ref-256)
256. Работа написана до появления книг К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-2)
257. Цит. по кн.: В. Волькенштейн, Станиславский, М., 1922, стр. 26. [↑](#endnote-ref-257)
258. К. С. Станиславский, О ремесле. — «Культура театра», 1921, № 6, стр. 29. [↑](#endnote-ref-258)
259. В. Волькенштейн, Станиславский, стр. 15. [↑](#endnote-ref-259)
260. Там же, стр. 19 – 22. [↑](#endnote-ref-260)
261. «Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и творчества», т. 2, стр. 73. [↑](#endnote-ref-261)
262. Там же, стр. 106. [↑](#endnote-ref-262)
263. Там же, стр. 107 – 108. [↑](#endnote-ref-263)
264. В. Брюсов, Реализм и условность на сцене. — «Театр. Книга о новом театре», СПб., 1908, стр. 247. [↑](#endnote-ref-264)
265. В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, М., «Искусство», 1968, ч. 1, стр. 120. В дальнейшем данное издание будет обозначаться: В. Э. Мейерхольд, ч. 1 или ч. 2. [↑](#endnote-ref-265)
266. Там же, стр. 141 – 142. [↑](#endnote-ref-266)
267. В. Брюсов, Реализм и условность на сцене. — «Театр. Книга о новом театре», стр. 250. [↑](#endnote-ref-267)
268. Там же, стр. 250 – 251. [↑](#endnote-ref-268)
269. Там же, стр. 253. [↑](#endnote-ref-269)
270. Там же. [↑](#endnote-ref-270)
271. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 109. [↑](#endnote-ref-271)
272. Ф. Комиссаржевский, Театральные прелюдии, М., 1916, стр. 8. [↑](#endnote-ref-272)
273. В. Г. Сахновский, «Идиот». — «Маски», 1912, № 3, стр. 63. [↑](#endnote-ref-273)
274. Там же, стр. 64. [↑](#endnote-ref-274)
275. Там же, стр. 63. [↑](#endnote-ref-275)
276. {517} В. Г. Сахновский, «Фауст» в постановке Комиссаржевского. — «Маски», 1912, № 1, стр. 32. [↑](#endnote-ref-276)
277. В. Г. Сахновский, «Ассамблея» и «Принцесса Турандот». — «Маски», 1912, № 2, стр. 55. [↑](#endnote-ref-277)
278. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 252, 249. [↑](#endnote-ref-278)
279. Там же, стр. 109. [↑](#endnote-ref-279)
280. Там же, стр. 241. [↑](#endnote-ref-280)
281. Там же, стр. 242 – 243. [↑](#endnote-ref-281)
282. В. Г. Сахновский, «Идиот». — «Маски», 1912, № 3, стр. 63. [↑](#endnote-ref-282)
283. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 240. [↑](#endnote-ref-283)
284. Там же, стр. 245. [↑](#endnote-ref-284)
285. Там же, стр. 244. [↑](#endnote-ref-285)
286. В. Г. Сахновский. Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому, М., 1917, стр. 71, 72. [↑](#endnote-ref-286)
287. Там же, стр. 71. [↑](#endnote-ref-287)
288. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 251. [↑](#endnote-ref-288)
289. Там же, стр. 249, 240. [↑](#endnote-ref-289)
290. Там же, стр. 110. [↑](#endnote-ref-290)
291. В. Г. Сахновский, «Ассамблея» и «Принцесса Турандот». — «Маски», 1912, № 2, стр. 55. [↑](#endnote-ref-291)
292. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 237. [↑](#endnote-ref-292)
293. Там же, стр. 250. [↑](#endnote-ref-293)
294. Там же, стр. 237. [↑](#endnote-ref-294)
295. Там же, стр. 133 – 134. [↑](#endnote-ref-295)
296. Там же, стр. 242. [↑](#endnote-ref-296)
297. Там же, стр. 135. [↑](#endnote-ref-297)
298. С. Волконский, Человек на сцене, СПб., 1912, стр. 74. [↑](#endnote-ref-298)
299. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 253. [↑](#endnote-ref-299)
300. В. Г. Сахновский, Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому, стр. 79. [↑](#endnote-ref-300)
301. А. Я. Таиров, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., изд. ВТО, 1970, стр. 146. [↑](#endnote-ref-301)
302. Там же, стр. 165. [↑](#endnote-ref-302)
303. Там же, стр. 166. [↑](#endnote-ref-303)
304. Там же, стр. 121. [↑](#endnote-ref-304)
305. Б. Арватов, Театр как производство. — В сб. «О театре», Тверь, 1922, стр. 122. [↑](#endnote-ref-305)
306. И. А. Аксенов, «Мудрец» С. М. Эйзенштейна. — «Зрелища», 1923, № 40, стр. 5. [↑](#endnote-ref-306)
307. Б. Арватов, Театр как производство. — В сб. «О театре», Тверь, 1922, стр. 115. [↑](#endnote-ref-307)
308. Там же, стр. 122. [↑](#endnote-ref-308)
309. А. Ган, Борьба за «Массовое действо». — В сб. «О театре», Тверь, 1922, стр. 75 – 76. [↑](#endnote-ref-309)
310. {518} Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-310)
311. Напечатано в кн. «Московский Художественный театр Второй», М., 1925 и в кн.: П. А. Марков, Правда театра, М., «Искусство», 1965. [↑](#endnote-ref-311)
312. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 171. [↑](#endnote-ref-312)
313. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 537. [↑](#endnote-ref-313)
314. «Голос минувшего», 1918, № 4 – 6, стр. 290 – 293. [↑](#endnote-ref-314)
315. Там же. [↑](#endnote-ref-315)
316. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 536 – 537. [↑](#endnote-ref-316)
317. Сб. «Л. А. Сулержицкий», М., «Искусство», 1970, стр. 348. [↑](#endnote-ref-317)
318. Там же, стр. 349. [↑](#endnote-ref-318)
319. Там же, стр. 306, 308. [↑](#endnote-ref-319)
320. Там же, стр. 350. [↑](#endnote-ref-320)
321. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
322. Там же, стр. 342 – 343. [↑](#endnote-ref-322)
323. Там же, стр. 344. [↑](#endnote-ref-323)
324. Там же, стр. 346. [↑](#endnote-ref-324)
325. Там же, стр. 349. [↑](#endnote-ref-325)
326. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 532. [↑](#endnote-ref-326)
327. Там же, стр. 533. [↑](#endnote-ref-327)
328. Там же, стр. 535, 536. [↑](#endnote-ref-328)
329. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО, 1959, стр. 73. [↑](#endnote-ref-329)
330. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 535. [↑](#endnote-ref-330)
331. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 73. [↑](#endnote-ref-331)
332. Сб. «Л. А. Сулержицкий», стр. 343. [↑](#endnote-ref-332)
333. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 72. [↑](#endnote-ref-333)
334. Там же, стр. 73. [↑](#endnote-ref-334)
335. Там же, стр. 72. [↑](#endnote-ref-335)
336. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 295. [↑](#endnote-ref-336)
337. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 35. [↑](#endnote-ref-337)
338. Там же, стр. 41. [↑](#endnote-ref-338)
339. Там же, стр. 94. [↑](#endnote-ref-339)
340. Там же, стр. 185 – 186. [↑](#endnote-ref-340)
341. Там же. [↑](#endnote-ref-341)
342. Там же, стр. 205. [↑](#endnote-ref-342)
343. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 50. [↑](#endnote-ref-343)
344. {519} Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-344)
345. Впервые опубликовано в журн. «Театр», 1957, № 11. [↑](#endnote-ref-345)
346. Впервые опубликовано в журн. «Театр», 1957, № 11. [↑](#endnote-ref-346)
347. Конечно, даже в этом сезоне уже было немыслимо появление на сцене «Ночей в Царском селе» или «Леды», которые щедро заполнили после Февральской революции сцены десятков театров, воспользовавшихся отменой царской цензуры. [↑](#footnote-ref-3)
348. Книга была написана в 1933 году. Опубликована в 1936 году на английском языке. Здесь впервые публикуются отдельные главы книги, приготовленные в 1936 – 1937 годах для ее расширенного переиздания. [↑](#endnote-ref-347)